UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE DE LORRAINE
Laboratoire d'Histoire des Sciences et de Philosophie – Archives Henri Poincaré
(CNRS, UMR 7117)

Ecole Doctorale « Langages, Temps, Sociétés ».

VOUS AVEZ DIT « FICTION » ?

ANALYSE CONTEXTUALISTE DU JUGEMENT DE FICTIONALITE & APPROCHE PRAGMATISTE DES ŒUVRES ROMANESQUES.

Marion Renauld.

Thèse présentée pour l'obtention du Doctorat en Philosophie.
Université de Lorraine, 2 juillet 2013.

Directeur de thèse. Gerhard Heinzmann.
Co-directeur. Manuel Rebuschi.

Jury. Gerhard Heinzmann (Professeur, Université de Lorraine)
Peter Lamarque (Professeur, University of York)
Thomas Pavel (Professeur, University of Chicago)
Roger Pouivet (Professeur, Université de Lorraine)
Manuel Rebuschi (Maître de conférences, Université de Lorraine)
Jean-Marie Schaeffer (Directeur d'études, EHESS Paris)

SOMMAIRE.

INTRODUCTION……...…7
1. Evolutions et approches théoriques du concept de « fiction »…….....7
2. La philosophie de la fiction : le défi de la définition……..……..15
3. Le projet : analyse contextualiste et approche pragmatiste……..….20

PLAN ANALYTIQUE…….....32

LES SCHEMAS & LES REGLES (DETACHABLES)…….....35

PARTIE 1. DEFINIR LA PROPRIETE DE FICTIONALITE : ENQUÊTE SUR LES CONDITIONS NECESSAIRES ET SUFFISANTES…….41

1.1. Histoire des théories de la fiction en philosophie analytique. [Schéma 1]……42
1.1.1. Critère syntaxique : Cohn et les marqueurs textuels, doublés du phénomène d'autoréférentialité……44
1.1.2. Critère sémantique : Frege, Russell, les thèses de la fausseté ou de l'absence de valeur de vérité……49
1.1.3. Critère pragmatique : Searle et les thèses de la feinte auctoriale, doublée d'une coupure référentielle……54
a. la position de Searle……..55
b. les critiques de l'assertion feinte et de la feinte auctoriale……...59
1.1.4. Critère intentionnel : Currie, doublé d'une clause d'intensionalité…….....65
a. la position de Currie……..67
b. critique partielle de la définition de Currie……...69
1.1.5. Critère conventionnel : Lamarque & Olsen et l'effet de dépendance ontologique….70
1.1.6. Critère fonctionnel : Walton et la concession d'une intention première……..75

1.2. Réponses ontologiques, sémantiques : un tournant psychologique ?.....81
1.2.1. Les personnages de fiction : objets, propositions, contenus de croyance feinte…….84
a. réalisme des objets fictionnels……..85
b. un débat méta-ontologique : catégorisations basiques et parcimonie authentique...89
c. irréalisme et réduction paraphrastique……..92
1.2.2. La signification des énoncés de et sur la fiction : conditions de vérité et d'intelligibilité……..95
a. l'inauthenticité des noms propres fictionnels : la solution de Currie……97
b. l'extension de l'acte de feinte : la solution de Walton……102
c. compréhension des récits de fiction……105
1.2.3. L'appréciation et l'interprétation de la vérité dans la fiction……109
a. le cas du complexe œdipien d'Hamlet et l'analyse de Lewis……113
b. mondes doxastiques, fonctionnement symbolique, participation imaginative…....116

1.3. Mérites et limites d'une définition essentialiste et mentaliste de la fiction……122
1.3.1. Sortir de l'axe standard Vérité/Réalité : la fiction « *make-believe* »……124
a. l'erreur de la généralisation du terme : des « constructions » différentes……..127
b. l'erreur de l'indistinction des récits : but et pratique spécifiques……...130
c. l'erreur de l'omniprésence de l'imagination : attitude et devoir……133

1.3.2. Délimiter la feinte : fondements, conditions et portées……137
a. le cas de « Londres » et l'histoire auto-générée : la feinte s'étend à ce qui est vrai-dans-l'histoire……..140
b. le cas de la métafiction : la feinte s'étend aux énoncés réflexifs……144
c. le cas des critiques et commentaires : la feinte s'étend à tout énoncé « vide »…..146
1.3.3. Aspects partiels et partiaux de la définition essentialiste……...150
a. accents sur l'histoire, les faits narratifs et l'expérience des lecteurs……...152
b. une opposition entre fictions artistiques et recherche de la vérité……...155
c. l'existence d'une « institution de la fiction » : intention vs. convention……157
d. la notion intuitive de « croyance feinte »…….....160

CONCLUSION PARTIE 1……...165

PARTIE 2. DISCERNER LES MOTIFS ET ENJEUX DU JUGEMENT DE FICTIONALITE : UNE ANALYSE CONTEXTUALISTE……169

2.1. Règles, contextes et standards du jugement de fictionalité. [Règles]……..173
2.1.1. Les conditions d'application du prédicat : une méta-analyse inspirée par Lewis…..175
a. diagnostics et remèdes……177
b. appareillage formel de l'attribution de fictionalité et ambiguïtés……...180
c. commentaires sur la formulation des règles……185
2.1.2. Protocole d'attribution et standards……..192
2.1.3. Classification de diverses théories philosophiques de la fiction……200

2.2. Motivations et motifs déterminants……209
2.2.1 Noyau symptomatique et réseau problématique : une impression convergente……211
2.2.2. Déviance et doublage : variations sur les aspects et postures de l'enquête……...219
2.2.3. L'influence des domaines d'apparition……..228
a. le langage : autoréférentialité et vacuité……..229
b. l'art : clôture téléologique et risque de gratuité……...233
c. le jeu : encapsulation sociale et risque de futilité……235
d. la science : théorie-système et risque d'idéalité……..239
2.2.4. L'indice des situations paradoxales……...242

2.3. Objections et réponses à la stratégie contextualiste descriptiviste……...250
2.3.1. Le problème de la description : une pâle copie de la définition ?.....251
2.3.2. Le problème du contextualisme : comment sortir du relativisme pluraliste ?.....255
2.3.3. Le problème du vase clos et des effets externes……....258

CONCLUSION PARTIE 2……...262

PARTIE 3. DEBROUILLER LA « FICTIONALITE » DES ŒUVRES ROMANESQUES : UNE APPROCHE PRAGMATISTE DE L'INVENTION……..265

3.1. Théories littéraires de la fiction : le défi de l'interprétation et de la culture……271
3.1.1. L'approche philosophique de T. Pavel : fiction et fait……...274
3.1.2. L'approche sémiotique d'U. Eco : fiction et *fabula*…….....281
3.1.3. L'approche narratologique de G. Genette : fiction et figure……..287
3.1.4. L'approche « cybernétique » d'I. Calvino : fiction et fabrication……299

3.2. Comprendre nos expressions : Information, Interprétation, Invention. [Schéma 2]……309
3.2.1. Appareillage informel focalisé sur la catégorie de l'Invention……..311
3.2.2. L'auteur : déclarer, vouloir, ajouter……...319
3.2.3. Le héros : décidé, virtuel, acceptable……327
3.2.4. Le lecteur : désirs, distraction, évasion……..331

3.3. Choisir nos activations : entre symboles contraignants et libre imagination……...339
3.3.1. Interprétations objectives vs. appropriations subjectives : la critique créatrice…….343
a. les dangers de la surinterprétation : utiliser un texte……...343
b. les théories de la lecture : place aux investissements du lecteur empirique……352
3.3.2. Activations et désactivation : le défi de l'efficience de l'invention imaginaire…….356
a. expériences de pensée : activations modales et morales……358
b. les services rendus de la « sub-création »……...367

CONCLUSION PARTIE 3……...378

CONCLUSION……383

BIBLIOGRAPHIE……395

REMERCIEMENTS……403

INTRODUCTION.

« Enfant, je n'avais aucun 'désir de croire'. Je voulais savoir. »
John Ronald Reuel Tolkien, *Du conte de fées* (1948).

« J'ai beaucoup lu et je comprends de quoi il s'agit. »
Romain Gary, *Les Racines du ciel* (1956).

« Dès le moment où je me suis mis à écrire, l'idée qui présidait à mon écriture, c'était justement de changer le monde par l'écriture. C'est une véritable obsession chez moi et elle me tient depuis le plus longtemps dont je me souvienne ».
Jón Kalman Stefánsson, entretien dans *Le Matricule des Anges* n°139 (2013).

Le but essentiel de cette étude est de clarifier le concept de « fiction ». L'usage qui en est fait actuellement est non seulement varié, mais peut paraître vague, et semble aboutir à des confusions, autant dans le domaine de la philosophie que dans la vie ordinaire. Ces troubles se situent au niveau de la manière dont nous décrivons, ou jugeons tel et tel objet, et entraînent des problèmes dans l'explication que nous souhaitons donner de la nature et du fonctionnement de certaines expressions, ou pratiques. Elles ont également des effets sur nos actions. Savoir ce qui est, à proprement parler, une fiction, ou ce qui est fictionnel, suppose des critères qui entrent dans la définition de ce concept autant que dans celle des objets auxquels il est censé s'appliquer. Qu'est-ce qui nous permet d'attribuer cette qualité ? Est-ce l'essence même de certaines choses, ou des raisons annexes qui reflètent, en réalité, non seulement une manière d'organiser le monde, mais aussi une manière de l'activer, de prendre des décisions ? Par exemple, dire de telle œuvre qu'elle est une œuvre de fiction, ou d'Antigone qu'elle est un personnage de fiction, est-ce dire que ce n'est pas vrai, que cela n'existe pas, que c'est simplement possible, ou que nous ne devons pas y croire, que tout cela est « pour rire », est-ce dire que nous avons affaire à des œuvres artistiques, gratuites, ou à des idées qu'il nous faut seulement imaginer ? Et enfin, que devons-nous alors faire de cette catégorisation, quelles conclusions devons-nous en tirer quant à la signification, à la réception et à la fonction de ce qui tombe sous ce concept ?

1. Evolutions et approches théoriques du concept de « fiction ».

1.1. CONFUSIONS ET EXTENSIONS D'USAGES. Le concept de fiction est un concept vague, variable et particulièrement connoté. Dans un langage parfait, on pourrait sans doute vouloir s'en passer, parce qu'il est confondant et excessivement polysémique (autant, du

moins pour certains, que ceux de réalité et de vérité). Paradoxalement, il semble qu'on assiste aujourd'hui à une prolifération de ses emplois, autant dans les discours ordinaires que techniques. Outre la fiction comme mensonge ou illusion, outre les fictions métaphysiques, légales ou sociales, on parlera encore d'œuvres de fiction, de fictions théoriques, logiques ou de fictionalismes mathématique, sémantique, théologique, voire de fictionalité du langage dans sa totalité, de nos représentations et de nos expériences, des modèles et des constructions abstraites ; l'élargissement du champ d'application du terme va de pair avec un flou notionnel dont l'effet est de lui faire perdre son efficace (tout en continuant à véhiculer, plus ou moins fortement, des valeurs positives et négatives).

On pourrait penser que le terme de fiction n'est pas vague, mais possède un double sens tout à fait courant. D'une part, dire que quelque chose est fictif, ou fictionnel, c'est affirmer qu'il n'est pas réel, ou pas vrai, comme par exemple les personnages des contes de fée, ou l'histoire qui y est racontée ; ce sont des produits de l'imagination. D'autre part, c'est aussi juger que c'est un mensonge ou une illusion trompeuse, une contrefaçon honteuse. On distingue alors un usage descriptif, dans le premier cas, et évaluatif, moral, dans le second. On peut ensuite penser que l'usage évaluatif est déviant, au sens où une histoire peut être une fiction sans être mensongère, ni prise comme une forme de manipulation malintentionnée. Ce qui rend le concept vague vient non seulement de son emploi normatif, en plus d'être neutre, mais encore des extensions que nous faisons subir à son application, extensions touchant les deux usages, parfois indistinctement. Lorsque nous en venons à dire que la réalité est elle-même une fiction, avec son lot de fantasmagories, d'imagination et de feintes volontaires ou subies, que l'argent, la famille, la religion sont des fictions sociales (souvent dénoncées), ou encore les nombres, les catégories métaphysiques, les mondes possibles, les objets formels, les théories dans leur nature conventionnelle, narrative ou stipulative (selon la mode philosophique des fictionalismes), les récits historiques, les informations télévisées relatant les derniers épisodes des feuilletons politiques, les spots publicitaires, les jeux vidéo et les réalités virtuelles, la société du spectacle – et la liste s'agrandit en fonction du degré de scepticisme à l'égard d'une crédulité naïve que nous souhaitons réduire (nous voulons nous désillusionner) –, nous opérons une confusion au niveau sémantique du terme même. Nous pouvons discuter la pertinence de ce processus, mais point le nier.

Même à privilégier l'usage descriptif du terme de fiction, il n'est reste pas moins qu'une certaine valeur est attribuée aux objets ou aux représentations qu'il désigne ; en témoigne, discrètement, quoique de façon récurrente, la formule utilisant des modalisateurs de

la restriction, comme « ce ne sont *que* des fictions », ou « c'est *juste* une fiction » (en anglais, « *it is* merely *fictional* »). Le principe qui préside à ce glissement est l'idée que parler de (ou montrer) ce qui n'existe pas ou ce qui est faux, comme si cela existait ou était vrai, provoque une illusion, et que les illusions ne sont pas les bienvenues – pourrait-on ajouter – en aucune chose. A moins de vouloir, inversement, encenser les pouvoirs de l'imagination et de la fantasmagorie, en célébrant alors cette magique capacité humaine à imaginer, fabuler, rêver – on pensera notamment aux écrivains, réalisateurs, artistes et producteurs de chimères de tout poil[1]. Ne conserver que le segment descriptif de sa signification, sans préjugés de valeur, permet simplement de faire la part des choses : en ce sens, les modalisateurs de restriction ne seraient que des indices linguistiquement marqués de la nécessaire distinction à faire entre, par exemple, les monstres imaginaires et les dangers réels.

1.2. HISTORICITE DU CONCEPT. Sont fréquemment désignés comme des fictions, les récits qui ne sont pas historiques ou testimoniaux, les tragédies, romans, pièces de théâtre, les dessins-animés, les légendes et mythes (c'est un peu plus délicat), les films ou encore certains tableaux ou sculptures, notamment lorsqu'ils représentent des êtres surnaturels. L'acte de qualifier ces expressions comme étant fictionnelles est en grande partie déterminé historiquement. Outre le sens négatif qui suit l'axe vérité/réalité, se présente un sens supposé plus neutre, qui repose sur une classification générique. Dans la culture occidentale, la fiction est liée dans un premier temps au domaine de l'art. Platon y inclut la poésie, l'épopée, la peinture et la sculpture, et estime alors qu'ayant affaire à des illusions, des contrefaçons qui seront toujours moins réussies que les objets eux-mêmes, ou mieux encore que leur Idée, il s'agit de s'en méfier – de ne pas suspendre notre incrédulité aussi facilement. Aristote y inclut quant à lui l'art dramatique, privilégiant la tragédie et la louant pour son caractère mimétique et universel, donc instructif et libérateur. On trouve ainsi, chez Platon (ou ce qu'on en a hérité), le sens négatif de non-réel et non-vrai, couplé à une connotation elle-même négative, tandis qu'Aristote (ou ce qu'on en a tiré) conçoit la fiction comme un genre, un art, et peut la valoriser pour ce qu'elle est en propre. La neutralité du genre, on le voit, n'empêche pas des considérations morales.

Dans un deuxième temps apparaît une séparation, au sein de la catégorie des œuvres d'art, entre œuvres de non-fiction et œuvres de fiction, en vertu de leur contenu (une histoire

[1] L'orientation subjective des points de vue sur la fiction est parfois une histoire de disciplines : à l'ami qui me souffla « En littérature, la fiction a tous les droits ! », je répondis « En philosophie, elle n'en a aucun ! ». C'était sans compter sur les défenseurs des positions fictionalistes, en philosophie, ni sur les tendances « *New Journalism* », en littérature.

inventée à propos de personnages inventés), et de leur forme (plutôt roman et nouvelle, qu'épopée et poésie). L'entrée « Fiction » du dictionnaire de Diderot et D'Alembert se confond avec celle des Belles-Lettres – « production des Arts qui n'a point de modèle complet dans la nature » –, et la plausibilité louable de ces récits imaginés va de pair avec leur degré de véracité. Il faut donc noter un point important : la définition générique du concept de fiction (aristotélicienne) souffre de la définition onto-sémantique (platonicienne) ; l'art n'est pas un domaine qui a son fonctionnement propre, mais une représentation plus ou moins vraie de la réalité, une forme de « *mimesis* » potentiellement trompeuse. Là où Aristote, père de la poétique, pense la représentation théâtrale comme vraisemblable, probable ou universelle, les penseurs du roman moderne à son âge d'or – fin du XVIIIe siècle – tentent de donner à la littérature ses cachets de noblesse, répondant à Platon, non seulement par la réalité des sujets, mais par la véracité de ces comptes-rendus de faits de la vie, par la précision de leurs manières, et jusqu'à leur responsabilité dans la vie sociale (l'acmé étant atteint à l'heure de la littérature engagée au XXe siècle). On notera que, pendant que des romanciers clament la vérité et le sérieux de leur art, en se pensant pour ainsi dire sismographes et analystes de leur temps, plusieurs décennies plus tard, les historiens inversent la tendance en dévoilant la structure narrative, fictionnelle, de leurs portraits et des descriptions narratives qu'ils donnent des événements.

Dans un troisième temps pourrait être ainsi souligné le lien de parenté de plus en plus fort entre fiction et littérature, et la question qui s'ajoute est de savoir si la littérature est une sous-catégorie de l'art, ou encore une fois un genre spécifique, comme le sont la peinture, le cinéma, ou la musique. En un sens, les hésitations conceptuelles concernant la définition de la littérature sont issues de la familiarité de son outil, à savoir, le langage. C'est le quatrième temps de la variabilité historique du sens du concept : sa relation privilégiée à l'outil linguistique, parmi les outils représentationnels – temps présent où l'on voit alors s'étendre le concept à toute forme de représentation, entendue elle-même comme notation particulière (logique, mathématique), ou langage (pictural, visuel, gestuel, musical) ; de sorte que ce que nous appelons « fictions » théoriques, légales ou métaphysiques, relève également d'une forme d'inséparabilité entre le mot et sa réification.

1.3. FICTION ET LITTERATURE. Arrêtons-nous un moment sur la proximité des concepts de fiction et de littérature. Le débat qui agite le cercle des Belles-Lettres depuis le XVIIIe siècle tourne autour du raisonnement suivant : les romans ou les nouvelles sont classées sous le genre, neutre, des récits de fiction, en tant qu'histoires inventées de

personnages inventés ; les produits de notre imagination, même à être relatés avec style, n'en sont pas moins conçus comme des images déformées de la réalité ; un discours mettant en scène des images déformées de la réalité, ou simplement issues de l'imagination, ne peut pas être vrai (on reconnaît alors les efforts répétés visant à innocenter la faculté d'imagination, cette « folle du logis », voire à la rendre nécessaire en toute activité de la raison) ; c'est donc soit un mensonge, soit un divertissement, en tout cas quelque chose qu'on ne peut, ni ne doit, prendre au sérieux. Or, face à la condamnation des illusions romanesques, les auteurs défendent le sérieux de leur entreprise en revendiquant pour leurs œuvres, comme pour celles des historiens ou des scientifiques, une capacité à dire la vérité[2]. Mais leur appel est bloqué par un paradoxe qui touche à la nature de leurs écrits : « simples fictions », donc non-réelles, non-vraies, et non-sérieuses, comment prétendre à une quelconque utilité, légitimité ? Ce trio qui voit la fiction en négatif joue encore actuellement un rôle, pas toujours explicite, non seulement dans la légitimation de l'activité des romanciers, mais également dans les problèmes philosophiques que nous nous posons sur ce que nous qualifions de fictionnel, et ce que nous qualifions de littéraire (pour ne rien dire des problèmes que nous pose l'explication même du langage).

L'une des formulations les plus claires (et décisive pour le choix du traitement philosophique approprié de la question de la fiction) de la distinction entre fiction et littérature est donnée par John Searle, dans son article « *The Logical Status of Fictional Discourse* » [1975]. Assimilant la fiction à un phénomène linguistique, et non pas esthétique, Searle note que toutes les œuvres de fiction ne sont pas des œuvres littéraires : « La plupart des bandes dessinées et des histoires drôles sont des exemples de fiction, mais non de littérature ; *De Sang-Froid* et *Les Armées de la nuit* ont qualité d'œuvres littéraires mais ne sont pas de la fiction » [1975 :102]. Les films hollywoodiens sont des fictions ; la poésie, certaines œuvres historiques ou certaines œuvres philosophiques (Russell reçoit le prix Nobel de Littérature en 1950), appartiennent au domaine de la littérature non-fictionnelle. Il ne faut donc pas confondre les deux concepts, dont l'un est censé être descriptif (la fiction est une propriété interne au discours) et l'autre, évaluatif (la littérature est un jugement de qualité).

On remarquera pourtant une résurgence de valeurs qui sous-tendent leur application : un discours, s'il est fictionnel *per se*, n'en est pas moins rendu, par-là même, suspect. En effet, Searle souligne que « 'La Bible comme œuvre littéraire' dénote une attitude

[2] Il reste que les vérités des romanciers et celles des scientifiques, ou des historiens, peuvent être considérées comme de nature différente (littérale/métaphorique), et porter sur des sujets différents.

théologiquement neutre, tandis que 'La Bible comme fiction' est une expression tendancieuse » [1975 :102], ajoutant en note de bas de page qu'il ne considérera pas d'autres sens du terme, comme celui qui associe les fictions aux mensonges (par exemple, « la déposition du prévenu est un tissu de fictions »). La fictionalité de la Bible semble néanmoins éveiller la vigilance platonicienne, de la même manière que la fictionalité des objets, dans les controverses ontologiques ; la stratégie de Thomasson [1999] consiste à défendre la ressemblance des personnages de fiction avec d'autres types d'entités qui peuvent paraître plus respectables, comme les objets sociaux ou abstraits, contre les soupçons qui entourent habituellement les objets fictifs.

Il existe en tout cas, selon Searle, trois raisons objectives pour lesquelles les deux concepts diffèrent : le concept de littérature est un concept vague, en partie arbitraire, et discutable. Inversement, celui de fiction possède des « conditions nécessaires et suffisantes », fait partie de l'essence du « champ du discours », en vertu d'une intention de leur auteur (et non d'une attitude décidée par le lecteur), et est déterminé par une « frontière stricte » entre le fictionnel et le non-fictionnel. S'il est possible de discuter la pertinence de cette distinction entre fiction et littérature, il apparaît pourtant clair que les deux termes ne se substituent pas l'un à l'autre *salva veritate*. Quant à une définition de la fiction comme propriété interne du discours, l'idée fonde les développements récents de la philosophie analytique sur la question des œuvres de fiction. Une chose est claire : en philosophie, la contribution de Searle au sujet de la fiction est symptomatique de la tension entre science (ou plus spécifiquement vérité et réalité) et art (ou plus spécifiquement littérature) qui entoure le concept, et appuie l'idée que la fiction est avant tout une affaire de langage.

1.4. PREMICES AUX ANALYSES PHILOSOPHIQUES RECENTES. L'axe vérité/réalité a permis aux philosophes depuis Platon d'envisager ce qui est fictionnel comme étant inventé, imaginé, *et donc*, dans cette perspective, comme étant non-réel, non-vrai, du point de vue de ce qu'est le monde actuel et de ce qu'on peut en connaître. Par là, on a pu parler de chimères et de mots vides (*flatus vocis*), plus spécifiquement, de noms vides, en tant qu'ils ne réfèrent pas à des objets existants. Fictions métaphysiques, puis logiques ou mathématiques (à l'heure du nominalisme ou du constructivisme), c'est la relation entre le langage et le monde qui est interrogée, en particulier celle qui est en jeu dans les produits et les opérations de l'imagination. Il n'y a pas grande différence ici entre fiction et tout type de construction « volante », abstraite ou mentale, et ce qui nous préoccupe est de savoir si nous parlons bien de quelque chose indépendamment de notre représentation (et donc, ici, si la phrase a du

sens), ou si nous sommes en train de fantasmer et d'inventer, en parlant, des choses qui n'existent pas[3].

Parallèlement, l'axe artistique a orienté depuis Aristote d'autres philosophes vers une définition plutôt générique et fonctionnelle de ce qui est fictionnel, interrogeant alors davantage les enjeux éthiques ou sociaux des œuvres de l'imagination. Les histoires inventées ont à voir avec les émotions et les aléas de nos passions, et si elles peuvent nous égarer, elles peuvent aussi véhiculer des messages sérieux, purger notre cœur, ou contribuer à un certain plaisir esthétique. C'est la relation entre l'art et la vie qui est en jeu. Il n'y a pas grande différence ici entre fiction et création littéraire, esthétique, et ce qui nous préoccupe est de savoir si nous faisons bien de parler de choses qui n'existent pas, si nous nous faisons du bien, ou si nous sommes malgré tout victimes d'illusions trompeuses et mensongères, et acteurs de comportements irrationnels.

Il faut comprendre un point important : une approche philosophique de la question de la fiction, en propre, date en réalité du « tournant linguistique » par lequel on marque l'origine de la philosophie analytique (anglo-saxonne). Le discours fictionnel se distingue alors du discours factuel, ou encore des raisonnements logiques, et il s'agit alors de marquer ce qui les différencie, dans le langage ou dans les usages qu'on peut en faire. Avant Frege et Russell, en simplifiant sans doute un peu, les philosophes parlent seulement de fictions dans les cas de non-référentialité ou de non-vérité, sans étudier plus avant ce genre de contrefaçons, ou bien s'appliquent à expliquer en quoi consiste l'art – l'art et l'usage qui en est fait de l'imagination – quels en sont ses effets et ses formes de représentations. Ce sont les théories littéraires et les critiques d'art qui sont plus à même, par ailleurs, d'interroger les pouvoirs et mystères des mécanismes sémiotique, perceptif ou narratologique des œuvres de fiction.

C'est donc autour de l'axe vérité/réalité que s'articulent d'abord les explications de Frege et Russell concernant le sens des énoncés fictionnels, même si ces derniers n'assument pas complètement une distinction entre fiction et art. En effet, le discours fictionnel est rapproché par Frege de la poésie ou de l'épopée – il discute le cas d'Ulysse dans « Sens et Dénotation » [1892] –, et par là, à ce qui a trait aux représentations subjectives, à ce qui n'existe ni comme Lune, ni comme Pensée : il trouve son sens dans un jeu de connotations qui est affaire de rhétorique, de coloration, de tonalité, de beauté de la langue ; il ne procède

[3] Tous les débats qui concernent les « objets mentaux », ou plus largement, l'intentionnalité, sont ici sous-entendus ; la signification des noms, si elle est pensée comme dépendant d'une référence « empirique », pose ainsi problème dans le cas des énoncés fictionnels.

pas de la fonction référentielle du langage (unissant le mot et la chose, ou la pensée au Vrai), mais de la *fonction expressive*. Russell rapproche quant à lui la fiction de la représentation théâtrale – il discute le cas d'Hamlet dans *La connaissance Humaine* [1948] –, soulignant alors le versant subjectif de nos croyances dans ce que nous exprimons, distinct de son versant objectif qui lie la signification des expressions aux faits, ou conditions de vérité. En un mot, la fiction a affaire à la *subjectivité*, parce qu'elle est une expression artistique. En tant que propriété de l'énoncé, elle désigne une rupture référentielle, rendant la proposition fausse (parce que l'énoncé est en fait une description non-dénotante, pour Russell), ou dépourvue de valeur de vérité (parce que l'énoncé est considéré comme une expression personnelle, ou un effet rhétorique, pour Frege).

Le « tournant linguistique » par lequel on marque l'origine de la philosophie analytique a clairement lancé l'étude de la nature et du fonctionnement de la fiction du côté du langage, en renforçant le lien entre les niveaux ontologique, sémantique, et épistémique : si les questions de l'enquête ont davantage glissé depuis « Cela existe-t-il ? » à « Cela est-il vrai ? », les théories vériconditionnelles de la signification ont clairement placé la seconde sous garantie de la première. Une conception du langage comme image du monde s'interroge ainsi sur le sens d'un énoncé fictionnel – quelles sont ses conditions de vérité – en se demandant si les objets fictionnels existent ou non, l'intention étant alors de garantir la connaissance que nous pouvons avoir des choses de ce monde. Les analyses logiques de Frege et Russell n'assument pas clairement la distinction entre fiction et art littéraire, ou théâtral, mais suivent l'axe vérité/réalité, et expliquent de cette manière le statut des énoncés de fiction à partir de la théorie générale du langage qu'ils élaborent. En revanche, les questions que posent les œuvres de fiction sont simplement esthétiques, et ne concernent donc pas les logiciens. On aurait pu penser qu'après la clarification de Searle, les limites entre ce qui concerne la question de la fiction, et ce qui a trait au fonctionnement esthétique de certaines œuvres ou expressions, apparaitraient suffisamment limpides pour éviter, encore une fois, des chevauchements catégoriels ; mais il semble en réalité qu'un certain nombre de problèmes que se sont posés et que se posent les philosophes sur la fiction concernent en fait, sans que cela soit toujours assumé, la nature et le fonctionnement des œuvres littéraires, cinématographiques ou picturales, en tant qu'œuvres d'art.

On résumerait alors le premier souci que rencontre l'enquêteur dans l'étude des fictions de la manière suivante : le vague qui entoure le terme de « fiction » est-il conceptuel, linguistique ou ontologique ? Avons-nous affaire à un problème de mots et de catégories, à

une déviance dans les usages, ou bien est-ce au niveau même des objets, expressions ou pratiques que nous tentons de décrire que se situe une collection variée d'aspects tels qu'on pense à l'embarras de Wittgenstein devant la possibilité même de définir ce qu'est un jeu (§65-67, *Recherches Philosophiques*) ? Autrement dit, la question à laquelle nous pourrions répondre est-elle « Qu'est-ce qu'une fiction ? », ou « Est-ce une fiction ? » ? La seconde interrogation suppose que nous ayons déjà en main des critères clairs nous permettant de reconnaître la propriété de fictionalité et de l'attribuer correctement ; la première cherche à trouver ses conditions nécessaires et suffisantes. *In fine*, une dernière question, plus distanciée, consiste à se demander pourquoi nous disons que ceci ou cela est une fiction ; cela nous amènera à déterminer les facteurs du jugement de fictionalité, s'il venait à manquer une propriété spécifique.

2. La philosophie de la fiction : le défi de la définition.

2.1. DEFINITIONS NEGATIVES. La manière la plus courante et la plus pratique, sans doute, de définir ce qu'on entend par « fiction » est d'en appeler à la négation d'une autre propriété – ou, de façon plus neutre, d'un prédicat –, ou à l'absence de tel et tel objet dans une classe dont le sens est plus intelligible. Ainsi, un personnage de fiction est une personne qui n'existe pas, un récit fictionnel est un récit qui n'est pas vrai, ou qui n'est pas sérieux, ou qu'il ne s'agit pas de croire de la même manière qu'un témoignage ou un essai. Mais on s'aperçoit rapidement des limites d'un tel processus, au sens où cela ne rend pas compte de la spécificité de ces entités ou de ces expressions. Tout ce qui n'est pas tel et tel, n'est pas nécessairement une fiction ; en outre, un récit de fiction peut contenir des énoncés vrais ou parler de personnes qui existent.

Ce genre de considérations a pourtant la vie longue, depuis les premiers débats philosophiques concernant la nature des objets fictionnels – chez Ryle [1933] et Moore [1933] notamment –, jusqu'aux explications sémantiques des énoncés fictionnels (comme on l'a vu chez Frege et Russell). Encore une fois, c'est autour de l'axe vérité/réalité, ou précisément en marge de cet axe, que s'organisent les explications sur la nature et le fonctionnement des *ficta*. Sherlock Holmes n'existe pas, et pourtant nous sommes tous capables de dire que c'est un détective, ou de nier que ce soit un mouton. Le problème de la référence, dans cette perspective, concentre les efforts des philosophes. Les objets fictionnels sont-ils des objets non-existants ? Mais l'existence est-elle une propriété ? Sont-ils des objets

abstraits, sont-ils des *possibilia* ? Faut-il alors soutenir des thèses réalistes et défendre des modes d'existence particuliers pour ces entités suspectes ?

L'article de Margaret MacDonald, « Le langage de la fiction » [1954], tente une sortie des définitions purement négatives de la fiction ; contre les approches onto-sémantiques classiques ; elle fait appel au second axe, l'axe esthétique, et assimile ainsi récit fictionnel et œuvre littéraire. C'est, en somme, jouer Aristote contre Platon. Le personnage de fiction est donc une pièce, un signe, du système clos que se trouve être chaque monde fictionnel. « Il y a certainement un sens, écrit-elle, en vertu duquel chaque œuvre de fiction est une loi pour elle-même » [1954: 182]. Cela ne suffit évidemment pas à résoudre les problèmes métaphysiques qui touchent au statut de ces entités, mais permet du moins de faire entrer dans les analyses certains de leurs traits supposément spécifiques, et dans cette optique, les traits artistiques. On retrouve l'ambiguïté fondamentale du lien qui unit fiction et art, autant que fiction et langage, mais ici cela sert d'argument à MacDonald pour revendiquer une consistance propre aux expressions fictionnelles.

2.2. DEFINITIONS POSITIVES ESSENTIALISTES. Création et imagination sont couramment invoquées au titre de ce qui signe la particularité des fictions. On parlera d'objets imaginaires, ou de récits inventés, de fantaisies et de chimères, de ce qui relève de l'imagerie mentale. Ces deux notions sont présentes autant dans les définitions ordinaires que dans les tentatives de clarification théorique. Mais la description est loin d'être suffisante, si l'on tient compte du flou qui guette, ici aussi, les deux concepts. Par exemple, quand est-il légitime de dire qu'un personnage a été créé ? Est-ce son degré d'originalité, ou le seul fait d'apparaître dans une histoire ? Peter Lamarque [2003] remarque notamment que, là où nous pouvons sans trop de peine estimer que les héros et protagonistes d'un récit sont des personnages inventés, dotés d'une personnalité ou de traits de caractère singuliers, il est moins aisé d'en faire de même lorsque le seul mot de « foule », par exemple, vient en quelque sorte planter le décor. Le problème se pose aussi à propos du récit, dont les emprunts ou les règles du genre peuvent miner ce que nous considérons comme la créativité de l'auteur[4].

Par ailleurs, en ce qui concerne la faculté d'imagination, il ne semble pas non plus toujours nécessaire à la fiction qu'elle en soit son produit ; un mauvais rêveur peut construire une fiction, et l'idée, par exemple, d'un rhinocéros à plumes ne requiert pas un usage forcené

[4] Il existe toute une littérature concernant la faculté de créativité humaine et l'acte de création, dont le but est de donner une juste définition. Voir notamment Gaut & Livingston, ed. [2003].

de ce type d'opérations mentales. En outre, tout ce que nous imaginons n'est pas forcément fictionnel, en témoigne le rôle de cette faculté dans la plupart de notre activité cérébrale – projection, interprétation des comportements, compréhension d'une image isolée, etc. On passera sous silence, pour finir, les difficultés que rencontrent ceux qui cherchent à expliquer la nature et le fonctionnement de l'imagination elle-même, comparée à la mémoire, à la perception ou à la volonté[5]. Si ce que nous appelons « fiction » a partie liée avec ce que nous créons et ce que nous imaginons, cela semble pourtant insuffisant pour formuler un critère d'identité substantielle ou d'identification solide.

Il est important de rappeler ce qui a motivé les philosophes à vouloir définir l'essence de la fiction (d'une œuvre de fiction) au-delà de sa dimension négative, à savoir, le risque d'une assimilation avec le mensonge. En effet, les critiques d'inspiration platonicienne, notamment, contre les récits fictionnels, s'ancrent dans l'idée que les poètes et les faiseurs d'histoires sont moralement répréhensibles parce qu'ils trompent l'auditoire en leur faisant croire des choses fausses. C'est en fait une erreur de catégorie : les romanciers ne sont pas des menteurs parce que l'auditoire est conscient du subterfuge ; ils acceptent, et prennent plaisir à, la tromperie explicite. En ce sens, ce qui définit l'ordre de la fiction est le concept de *feinte délibérée*, ou plus précisément de « feinte ludique partagée » [Schaeffer 1999]. De là peuvent naître les formulations des conditions nécessaires et suffisantes de la propriété de fictionalité, qui associent celles-ci à une attitude de « faire-semblant »[6]. Ainsi, l'enfant fait semblant d'être un pirate, l'auteur raconte une histoire qu'il fait semblant de tenir pour vraie, ou fait semblant d'en être un acteur, le lecteur fait semblant de croire que les événements de l'histoire se sont réellement passés.

Dans le cas des fictions théoriques, un savant peut feindre de croire à l'existence de tel objet postulé, ou simplement l'accepter, afin de résoudre le problème qui l'occupe ; on dirait peut-être plus facilement qu'il *fait comme si* cet objet faisait partie des éléments en jeu dans sa démonstration ou son raisonnement. Un exemple tiré des travaux de Vaihinger [1911][7] éclairera ce point. Un homme possède 17 chameaux, et souhaite distribuer son héritage à ses

[5] Voir notamment Shaun (ed.) [2006].

[6] L'attitude de « faire-semblant de croire », ou « *make-believe* », centrale dans les théories de la fiction, sera l'objet d'une enquête approfondie dans la suite de ce travail ; elle désigne principalement l'attitude de l'auditoire des œuvres de fiction, et peut servir à qualifier un faire, une manière d'être ou un contenu propositionnel. Par ailleurs, on peut également se demander si elle s'applique à l'attitude du savant qui utilise des fictions théoriques. Généralement, on interrogera enfin sa pertinence, et surtout sa faisabilité.

[7] Je remercie Christophe Bouriau, ayant récemment traduit l'ouvrage de Vaihinger [1911], pour m'avoir enseigné cet exemple lors d'un cours de Master.

trois fils, de telle sorte que l'aîné en reçoive la moitié, le second un tiers, et le dernier un neuvième. Le calcul est plus facilement résolu s'il ajoute un dix-huitième chameau fictif à son troupeau : 9 bêtes partent avec l'aîné, 6 avec le second, le benjamin n'en obtiendra que 2 ; le dix-huitième chameau s'évanouit après que l'homme a fait semblant d'en être le propriétaire. Il ne s'agit donc pas de mensonge, mais d'une croyance feinte à laquelle on adhère en toute connaissance de cause.

Ce ne sont là, pour le moment, que des pistes grossières que certains philosophes ont évidemment affiné pour circonscrire le domaine de la fiction. La voie fut notamment formulée par le poète Coleridge lorsqu'il parla d'une « suspension volontaire de l'incrédulité » [1817], expression que Searle rappelle au début de son article (pour en dénoncer l'effet-slogan, mais non sa justesse intuitive). Ce qu'il est bon de souligner est le glissement, dans la définition de la fiction, d'une qualification ontologique (cela n'existe pas, ce n'est pas la réalité), ou sémantique (le mot est vide, ou cela n'est pas vrai, ou ni vrai ni faux, ou mensonger), à une spécificité plus psychologique, une manière particulière de croire un énoncé, à savoir, « faire-semblant de croire » que cette proposition est vraie, pour telle et telle raison intrinsèque – intention spécifique, pratique, convention ou stipulation collective.

2.3. LA PROPRIETE DE FICTIONALITE *PER SE*. Nous l'avons vu, le « tournant linguistique » inauguré par Frege et Russell a lancé le problème de la fiction du côté du langage. En tant qu'expression linguistique, la fiction est alors considérée tour à tour comme une propriété d'un énoncé, d'un texte, d'un discours ou acte de parole, d'une interaction communicationnelle, d'un récit ou d'une œuvre. Il peut s'agir d'une propriété sémantique, stylistique ou pragmatique, mais c'est chaque fois un trait essentiel à l'expression. Si la distinction entre fiction et littérature peut être discutée, nuancée par certains auteurs, elle reste néanmoins fondamentale, et continue à interroger la construction verbale de manière privilégiée, par rapport aux autres moyens de représentations. Même lorsque la classe des fictions est étendue à la classe des « arts représentationnels » (par Kendall Walton [1990]), les objets auxquels la propriété de fictionalité s'applique sont encore les énoncés[8].

L'identification de cette propriété dépend en fin de compte de la théorie du langage sur laquelle s'appuie l'enquêteur. En effet, une conception représentationaliste du langage comme

[8] En tant qu'attitude mentale, on pourrait penser que la propriété de fictionalité s'applique à des contenus mentaux ; mais dès lors que ces contenus mentaux sont paraphrasés en contenus propositionnels, on retrouve alors le privilège de l'approche linguistique. On verra que Walton [1990], Schaeffer [1999] ou encore Caïra [2011] tentent une sortie hors de cette mainmise, en mettant l'accent sur le phénomène, ou pratique, du jeu.

image du monde amène à penser la fictionalité à partir de l'absence de référence dont pâtit l'énoncé, ou d'une indétermination au niveau de sa valeur de vérité. Ce n'est plus nécessairement le cas lorsqu'on adopte la théorie des actes de parole : leur caractère fictionnel peut alors être expliqué par une intention (si on privilégie la théorie searlienne) ou une convention (si on privilégie la théorie gricéenne) différente de celles des actes assertifs, procédant d'une énonciation sérieuse. Si le visage contemporain du problème de la fiction est celui des croyances feintes, c'est notamment en vertu d'une distance prise à l'égard d'une théorie du langage particulière. Cela ne peut se comprendre qu'en se rendant compte d'une autre différence méthodologique importante, à savoir, que la fiction n'est plus envisagée comme un chapitre d'une théorie générale du langage – la présentant, en quelque sorte, comme une anomalie dans le système – mais comme un objet propre : il existe désormais une philosophie de la fiction.

En résumé ici, il convient de souligner que les approches philosophiques actuelles, sans doute autant que nos usages ordinaires du terme, assument sans hésiter l'idée que la propriété de fictionalité est *absolue* : certains objets, expressions, ou pratiques sont de l'ordre de la fiction, et en premier lieu, ce que nous désignons sous le nom d'œuvres de fiction. De ce fait, certains philosophes ont avec brio proposé des conditions nécessaires et suffisantes de fictionalité qui, au-delà de leurs différences, mettent l'accent sur le concept de « faire-semblant ». L'axe vérité/réalité, ainsi que l'axe esthétique, sont alors jugés plus secondaires : ce qui prime est l'exigence d'une certaine attitude épistémique, peu importe que la proposition soit vraie ou fausse, peu importe le poids ontologique, et peu importe la nature artistique de l'expression. Une définition claire et fixe a donc été formulée, et elle est mentaliste[9] : une œuvre de fiction possède la propriété d'être fictionnelle – cette propriété étant tour à tour intrinsèque au langage, puis extrinsèque relationnelle dans un acte de communication.

3. Le projet : analyse contextualiste et approche pragmatiste.

3.1. CLASSER, MOTIVER, COMPARER. Le but de cette étude, comme je l'ai annoncé, est de clarifier le sens du terme de « fiction ». Plus précisément, ce sont les dichotomies, d'une

[9] On hésite sur le terme adéquat, entre définition « mentaliste » ou « psychologique » ; le choix du premier qualificatif provient de ce qu'on souhaite éviter une confusion avec les débats centrés sur l'intentionalité et la distinction entre positions psychologistes et anti-psychologistes, ou réalistes (Husserl/Frege).

part, entre fiction et non-fiction, et d'autre part, entre fiction et fait, qui font l'objet de cette enquête philosophique ; il s'agit d'en apprécier les mérites et les limites. L'intention, ici, n'est pas de nier ces différences, à cause de la présence de zones intermédiaires, de cas ambigus, de jeux de valeurs, ou de besoins plus généraux, mais plutôt de les soumettre à une catégorisation plus fine, en fonction des éléments et des enjeux des situations d'usage.

On pourrait ainsi s'étonner de l'idée défendue, selon laquelle un objet, une expression ou une pratique peuvent être considérés tout autant comme étant, ou n'étant pas, de l'ordre de la fiction. Le terme d'« œuvre de fiction » par lequel nous qualifions les romans, les contes ou les histoires, apparaît aussi justifié que trompeur ; et celui-là même de « fiction », aussi justifiable qu'égarant, dès lors qu'on l'applique de manière absolue. J'aimerais parvenir à montrer que le choix de considérer la fiction comme un *concept classificatoire relatif* possède un certain avantage ; dit autrement, nous utilisons ce terme en fonction de certains intérêts théoriques et pratiques, à partir d'un jugement motivé et réglementé, situé dans des contextes variés. Comprendre les motifs et motivations que nous avons là, c'est alors clarifier autant les analyses que les débats en jeu.

La fiction n'est pas quelque chose dont il s'agit d'expliquer la nature, mais une qualité que nous attribuons comme une *réponse motivée*, dans certaines situations, au vu de certains enjeux et de certains aspects de cette situation, à des choses, à des expressions linguistiques ou, au sens large, à des constructions symboliques, à des activités, à des attitudes. En bref, en observant le rôle que nous donnons à ce concept, ce dernier se présente autant comme le résultat d'un acte de juger que d'un acte de classer tel et tel élément de ce monde. La question est donc double : Pourquoi jugeons-nous que ceci est une fiction, que cet énoncé ou cette représentation est fictionnel ? Et quelles conceptions générales, quelles valeurs et quelles dimensions de quels phénomènes, sous-tendent l'usage qualitatif de ce terme ? Je proposerai, dans la suite, des critères conceptuels ainsi que deux types d'outils semi-formels, qui permettent de s'adapter aux divers aspects des phénomènes rapportés à la fiction.

3.2. UNE POSITION ANTI-ESSENTIALISTE. Il n'est pas surprenant de noter que la plupart de nos concepts sont vagues et indéterminés, jusqu'à ce qu'on les envisage en contextes. Mais ce type de clarification n'a pas encore été réalisé dans le cas de la fiction, dont on pense qu'il existe une nature, ou un fonctionnement spécifique, une définition fixe – notamment depuis que la question s'est centrée sur les histoires *intentionnellement* fictionnelles. La signification du concept de fiction, comme je tenterai de le montrer, fonctionne pourtant plutôt par aires de

ressemblance, et ses usages répondent à des enjeux multiples[10]. Chercher les conditions nécessaires et suffisantes de la propriété de fictionalité, ou vouloir circonscrire *le* domaine logique de la fiction, apparaît alors comme une vaine entreprise, ou qui tend à formuler une définition *prescriptive* du terme[11]. La raison en est que nous ne pouvons pas *savoir* que quelque chose est fictionnel ; nous ne pouvons le savoir qu'à le décider lors de jugements de fictionalité, au vu des aspects de tel et tel objet, expression, ou pratique, et au vu de nos motivations vis-à-vis de certaines problématiques.

Nous pouvons cependant savoir que le Capitaine Crochet est un personnage inventé par un auteur, comme nous pouvons savoir que Napoléon, qu'il en soit question dans un roman, ou dans une étude historique, est une personne qui a existé. Nous pouvons également connaître certaines intentions des auteurs, ou certaines conventions sociales au sujet de la manière dont tel récit devrait être reçu par le public. Nous pouvons aussi savoir, parce que nous le décidons, que nous sommes en train de jouer à faire-semblant d'être une princesse, ou un astronaute. Nous pouvons savoir que nous imaginons tel scénario, que nous sommes virtuellement impliqués dans une situation, que nous stipulons un dix-huitième chameau. Mais dire que nous savons, de la même façon, que tout ceci est de l'ordre de la fiction, me semble discutable, compte tenu de l'aspect, ou bien partiel, ou bien partial, en tous cas polysémique, de la définition du concept.

Les positions essentialistes ne couvrent que certains aspects, ou certains éléments, de ce que nous appelons des fictions. Une définition absolue a donc pour effet dommageable, entre autres, d'étouffer le fait que le jugement de fiction répond à des questions différentes selon les situations. Par exemple, dire que le monstre dans le placard est une fiction, parce qu'il n'existe tout simplement pas, n'est pas inadéquat, même si son sens n'est pas celui que

[10] Une objection ici pourrait consister à dire qu'il existe un *usage clair*, *typique*, du terme, à savoir, la *convention* linguistique concernant l'usage actuel du terme par les libraires, selon laquelle les romans, les contes ou les fables sont *socialement* classés dans la catégorie de « fiction », et dont rend compte le « paratexte » du livre ; les autres usages seraient jugés *dérivés* ou même *« tirés par les cheveux »* (comme celui de dire que les modèles, objets mathématiques, concepts, « entités sociales », jeux ou même le langage tout entier sont de l'ordre de la fiction). Je ne suis pas sûre qu'on puisse circonscrire aussi aisément une « signification-noyau » du terme, même si l'on s'en tient à son emploi à notre époque. Et par ailleurs, on peut également douter de la pertinence de la remarque : ce n'est pas parce que telle chose est, par convention linguistique, appelée telle ou telle, que cette chose, et son nom, se conviennent mutuellement – les conventions linguistiques ou, dans la terminologie d'Austin, le « langage ordinaire », sont des points de départ et des guides disponibles pour la réflexion, mais non pas des *arguments*.

[11] Dans son introduction, Walton [1990] affirme : "We need a theory". A mon sens, la force autant que la faiblesse de son analyse de la fictionalité provient du fait qu'il a ainsi prescrit une unique définition pour le terme qui, quoique censée être conditionnelle, n'en est pas moins, dans les faits, et eu égard à une fonction première reconnue à certaines œuvres, plutôt catégorique.

capture (ou pose) la définition mentaliste. Et que dire du New-York des romanciers ; est-il décrit, interprété, inventé ? Comment parler en toute neutralité de la fictionalité d'un jeu vidéo, s'il s'ensuit des effets réels sur la vie ou l'économie des joueurs ? Ou encore, dans le cas des fables moralistes ou des écrits satiriques, faut-il s'en tenir à l'aspect ludique et feint de la narration pour en saisir le sens et en éclairer le mécanisme de réception ? Enfin, il apparaît évident que les raisons pour lesquelles on juge que les objets mathématiques sont des fictions ne sont pas exactement les mêmes que celles pour lesquelles on en vient à qualifier de fictions les institutions sociales ou les récits historiques. Une définition esthétique de la fiction comme création par un auteur peut amener à séparer radicalement le monde réel et les mondes fictionnels ; mais c'est au prix d'un écart vis-à-vis d'une définition plus formelle, et plus large, de la fiction comme construction (plus ou moins libre) de l'esprit. Une approche conventionnaliste, enfin, pousse la fiction à s'identifier à l'histoire telle qu'elle est racontée au sein d'une pratique sociale, collectivement reconnue ; elle met alors de côté l'usage courant de la fiction comme rêverie, fantaisies, illusions, évasion vers l'imaginaire. On pourrait par conséquent convenir du fait que la sélection des objets de l'enquête oriente fortement le critère de fictionalité que nous formulons pour expliquer en quoi consiste et comment fonctionne « le fictionnel » – l'idée même que la fiction est constitutivement attachée au phénomène du langage devrait alors être justifiée au-delà de l'historicité des débats.

L'opposition entre fiction et non-fiction est illustrée, par exemple (et le plus souvent), par la différence entre les histoires de Sherlock Holmes ou du petit chaperon rouge, et la théorie de Darwin sur l'évolution des espèces. Si l'on tient pour indiscutable l'existence d'une différence entre ces expressions, il me semble pourtant que le fictionnel, ici, soit plutôt en continuité avec le non-fictionnel. En effet, il faut faire la part des choses entre des intentions distinctes, des types variés de constructions symboliques, des modes d'intelligibilité, des valeurs de vérité, des gains épistémiques, etc. Mais ce qui arrive dans le détail est passé sous silence dès lors que nous étiquetons, globalement, les choses auxquelles nous avons affaire. Il n'existe pas de distinction absolue entre fiction et non-fiction, et par conséquent il n'existe pas d'espace proprement fictionnel – qu'il s'agisse d'une œuvre de fiction, d'un objet issu de l'imagination ou d'un jeu de simulation collective. Dans cette perspective, le fictionnel serait moins une propriété du tout (du roman en tant qu'œuvre de fiction) qu'une qualité que nous devrions attribuer seulement à certaines de ses parties, ou à certains de ses usages, en justifiant nos raisons.

La conception essentialiste de la fictionalité se confronte à deux autres difficultés : la forme paradoxale des problèmes philosophiques touchant ses objets, et la manière, en un sens, « alambiquée » d'y répondre. Pour exemple de la première, on citera le dit-paradoxe de la fiction : comment expliquer que nous ayons des réponses émotionnelles fortes face à des objets dont nous savons qu'ils n'existent pas, ou des expressions qui ne requièrent qu'une croyance feinte ? La question de la valeur cognitive des histoires fictionnelles constitue un second exemple : comment celles-ci peuvent-elles nous permettre d'apprendre quelque chose sur le monde réel ? Certains philosophes ont évidemment proposé des solutions éclairantes, et cohérentes avec leur explication de la nature et du fonctionnement des œuvres de fiction, mais qui ont parfois l'inconvénient de paraître, entre autres, faites « sur mesure » : les concepts de « quasi-croyances » ainsi que de « quasi-émotions », notamment chez Currie [1990] et Walton [1990] en sont sans doute des illustrations paradigmatiques – intuitivement recevables, théoriquement ambigus.

Le jugement de fiction est, dans cette étude, envisagé comme le résultat d'une enquête motivée, d'un choix dans telle ou telle situation, et pouvant s'appliquer autant à des expressions, qu'à des objets ou à des pratiques, en quelque sorte, sous condition. Parce que les enjeux sont multiples, le sens du terme est sujet à des variations. Mais parce qu'il existe des aspects communs aux différents jugements, et aux objets de ces jugements (un noyau symptomatique), nous pouvons évaluer la pertinence et la concordance de ces jugements, eu égard à la situation d'analyse et aux standards retenus. On se demande, en somme, à quels *non* les questions de la fiction semblent vouloir répondre, afin de préciser le sens du terme selon l'usage qui en est fait. On comprendrait alors les enjeux de l'attribution de ce prédicat, plutôt que sa nature.

3.3. LE NOYAU SYMPTOMATIQUE. Dire que quelque chose est une fiction n'est pas un jugement assertif totalement infondé ; il existe des constantes aux usages du concept, au-delà de leurs objets spécifiques, de la méthode et de la finalité des enquêtes à l'issue desquels ils sont proposés. En trois mots, *faux-semblants*, *faire-semblant* et *faire-pour-de-faux*, semblent se partager le fictionnel. L'association de la fiction et du mensonge, ou de la tromperie, n'est en réalité pas si erronée : quelque chose de l'ordre de la contrefaçon, voire du compromis, entre dans les connotations du terme, voire dans les processus même de production et réception des histoires d'imagination ; les auteurs eux-mêmes revendiquent ou indiquent parfois cette parenté, prenant des précautions face à elle, ou la louant par jeu et défi – autant que le caractère « fictif » de leurs œuvres.

Créer et imaginer restent indéniablement liés à l'activité de ceux qui ont affaire à des « fictions », et quand bien même ce trait ne permet pas de définir le concept, il compte parmi son réseau problématique et les raisons de notre jugement. Pensons aux positions créationnistes, variantes du réalisme métaphysique, que certains défendent dans les débats ontologiques concernant l'existence des objets fictifs : Sherlock Holmes, s'il est quelque chose, paraît être un personnage créé par Conan Doyle[12]. Par suite, la faculté dont Conan Doyle se sert pour créer ce personnage, et lui adjoindre une histoire, est notamment l'imagination. On peut discuter de la fréquence de l'usage de cette faculté au détriment des autres, ou de sa rareté au profit des facultés d'observation ou d'analyse, et ainsi justifier plus ou moins fortement le jugement de fictionalité.

Une troisième activité fait l'objet de ce jugement, celle du jeu. Notre capacité globale à *jouer* se décline depuis l'enfance, et revient chez le producteur autant que chez le consommateur d'œuvres de « fiction »[13]. Une des conséquences de l'idée selon laquelle nous vivons entourés de fictions sociales, ou comme des acteurs d'un théâtre de marionnettes, semble être de nous transformer en joueurs, en acteurs pour ainsi dire désengagés, au sein de ces institutions et conventions. Au niveau des définitions de nos concepts, une question se pose cependant : peut-on dire de quelqu'un qui ne sait pas qu'il joue, qui n'a pas décidé de jouer, qu'il est néanmoins aussi un joueur[14] ? La réponse à cette question peut justifier, encore une fois, le choix de traiter telle ou telle expression (linguistique ou comportementale) comme étant de l'ordre de la fiction : nous produirions des fictions dès lors que nous jouons avec les mots, dès lors que nous imaginons, dès lors que nous ne prenons pas telle ou telle donnée au sérieux, ou dès lors que nous sommes *pris*, collectivement ou individuellement, de manière plus ou moins maîtrisée et choisie, dans un voile, un monde parallèle.

Car qu'est-ce qui est en cause dans l'application de cette catégorie ? Quelles sont les raisons pour lesquelles nous voulons *savoir* si quelque chose est fictionnel ou non ? Pourquoi choisissons-nous de juger que ceci est une fiction ? A mon sens, c'est l'impression que nous avons d'une *perturbation dans l'ordre des choses*, d'un écart entre ce que serait le monde, le monde représenté, et ce que nous tenons pour nos fantaisies, des féeries, une parenthèse faite

[12] Même si certains s'amusent à défendre l'inverse, à l'instar de Pierre Bayard [2008], estimant que c'est le personnage qui crée son auteur, et que c'est le premier qui a plus de consistance que le second.
[13] Walton [1990] a pour ainsi dire porté au-devant de la scène cette association entre la fiction et le jeu. Un peu avant, Michel Picard [1986] avait défini la « lecture comme jeu ».
[14] Cette objection est formulée par Lamarque et Olsen [1994] contre la théorie de Walton. Leur réponse est négative (un joueur ne peut pas jouer inconsciemment), et étaye ainsi une définition intentionnaliste de la propriété de fictionalité.

de jeux d'enfants, de rêves, de simulations, d'envolées dans le monde des idées. Cette déviation nous occupe de différentes manières – nous pouvons être en train de vouloir comprendre grâce à des simulations, ou être en train de nous divertir grâce à des œuvres dont telle est, ou non, la fonction, être en train de nous guérir, de nous expurger au moyen de représentations masquées, en train de nous échapper ou bien plutôt de prévoir dans quelle direction le monde va évoluer, ou encore être en train d'apprécier la saveur d'une histoire bien menée, d'une peinture bien proportionnée, d'une démonstration bien montée. Ce sont les types d'enquête que nous menons, la position que nous occupons, les croyances que nous entretenons, les rôles sociaux que nous interprétons, les classifications que nous formulons, les connaissances que nous avons, qui déterminent en quoi consiste cet ordre des choses dont nous constatons la perturbation.

Plus précisément, c'est l'impression d'une perturbation dans l'ordre des choses, telle que se forme *l'illusion (plus ou moins persistante, et plus ou moins volontaire) que ce qui est perçu, expérimenté, stipulé, appartiendrait* en fait, « pour de vrai »*, à l'ordre des choses*[15]. Les personnages nous donnent l'illusion de vie, de vivre, les récits, l'illusion de vérité, les théories, l'illusion d'expliquer. Que l'illusion soit réussie ou ratée, volontaire ou subie, combattue ou nourrie, elle est une des raisons majeures qui motivent notre jugement de fictionalité. Au fond, ce qui serait fictionnel est ce qui nous apparaît comme réel (ou vrai, ou sérieux, ou important, ou signifiant, ou là), alors qu'en fait ce n'est pas le cas ; le monde, l'ordinaire, en quelque sorte le sens commun, les croyances collectives, ont été mis en suspens. L'enjeu de la volonté d'identifier le fictionnel serait donc de préserver, par ricochet, ce qui doit être cru, ce qui n'est pas de l'imagination, une image ou une représentation – au niveau métaphysique et/ou social.

Dire que c'est une fiction peut être une précision que nous pouvons donner lorsque quelqu'un a un doute sur la réalité ou la vérité de quelque chose. En ce sens, il est difficile de défendre l'idée selon laquelle la propriété de fictionalité peut être définie de manière totalement indépendante de l'axe vérité/monde[16] (à moins de relâcher la distinction entre fiction et littérature) : la possibilité même de doter de sens le concept de fiction suppose un *robuste sens de la réalité*. Dans cette optique, la distinction entre fiction et non-fiction

[15] Et comme le dit Russell, « il n'est pas raisonnable de lire une histoire de fantômes juste avant de traverser un cimetière à minuit » [1948 :138].

[16] C'est le projet que défendent explicitement Lamarque et Olsen [1994], mais aussi Walton [1990] et (partiellement) Currie [1990] : la définition mentaliste de la fictionalité ne suppose pas, selon eux, de traits ontologiques ou sémantiques spécifiques.

équivaut à celle entre fiction et fait, et le concept de « fait » joue ainsi un rôle central dans une analyse de la fictionalité, comme « garde-fou » et motif récurrent du jugement. Mais évidemment, les choses sont plus confuses et compliquées que cela : il peut sembler plus juste de dire que les fictions et les faits, sont, comme les faits et les valeurs, ou les théories, ou les concepts, ou les conventions, enchevêtrés, et une classification moins stricte, moins droite, pourrait être plus pertinente. Mais une position panfictionaliste totalitaire, selon laquelle tout est fiction, de même que les positions radicalement relativistes, manquent d'honnêteté intellectuelle : faire la part des choses, et des choix, dans nos constructions, est une exigence que l'enquêteur se doit de respecter lorsqu'il cherche à comprendre de quoi il est *vraiment* question.

Trois aspects centraux forment ainsi les symptômes du jugement de fiction : un geste de *création*, une pratique consistant à *imaginer* et à (se ?) raconter des *histoires*, et une attitude de « *faire-semblant* », de feinte, de simulation ou dissimulation. La prise en considérations de ces constantes peut amener à refuser le jugement de fictionalité, en tant qu'il serait inapproprié (par exemple, dans le cas de certains fictionalismes théoriques), ou à le justifier, pointant alors au niveau de l'objet même, de tel et tel de ses aspects.

3.4. UNE POSITION ANTI-RELATIVISTE. Défendre une approche contextualiste de la « fiction » et des questions philosophiques qui la touchent, n'est pas tomber dans un relativisme conceptuel extrême. Tout n'est pas valable. Le concept n'est pas seulement dépendant de l'histoire de notre culture, d'un accord civique, de nos manières d'organiser les signes, ou de désirs inconscients. Son sens n'émerge pas non plus subitement, chaque fois tout à fait différent, sitôt que nous l'utilisons. Il existe ainsi des intérêts explicites, qui permettent de conserver une certaine objectivité à la perspective adoptée et au jugement prononcé[17], et des similitudes dans les aspects de ce sur quoi nous enquêtons. Nous avons besoin d'outils d'analyse et de classement.

Au sens global, le relativisme a pu prendre la forme de positions totalitaires – « tout est fiction », ou « tout est réel » –, non seulement confuses, mais stériles. On nie alors qu'il y ait une quelconque définition valide de la fiction, parce qu'il n'existe une négation pour aucun de l'un et l'autre de ces termes. En résulte une fusion plus ou moins complète des deux concepts, justifiée parfois par un idéalisme pur, un scepticisme outrancier ou un antiréalisme

[17] Refuser l'absoluité d'une définition n'est pas synonyme de refus d'objectivité dans l'analyse. On peut citer notamment H. Putnam qui, parlant de la « relativité d'intérêt de l'interprétation », précise : « au sens où j'emploie le terme, la 'relativité d'intérêt' s'oppose à l'*absoluité*, non à l'objectivité » [2011 : 394].

métaphysique fort, par des approches instrumentalistes, structuralistes ou formelles (ontologiquement neutres), et à laquelle un internalisme de la perception, ou un volontarisme doxastique peuvent aussi conduire. Cependant, ce genre de position panfictionaliste, pris comme une réponse à des enjeux du jugement de fiction, souligne des aires de ressemblances fécondes, et pourrait argumenter en faveur d'une conception gradualiste de la fictionalité. Si tout est en définitive fictif, ou fictionnel, c'est parce que nous ne saisissons de toute façon jamais le monde tel qu'il est, mais toujours reconstruit par nos interprétations, nos centres d'intérêt, notre imagination, et que nous ne pouvons pas faire autrement, ici, que de (nous) raconter des histoires, approchant parfois de quelque correction. Mais en même temps, s'il n'y a rien qui ne soit, en fait, fictionnel, c'est en tant que toutes les constructions révèlent seulement des croyances, des expériences, des idéologies, des systèmes de valeurs et de pouvoirs, des structures mentales qui sont en quelque sorte seulement cachés par le prétexte de la fiction lorsque nous écrivons un roman ou faisons une plaisanterie. De cette manière, il s'agit de déceler des degrés de fictionalité – ou des niveaux de réalité – qui répondent de la dichotomie supposée, et critiquée en creux, entre fait et fiction. Une approche contextuelle de la fictionalité rend compte de l'aspect graduel des jugements, tout en évitant les deux extrémités – « c'est incontestablement une fiction », ou « c'est incontestablement la réalité ».

Une manière de contrer le relativisme, autant que le gradualisme (qui pourrait apparaître consensuel), est d'adopter une position normative, au sens dogmatique : on donne une essence au concept, une définition fixe, en accentuant la distinction, non pas entre fiction et fait, mais plutôt entre fiction et non-fiction. En ce sens, certaines choses, expressions, ou pratiques sont fictionnelles, comme les romans, les films, les histoires drôles, ou encore les bandes-dessinées, les dessins animés, les jeux d'enfant ou les jeux vidéo, les pièces de théâtre, les utopies, la science-fiction, etc., et d'autres ne le sont pas. Mais le fait que la liste ne soit pas exhaustive, ni figée, est déjà, comme nous l'avons vu, un signe du caractère partiel et partial de telles entreprises, aussi éclairantes puissent-elles être pour l'analyse de certaines œuvres, représentations ou pratiques. Par ailleurs, la dichotomie entre fiction et non-fiction, si on met l'accent sur l'importance d'un robuste sens de la réalité, ressemblerait en quelque sorte à une distinction entre irréalité et non-irréalité. C'est, entre autres, ce qui me pousse à privilégier une distinction entre fait et non-fait, ainsi qu'entre réel et non-réel, plutôt qu'une distinction qui suppose une négation, et la négation d'une négation[18] !

[18] Si la fiction est définie comme « non-fait », alors la « non-fiction » semble être un « non-non-fait » ; et si la fiction est définie comme « pas-à-croire », alors la non-fiction correspondrait à ce qui n'est « pas-pas-à-croire ».

En résumé, il existe deux solutions contre un relativisme extrême : ou bien une position révisionniste, aboutissant à des critères prescriptifs (justifiés par des intuitions de sens commun ou des conventions portant sur les objets de l'enquête), ou bien une analyse plutôt descriptiviste, aboutissant à une clarification contextuelle et pragmatiste (justifiée par la forme et les enjeux des enquêtes elles-mêmes). La première solution est défendue par ceux qui donnent au concept de fiction une définition essentialiste, la seconde cherche à y échapper, par une clarification des conditions d'application des catégories, eu égard aux choses et aux choix méthodologiques. *In fine*, il s'agit d'aboutir à une forme d'équilibre réfléchi, qui permet de rendre compte de la granularité (plutôt que de la gradualité) de nos jugements : la combinaison entre un cadre normatif et une description contextuelle autorise la construction d'une grille pragmatiste, souple et dynamique, sensible à nos intérêts tout autant qu'aux aspects des éléments examinés.

3.5. METHODES ET MANIERES. Si l'étude se concentre effectivement sur ce qui a trait aux jugements de fictionalité, ainsi que sur ce que nous appelons des « fictions » et des « œuvres de fictions », il n'en reste pas moins que les objets examinés, les problématiques croisées, et surtout les grilles conceptuelles élaborées, dépassent en réalité la seule question de la fiction. Il se trouve que cette question, pour peu qu'on l'envisage sans *a priori*, suppose et implique des considérations sur un nombre toujours plus large de concepts, d'expériences, jusqu'à ce que nous nommons, grossièrement, nos conceptions du monde et articulations de ses éléments. Au centre se dressent, comme je l'ai déjà signalé, le sens des réalités, et l'importante notion de « fait » ; en périphérie, la recherche des conditions objectives, ou du moins justifiables, d'une lecture, d'une connaissance, d'une appréhension de ces dits-faits. Ce que nous tenons pour vrai, réel, observable, vérifiable, garanti, fonde ce que nous serons tentés de prendre pour des fictions.

La présente étude propose deux boîtes à outils principales, chacune répondant à des besoins théoriques ou pratiques en jeu dans le jugement de fictionalité. La première consiste à décomposer le processus même de définition du concept tel qu'il apparaît dans les enquêtes philosophiques au sujet des « œuvres de fiction », jusqu'à la formulation des règles contextualistes – leurs standards implicites, métarègles et enjeux –, qui président au jugement de fictionalité [Cf. Les Règles]. L'idée est que nous partons chaque fois d'une situation constituée de multiples éléments, eux-mêmes composés d'aspects divers, pour les qualifier de fictionnel en fonction de nos buts. Ici, l'accent est mis sur l'explicitation de nos méthodes, et nous gagnons en précision d'analyses, au sujet de leurs mérites autant que de leurs faiblesses,

ce que nous perdons, sans doute, en simplicité du discours. Une vue globale des développements de ces théories dans le champ de la philosophie analytique [Cf. schéma 1] permet, en outre, de souligner et apprécier les tenants et les aboutissants de ces tentatives de circonscription conceptuelle.

La seconde grille enfin à substituer à la division duale entre fiction et non-fiction (particulièrement forte dans la partition entre œuvre de fiction et œuvre de non-fiction, ainsi que dans la dichotomie fait/fiction), la distinction tripartite entre *Information, Interprétation et Invention* [Cf. schéma 3]. On gagne, encore une fois, en clarté analytique ce qu'on perd en atavisme linguistique. L'approche pragmatiste des œuvres romanesques, en particulier, amène ainsi à envisager ces expressions selon ce qu'elles signifient au sujet du monde et de ses éléments, ainsi qu'eu égard aux diverses activations que nous en faisons. L'accent mis sur le mode de l'Invention, catégorie absolue si tant est qu'elle soit définie par comparaison avec les deux autres modes, autorise alors à mettre en relief certains traits spécifiques à nos actes d'écriture et lecture créatives, notamment présents dans la production et la réception des œuvres d'imagination. C'est, en somme, le problème du/des sens et des usages de nos constructions, en tant qu'elles sont dépendantes d'une négociation constante entre le monde et nos idées [Cf. schéma 3] qui reste au centre de nos préoccupations ontologiques, épistémiques et éthiques.

La présente enquête porte donc, globalement, autant sur ce que nous appelons des fictions, que sur les débats et analyses philosophiques de ces objets ainsi envisagés. Il s'agit ainsi de clarifier le fonctionnement des « œuvres de fiction », et plus spécifiquement, des romans, en cherchant les raisons pour lesquelles nous les jugeons telles, et en tenant compte des conséquences que cette classification entraîne. Seront donc étudiés notre usage du terme en situations, et l'analyse des besoins qu'ainsi nous semblons vouloir satisfaire, des soucis qu'ainsi nous souhaitons chasser. Reprenant l'avertissement de S. Kripke [1980] à propos de sa conception des noms, je dirais que, « en ce sens, ce n'est pas une théorie que je présente, mais une représentation plus fidèle de la façon dont les choses se passent ». L'intention de parler *en plus* des « soucis de la fiction » s'ancre dans l'idée qu'il existe quelque chose de commun, chaque fois que se pose la question de la fiction, quoique cela ne constitue pas un « royaume » naturellement fictionnel. Le concept de fiction possède plusieurs sens, mais il est lié par nos intérêts pour l'employer ; il ne s'agit donc pas seulement de remarquer les airs de ressemblance d'un concept, ou des situations dans lesquelles nous l'appliquons, mais de dire

pourquoi, chaque fois, cela revient : c'est la formulation du *summum* du jugement de fictionalité qui est en jeu.

Comprendre la signification de la fiction suppose donc de trouver la racine, ou du moins les graines, de nos jugements de fictionalité. Une méta-analyse de la forme des débats permettra ainsi de peser plus justement les limites et les mérites des théories qui ont été développées, en philosophie autant qu'en critique littéraire, en explicitant le type d'objets sélectionnés, les critères qui dirigent cette sélection et les présupposés qui fondent leurs orientations ; on sera alors attentif aux théories d'arrière-plan, concernant le langage, la vérité, ou l'art. De là, il s'agit de nuancer la relativité du jugement au moyen de la grille Information, Interprétation, Invention (dite grille des 3I), boîte à outils proposant un vocabulaire commun susceptible de répondre aux interrogations qui nous occupent lorsque nous cherchons à comprendre nos expressions, et avons à choisir parmi leurs diverses activations. Et cela permettrait, en somme, de mesurer la pertinence des questions philosophiques formulées au sujet des fictions :

(1) Qu'est-ce qu'une fiction ?, ou quelle est la Nature des fictions ;
(2) Comment faut-il répondre à un discours, ou à une représentation, fictionnels ?, ou quelle est la Convention de fiction ;
(3) Que signifie un traitement fictionnel ?, ou quelle est la Fonction de fictionalité ;
(4) Comment s'applique, émerge, est sentie, la propriété de fictionalité d'une œuvre ?, ou quel est l'Effet de fiction ;
(5) Pourquoi jugeons-nous quelque chose comme étant une fiction ?, ou quelle est la Valeur de la fiction ;
(6) Pourquoi voulons-nous consciemment tenir quelque chose pour une fiction ?, ou quel est le Sens de la fiction.

En simplifiant, les trois premières questions ressemblent à celles auxquelles répondent les théories actuelles ; les trois dernières pourraient être des alternatives plus adéquates, dès lors qu'on assume l'idée que nous avons davantage affaire à un jugement, qu'à une substance.

L'aspiration principale de ce travail est donc, en somme, de proposer des instruments informels, ou semi-formels, capables de redistribuer les éléments et les enjeux qui sont liés au concept de « fiction », dans des catégories transversales, adaptées à nos besoins pratiques et théoriques, et au défi que constitue l'interaction entre le monde et nos idées. En ce sens, mon approche ne *s'oppose* pas aux théories actuelles de la fictionalité, mais cherche bien plutôt à les intégrer à ces boîtes à outils. Ceci nous donne les moyens de répondre aux divers problèmes que nous rencontrons quand nous avons le sentiment que l'ordre des choses est perturbé : comment comprendre le sens des phrases d'un roman, ou même d'une théorie, si

les termes qu'elle emploie sont de pures constructions créées par l'esprit, voire de l'imagination ? Comment juger de la responsabilité des auteurs si leurs œuvres sont des fictions ? Comment des expériences de pensée ou des formalisations abstraites peuvent-elles être pertinentes dans la recherche de la vérité ? Comment est-il possible d'apprendre quelque chose sur la réalité si nous sommes des joueurs affairés à faire semblant de croire à ce que nous voyons, au musée, à la bibliothèque ou au laboratoire ?

PLAN ANALYTIQUE.

PARTIE 1. DEFINIR LA PROPRIETE DE FICTIONALITE : ENQUÊTE SUR LES CONDITIONS NECESSAIRES ET SUFFISANTES.

Où l'on envisage les différentes théories de la fiction en philosophie analytique, depuis Frege jusqu'à Walton et Schaeffer, (1.1) les conditions nécessaires et suffisantes de la propriété de fictionalité, (1.2) les réponses apportées alors aux problèmes ontologiques et sémantiques, puis, de manière générale, (1.3) les mérites et les limites de ces conceptions essentialistes. On aboutit au rejet d'une propriété de fictionalité *per se*, telle qu'elle se présente sous la forme d'une définition absolutiste mentaliste, notamment en vertu de la remarquable diversité des objets qualifiables, et des raisons de cette qualification, ainsi que des difficultés conceptuelles que soulève la notion même de « *make-believe* ».

1.1. Histoire des théories de la fiction en philosophie analytique. [Cf.schéma 1] – Les six principaux critères qui servent à circonscrire la classe des fictions sont présentés et discutés : syntaxique (1.1.1), sémantique (1.1.2), pragmatique (1.1.3), intentionnel (1.1.4), conventionnel (1.1.5) et fonctionnel (1.1.6). Articulées selon leurs dimensions historiques et critiques, ces définitions sont construites en vue d'échapper aux manquements, ou au laxisme, des tentatives précédentes. Séries d'accentuations et de niveaux d'analyse distincts, elles s'accordent cependant sur le consensus selon lequel être une fiction, et plus particulièrement être une œuvre de fiction, cela caractérise une nature, une spécificité du discours, du récit, de l'œuvre ou du support. Les trois derniers critères procèdent d'une définition mentaliste absolue de la fictionalité, comme prescription de « croyance feinte ».

1.2. Réponses ontologiques, sémantiques : un tournant psychologique ? – Deux enjeux communs majeurs animent ces recherches : (1.2.1) le problème ontologique de la nature des « inexistants » – des objets fictionnels, tels que les personnages de nos histoires –, et (1.2.2) celui de la valeur de vérité des énoncés fictionnels – les phrases qui composent nos récits, ou nos discours sur ces récits –, que nous jugions ou non ces deux domaines liés. Les théories mentalistes de la fiction comme attitude propositionnelle de « croyance feinte » s'orientent vers le rejet d'une spécificité onto-sémantique des œuvres de fiction, au profit de réponses plus cognitives, psychologiques ou phénoménologiques. L'extension des débats à (1.2.3) la question de la vérité dans la fiction, dans un récit ou une pratique fictionnels, ouvre sur celle qui concerne l'appréciation et l'interprétation des œuvres. Les analyses mêlent, en outre, des considérations artistiques avec la notion centrale de « faire-semblant », censée caractériser les œuvres de *fiction* – et non les *œuvres* de fiction.

1.3. Mérites et limites d'une définition essentialiste et mentaliste de la fiction. – Une définition mentaliste de la fictionalité a (1.3.1) le mérite de remettre en question le rapport habituel qui oppose la « fiction » à la réalité ou/et à la vérité, tout en luttant contre les tendances panfictionalistes, mais souffre (1.3.2) d'une forme d'obscurité quant à la nature de la « feinte » caractéristique. Ainsi faut-il mettre en relief (1.3.3) les aspects partiels et partiaux de ces théories, quant à leurs objets autant qu'à leurs outils – respectivement, une forme de démission épistémique vis-à-vis des « fictions artistiques », et l'usage d'une notion supposée primitive de « simulation doxastique ».

Conclusion de la PARTIE 1. – Une définition mentaliste essentialiste de la fiction s'appuie sur des présupposés concernant la nature des œuvres, et les pratiques qui lui sont appropriées. La dimension prescriptive de cette caractérisation de la posture de réception implique ainsi qu'on ait déjà décidé que certaines œuvres *sont* des œuvres de fiction ; mais les aspects

servant de preuves de la possession de cette propriété semblent partagés par d'autres expressions, et les œuvres dites « fictionnelles » paraissent admettre, voire requérir, diverses activations. Etre une fiction est alors considéré comme relevant d'un jugement motivé, et non d'une description neutre.

PARTIE 2. DISCERNER LES MOTIFS ET ENJEUX DU JUGEMENT DE FICTIONALITE : UNE ANALYSE CONTEXTUALISTE.

Où l'on envisage les motivations externes et motifs internes du jugement de fictionalité tel qu'il apparaît dans les théories philosophiques et dans le discours ordinaire, (2.1) les conditions de l'attribution de ce prédicat au regard de ses enjeux conceptuels, ainsi que (2.2) des domaines, phénomènes et symptômes qui le déterminent, ou incitent à sa formulation. On aboutit à la proposition d'une analyse contextualiste du jugement de fictionalité et de ses règles, dont la variabilité dépend de standards ontologiques, épistémiques et éthiques, plus ou moins élevés ; (2.3) quelques objections contre cette approche sont examinées.

2.1. Règles, contextes et standards du jugement de fictionalité. [Cf.les règles] – Il s'agit (2.1.1) d'introduire les règles et métarègles d'attribution du jugement de fictionalité, ainsi que les deux versions de chaque règle, à partir d'un diagnostic méthodologique des théories de la fiction, puis (2.1.2) d'en expliciter les standards et les ambiguïtés, afin (2.1.3) de procéder à une classification des enquêtes philosophiques en fonction de leurs présupposés, critères et enjeux.

2.2. Motivations et motifs déterminants. – La sélection des règles qui fixent le sens du concept de « fiction » par l'enquêteur relève de divers accents mises sur (2.2.1) certains traits du noyau symptomatique, (2.2.2) certains aspects ontologiques, sémantiques ou pragmatiques des expressions elles-mêmes ou (2.2.3) des domaines dans lesquelles celles-ci s'inscrivent, ainsi que sur (2.2.4) une forme d'analogie avec des phénomènes paradoxaux.

2.3. Objections et réponses à la stratégie contextualiste descriptiviste. – Le contextualisme de cette méta-analyse peut s'avérer insuffisant, trivial ou inadéquat, eu égard à la force d'une définition logique absolue, en tant que (2.3.1) description même, susceptible (2.3.2) d'un relativisme trop fort ou, inversement, en tant que (2.3.3) le *summum* du jugement pourrait apparaître trop strict. Les réponses apportées à ces critiques amènent alors à revoir plus en détail la catégorie de l'Invention.

Conclusion de la PARTIE 2. – Cette méta-analyse contextualiste a pour effet de nous faire gagner en clarté conceptuelle ce qu'on perd en atavismes langagiers : le jugement de fictionalité est ainsi décomposé selon ses présupposés et ses enjeux, en évitant les catégorisations hâtives et essentialistes, et permet alors de justifier nos classifications en fonction des raisons pour lesquelles nous bloquons certains engagements ontologiques, épistémiques et/ou éthiques de nos actes d'imagination. Par ailleurs, si nous ne pouvons pas savoir que quelque chose est une fiction, nous pouvons néanmoins faire le départ entre ce qui est inventé et ce qui ne l'est pas ; ceci semble crucial pour l'élucidation du sens et des fonctions des œuvres romanesques.

PARTIE 3. DEBROUILLER LA « FICTIONALITE » DES ŒUVRES ROMANESQUES : UNE APPROCHE PRAGMATISTE DE L'INVENTION.

Où l'on envisage le cas plus spécifique des œuvres romanesques, leur fonctionnement et activations légitimes, au moyen de (3.1) l'examen de certaines théories littéraires de la fiction et d'une nouvelle grille tripartite semi-formelle entre Information, Interprétation et Invention, utile à (3.2) la compréhension de nos expressions et (3.3) aux choix d'usages de ces récits

d'imagination. On aboutit à la proposition d'une approche pragmatiste des romans qui responsabilise, pour ainsi dire, les auteurs, lecteurs, critiques et enquêteurs, en tant que nos catégorisations impliquent des effets théoriques et pratiques, ouvrant ou non à une forme d'efficience épistémologique ou éthique de nos actes d'Invention.

3.1. Théories littéraires de la fiction : le défi de l'interprétation et de la culture. – L'étude de différentes théories de la fiction littéraire permet d'entrer dans le détail du fonctionnement des œuvres romanesques, en soulignant notamment les liens établis avec d'autres formes d'inventions et de représentations. Sont ainsi successivement étudiées les approches de (3.1.1) Pavel, (3.1.2) Eco, (3.1.3) Genette et (3.1.4) Calvino, plus gradualistes qu'essentialistes, et focalisées sur l'apport de nos actes de création dans l'économie du savoir et de la culture.

3.2. Comprendre nos expressions : Information, Interprétation, Invention. [Cf.schéma 2] – Nous introduisons (3.2.1) une grille d'analyse ternaire semi-formelle afin de rendre compte du sens (ou des sens) des œuvres romanesques, se substituant ainsi aux dichotomies trop tranchées entre fait et fiction, ou fiction et non-fiction. Centré sur la catégorie de l'Invention, par rapport à celle de l'Interprétation, cet outil laisse place, *a minima*, à une double appréhension (3.2.2) des actes de l'auteur, (3.2.3) de la forme du héros, ou personnage, ainsi que (3.2.4) de la réception par le lecteur.

3.3. Choisir nos activations : entre symboles contraignants et libre imagination. – Usant de nouveau de la grille ternaire, il s'agit d'apprécier la légitimité des activations plurielles des œuvres romanesques, en particulier lorsque celles-ci paraissent « sérieuses » et engageantes, (3.3.1) de la part des critiques et commentateurs des œuvres, et (3.3.2) en vertu de leur résonance et efficience dans le champ de nos croyances et désirs collectifs ou individuels.

Conclusion de la PARTIE 3. – Cette approche pragmatiste des œuvres romanesques a pour but d'autoriser une certaine diversité de compréhension et usage des œuvres romanesques, et plus généralement, des expressions issues de notre imagination, qui respecte néanmoins la spécificité des actes d'Invention humaine. Procédant de choix et décisions plus ou moins contraints par des exigences externes, les scénarii imaginatifs s'avèrent alors relever d'un subtil équilibre entre fantaisies personnelles et encodages symboliques destinés à nous éclairer sur certains aspects du monde, ou à nous inciter à leur donner de nouveaux visages.

LES SCHEMAS & LES REGLES (DETACHABLES).

Règles et métarègles du jugement de fictionalité.

Schéma 1. Histoire des théories de la fiction, de Frege à Walton.

Schéma 2. Comprendre nos expressions : Information, Interprétation et Invention.

Schéma 3. Objets, expressions et pratiques fictionnels : problèmes de constructions dépendantes.

REGLES & METAREGLES DU JUGEMENT DE FICTIONALITE.

Les règles sémantiques (qui répondent principalement au souci ontologique) :

(1) La Règle d'Existence. S juge que α est un objet fictionnel ssi…
- par défaut : … α n'existe pas dans le monde actuel.
- par dédoublage : … α existe dans un ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S.

(2) La Règle de Vérité. S juge que p est un énoncé fictionnel ssi…
- par défaut : … p n'est pas vrai dans le monde actuel.
- par dédoublage : p est vrai dans un ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S.

Les règles pragmatiques (qui répondent principalement au souci épistémique) :

(3) La Règle de Sincérité. S juge que R est un récit fictionnel du locuteur L ssi…
- par défaut : … le locuteur L n'exprime pas ses croyances en énonçant R.
- par dédoublage : … il y a un locuteur L', distinct de L, tel que L exprime les croyances de L' en énonçant R.

(4) La Règle de Fiabilité. S juge que R est un récit fictionnel du locuteur L ssi…
- par défaut : … le locuteur L n'a pas l'obligation de défendre R (c'est-à-dire que L n'a ni preuve, ni raison, ni intuition à apporter pour défendre R).
- par dédoublage : … il y a un locuteur L', distinct de L, tel que L' a l'obligation de défendre R par l'intermédiaire de L.

(5) La Règle de Révision. S juge que R est un récit fictionnel pour ses participants P ssi…
- par défaut : … les participants P n'ont pas l'autorisation de discuter, réviser ou améliorer R.
- par dédoublage : … il y a au moins un participant P', distinct des participants P, qui a l'autorisation de discuter, réviser, ou améliorer R par l'intermédiaire des P.

Les règles praxéologiques (qui répondent principalement au souci éthique) :

(6) La Règle de Responsabilité. S juge que A est une action (ou série d'actions) fictionnelle(s) pour ses participants P ssi…
- par défaut : … les participants P ne sont pas tenus pour responsables de A, sur le plan causal, moral ou légal.
- par dédoublage : … il y a au moins un participant P', distinct des participants P, tel que P' est tenu pour responsable de A, sur le plan causal, moral ou légal, par l'intermédiaire de P.

(7) La Règle de Société. S juge que A est une action (ou série d'actions) fictionnelle(s) pour ses participants P ssi…
- par défaut : … A n'a pas d'enjeux sociaux (c'est-à-dire citoyens, civiques, voire civilisateurs) pour P en dehors de A.
- par dédoublage : … il y a au moins un participant P', distinct des participants P, pour lequel A a des enjeux sociaux (c'est-à-dire citoyens, civiques, voire civilisateurs) pour P' dans A, par l'intermédiaire de P.

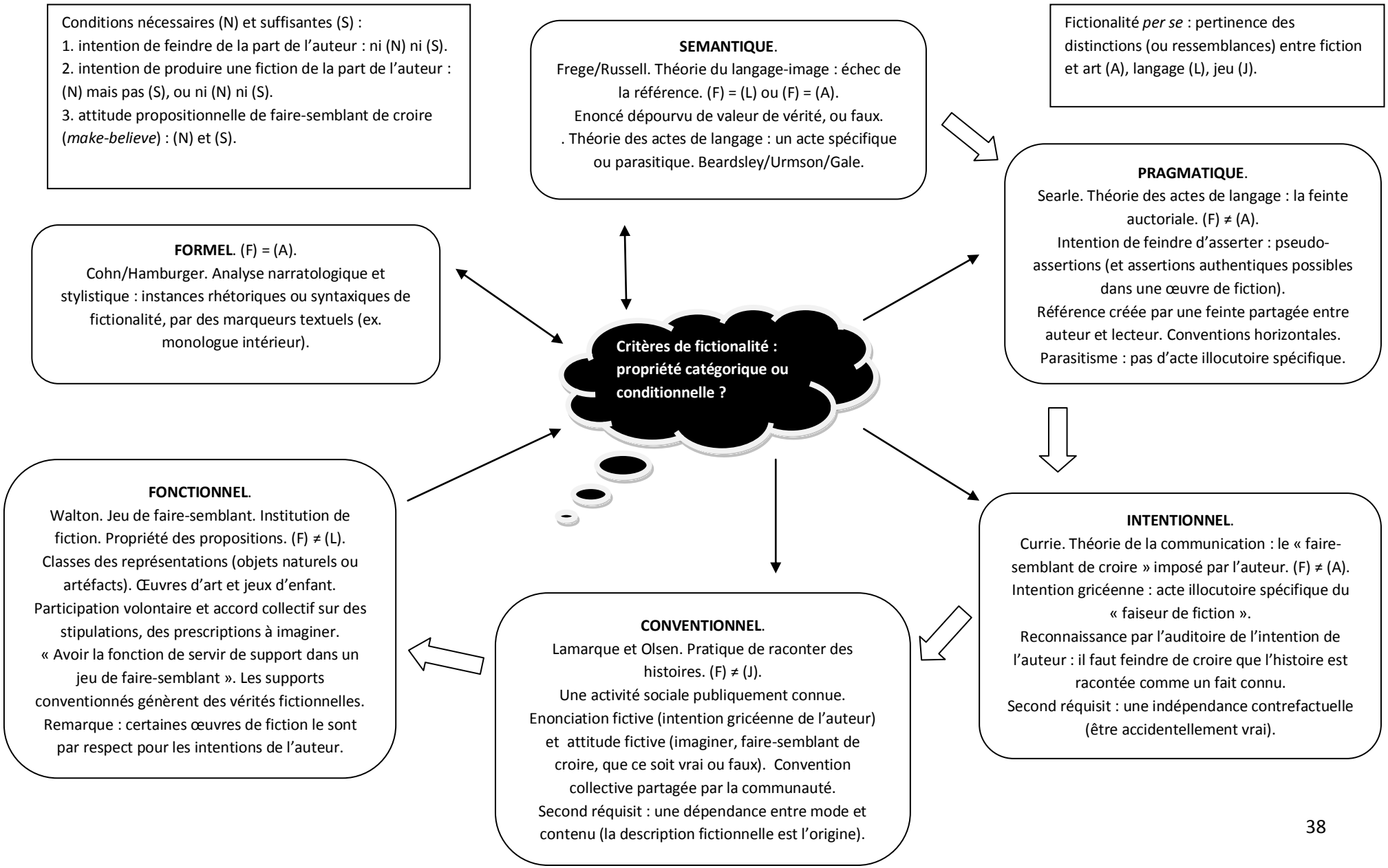
Les métarègles :

(A) Concernant les règles **sémantiques**, on peut opter pour une définition minimaliste de l'ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S, fonctionnant de pair avec l'attribution « par défaut » des règles (1) et (2) – à savoir, un ensemble constitué de mondes possibles, de mondes doxastiques ou d'entités théoriques, dont est exclu le monde actuel. En ce sens, les conditions d'application du méta-prédicat sont définies à partir de standards **ontologiques**.

(B) Les règles sémantiques sont soumises à l'application des règles **pragmatiques.** L'ensemble F est considéré-comme-fictionnel-par-S ssi F est le contenu sémantique d'une narration ou d'une assertion (la diégèse d'un récit) jugée fictionnelle selon (3), (4) ou (5), ou une partie d'entre elles. Les conditions d'application du méta-prédicat sont définies à partir de standards **épistémiques**.

(C) Les règles sémantiques sont soumises à l'application des règles **praxéologiques.** L'ensemble F est considéré-comme-fictionnel-par-S ssi F est le contenu sémantique d'une description des actions (d'un jeu) jugées fictionnelles selon (6), (7) ou une d'entre elles. Les conditions d'application du méta-prédicat sont définies à partir de standards **éthiques**.

SCHEMA 1. HISTOIRE DES THEORIES DE LA FICTION, DE FREGE A WALTON.



SCHEMA 2. COMPRENDRE NOS EXPRESSIONS : INFORMATION, INTERPRETATION ET INVENTION.

INDICES	**INFORMATION** ←	**INTERPRETATION** →	**INVENTION**
Souci	Ontologique	Epistémique	Ethique
Question	Comment le sais-tu ?	Pourquoi le crois-tu ?	Qu'est-ce que tu décides ?
Action	Chercher	Construire	Créer
Axe	Sens des Réalités	Sens des Rationalités	Sens des Responsabilités
But	Enregistrer ou recenser l'ordre des choses	Déduire ou induire un ordre de ressemblances / dissemblances entre éléments d'un système	Ajouter un ordre ou déformer/transformer un ordre
Intention	Description	Explication / Compréhension	Déclaration / Stipulation
Propriété	Etre vérifiable / réfutable	Etre discutable / justifiable	Etre acceptable / concevable
Faculté	Croyance / Mémoire / Perception	Raison / Logique / Connaissance	Désir / Volonté / Rêve
Réalisation	Sens commun et vie pratique	Entreprise de sens et attribution de valeurs	Affabulation et distraction
Mesure	Sous contraintes	Sous codifications	Sous caprices
Fonction	Un rôle donné	Un rôle déterminé	Un rôle décidé
Position	Proposition	Supposition	Imposition
Structure	Cadre référentiel	Cadre taxinomique	Cadre prescriptif
Modalité	Probable	Possible	Virtuel
Exemple générique	Les faits (*facts*)	Les effets (*figures*)	Les fées (*Fairy, fancies*)
Type linguistique	Compte-rendu	Théorie / Conjecture	Fantaisie
Forme de vie	Expérience / Sensation	Expérimentation	Evasion
Besoins …	De certitudes et de fondements	De sens et de synthèse	De liberté et de folie
Orientation	Esprit de survie	Esprit de société	Esprit de sorcellerie
Discipline	Science	Philosophie	Art
Gouvernance	Tyrannie / Pensée conservatrice	Démocratie / Pensée progressiste	Anarchie / Pensée idéaliste

La tripartition entre information, interprétation et invention est une grille d'analyse conceptuelle pour nos *expressions* (quelles qu'elles soient). Les concepts proposés ne sont pas des termes d'instances particulières, mais plutôt des types, ou des voies majoritaires. La classification est relative à l'enquête en cours. En fonction des questions formulées, certains indices sont mis en évidence. Les contrastes ou convergences entre telle et telle expression (ou types d'expressions) sont proposés en vertu de ses motifs, ainsi que des motivations de l'enquêteur.

SCHEMA 3. OBJETS, EXPRESSIONS ET PRATIQUES « FICTIONNELLES » : PROBLEMES DE CONSTRUCTIONS DEPENDANTES.

OBJETS

Ex. Personnage, poupée, bâton (support dans un jeu de faire-semblant)…
→définissables par leur origine dans des expressions linguistiques ou visuelles spécifiques ?

DEPENDANCE vs. INDEPENDANCE

abstrait / concret
inexistant / existant
théorique / matériel
possible / actuel
→CONSTRUCTION de l'esprit ou ELEMENT du monde.

→ **?** objets artéfactuels, faits sociaux/institutionnels
? objets logiques/mathématiques, entités postulées
? contenus de pensée : idées, concepts, sentiments
? double direction d'ajustement mot/monde + déclarations/stipulations

// Tripartition par Frege sur les noms

REFERENCE | SENS | REPRESENTATION

→ objectivité : qu'est-ce qui est commun ?
→ connaissance : qu'est-ce qui est certain ?
→ identité/individuation : qu'est-ce qui est stable ?
? UNITE DE LA FORME

➔ « Objets » que nous souhaitons :

DECRIRE | **COMPRENDRE** | **INVENTER**

? Observation / Rationalité / Imagination.

Ex. un individu / un homme / une fée
Ex. Socrate vécu / historique, théorique / romancé.

EXPRESSIONS

Ex. Roman, légende, film, dessin animé, pièce de théâtre, peinture…
→définissables par une convention, intention, fonction ou institution spécifique ?

DEPENDANCE vs. INDEPENDANCE

œuvre de fiction / œuvre de non-fiction
conte / article de journal
rêve, délire / constat, enregistrement
→Relation constitutive ou accidentelle entre CONTENU et MODE DE PRESENTATION.

→ **?** art, mythes, symboles, poésie
? théories, explications, hypothèses, jugements
? conception, modélisation, idéalisation
? interprétations quotidiennes de signaux
? effets performatifs du langage en acte

// Tripartition par Goodman sur l'ordre du récit

ETUDE | SYMPHONIE | HISTOIRE

→ subjectivité : qu'est-ce qui est signé ?
→ signification : qu'est-ce qui a du sens ?
→ vérité : qu'est-ce qui correspond aux faits ?
? UNITE DE SENS

➔ Intentions orientant la construction de :

RAPPORT | **THEORIE** | **FABULATION**

? Chercher / Construire / Créer.

Ex. fournir des documents / trouver ou donner du sens / (se) raconter des histoires.

PRATIQUES

Ex. Raconter des histoires, jouer un jeu de faire-semblant (artistique ou non)…
→définissables par une activité participative, une institution collectivement reconnue ?

DEPENDANCE vs. INDEPENDANCE

jeu / travail
simulation (faire-semblant) / effectivité
monde « parallèle » / monde
→Ajout TEMPORAIRE ou PERENNE d'une REGLE constituant un contexte spécifique.

→ **?** plaisanterie, ironie, parodie
? essayer, apprendre, copier
? incarner des rôles dans des interactions sociales
? règle constitutive / régulative / choisie

// Analyse par Austin de l'acte de feindre : pas de garantie quant aux liens de conséquence entre « (ne pas) faire/être authentiquement » et « (ne pas) faire/être prétendument ». […]

→ comment suis-je impliqué/engagé socialement ?
→ de quoi suis-je responsable ?
→ contraintes publiques et liberté individuelle.
? UNITE DE L'ACTION

➔ Degré de cohésion de l'agent :

EXPERIENCE | **EXPERIMENTATION** | **EVASION**

? Total / Partiel / Partial

Ex. conduire / conduire avec un moniteur / conduire une voiture virtuelle.

PARTIE 1. DEFINIR LA PROPRIETE DE FICTIONALITE : ENQUÊTE SUR LES CONDITIONS NECESSAIRES ET SUFFISANTES.

Il s'agit dans un premier temps d'examiner la pertinence des analyses philosophiques concernant la nature et le fonctionnement des fictions, et plus précisément celle des définitions de la propriété de fictionalité, telles qu'elles ont pu être proposées tout au long des développements de la philosophie anglo-saxonne. L'attention se focalise autour de l'énoncé fictionnel, celui qu'on trouve sous la plume des romanciers ou dramaturges, ou celui que nous faisons lorsque nous parlons du conte que nous avons lu. La distinction entre discours de fiction et discours sur les œuvres de fiction vient s'ajouter progressivement aux recherches ; mais ce qu'il faut retenir ici, c'est l'idée implicitement acceptée par tous, à savoir qu'il existe bien des conditions suffisantes et nécessaires de l'application du prédicat « être fictionnel », que ce soit à un objet, une proposition, un récit, une énonciation, etc., et correspondant à la possession de la propriété de fictionalité.

Cela conduit à un second examen de la manière dont les problèmes qui touchent à nos fictions sont traités dans les débats, en particulier ceux qui concernent les personnages, ou « êtres de fiction », entités fictionnelles, et les conditions d'intelligibilité de ce type de discours. Entre les accommodationnistes, qui reconnaissent la réalité des personnages fictionnels, et les éliminativistes qui adoptent une sémantique causale (pour les noms propres, en tant que désignateurs rigides), psychologique (descriptivisme des états mentaux), ou tout simplement neutre, s'offrent autant de positions ancrées, *in fine*, sur le sens de la réalité ; l'explication de la notion de « création » d'un objet fictionnel, ou d'« imagination », attitude propositionnelle pour laquelle on se demande si elle génère ses propres vérités, ses croyances feintes, tend à aboutir à la notion problématique de « monde fictionnel ».

Un troisième temps nous permettra d'évaluer les limites et les mérites des tentatives de définitions essentialistes, dans leur versant positif. En effet, contre les approches parasitaires, il apparaît n'être ni nécessaire ni suffisant de *ne pas* être quelque chose (de vrai, de concret…) pour être fictionnel ; il faut en fait posséder la propriété de fictionalité, sans quoi on confond des expressions qui n'ont pas grand-chose à voir (par exemple, si un texte n'est pas vrai, cela peut être un mensonge, une erreur, ou un conte, et ce n'est pas la même chose). Positivement, cette propriété est attribuée à une intention, une convention ou une fonction : c'est l'émergence de la fiction, au sein d'un contexte social, comme type particulier de

communication ou d'interactions humaines. La différence entre les mensonges et les œuvres de fiction tient à l'intention du locuteur, et à la reconnaissance de cette intention par l'audience, qui partage la connaissance de la convention de fiction. Tout le monde sait que c'est une fiction, et que cela vise à être imaginé, à remplacer la vérité qui est l'objet de croyance, par la fiction qui est l'objet de l'activité d'imagination.

On aboutira au rejet d'une propriété essentielle positive de fictionalité pour deux raisons distinctes. La première est qu'elle peut entraîner une extension du domaine de ce qu'il faut reconnaître comme étant une fiction (les jeux vidéo, les institutions artistiques), que nous devrions par conséquent assumer, et donc mesurer. La seconde est qu'elle est *in fine* partielle et partiale quand on l'applique à la catégorie des œuvres dites « de fiction », parce qu'elle est normative : certains aspects de l'œuvre déterminent la nature totale d'une expression, et prescrivent alors le critère de correction de l'attitude des récepteurs.

La thèse qui guide cette première partie est la suivante : il n'existe pas de propriété de fictionalité *per se*, comme il existe celle d'être en bois ou en mouvement, ou encore celle d'être dit, écrit, cru, ou stipulé. On peut adopter un scepticisme à l'égard de toute forme d'essentialisme, en privilégiant les différences entre cadres de références, schèmes conceptuels ou structures de construction – et il se pourrait, en vertu des clauses secondes des critères avancés, que la question ne soit pas optionnelle. Cela conduit à l'idée que la classe des expressions fictionnelles est plutôt transcatégorielle ; et s'il existe des aspects récurrents (voire une gradation), c'est pourtant au niveau de nos motivations dans l'enquête que nous en venons à former le jugement de fictionalité[19].

1.1. <u>Histoire des théories de la fiction en philosophie analytique.</u> [Cf. schéma 1]

On peut relever six critères principaux de fictionalité, proposés chronologiquement depuis la théorie représentationnaliste du langage (Frege, Russell) jusqu'à la théorie fonctionnaliste des représentations (Walton) – en passant par l'approche narratologique du texte. Les six critères sont nommés de la manière suivante, en vertu de *l'accent* qui est mis sur

[19] C'est une stratégie qui peut ressembler à celle de Currie [2010 :ch.2], à propos du concept de « narrativité ». Il pose alors la question du genre d'intérêt que nous avons à nous demander si nous avons affaire à un récit ; nous posons ici la question du genre d'intérêt que nous avons à juger que quelque chose est fictionnel.

tel ou tel aspect des fictions à l'étude : (1) syntaxique, (2) sémantique, (3) pragmatique, (4) intentionnel, (5) conventionnel, (6) fonctionnel. En ce sens, les définitions ne sont pas forcément exclusives. Cela dit, l'approche proprement narratologique est traitée en premier, parce que l'idée selon laquelle il y aurait des marqueurs textuels de fictionalité, dans l'enquête sur les types de récit, est rejetée très rapidement par les philosophes comme étant incapable d'aboutir à la formulation de conditions nécessaires et suffisantes.

Chaque analyse du discours fictionnel repose sur le rejet total, ou une reformulation plus radicale, des définitions précédentes : le critère sémantique est jugé insatisfaisant au vu du critère pragmatique, pas assez spécifique relativement au critère intentionnel, lui-même jugé trop faible du point de vue conventionnaliste, lui-même jugé trivial du point de vue du critère fonctionnel. Le centre des attentions s'élargit, en quelque sorte, pour passer du nom fictionnel, à l'énoncé, à l'acte de parole, à l'œuvre de fiction. Etrangement, la « dernière » théorie de la fiction, élaborée par Walton, tend à remettre en cause cela même qui nous préoccupe : à savoir qu'il n'y aurait pas de propriété catégorique de fictionalité (pas de fictionalité *per se*), mais au mieux, une propriété conditionnelle ; en réalité, dans son analyse de la distinction entre œuvre de fiction et œuvre de non-fiction, Walton semble plus radical que cela.

Les deux premières définitions expriment la thèse d'un *langage* spécifique de la fiction, comme ancrée dans le texte, dans les mots eux-mêmes et la manière dont ils sont reliés au monde. Par exemple, on dira que « Emma Bovary est une femme » est un énoncé fictionnel, de fait, parce qu'il se compose d'un nom fictionnel (ensuite on se demande si ce nom propre est vraiment propre, ou est une description déguisée). En revanche, les critères (3), (4) et (5) expriment plutôt l'idée d'un *usage* spécifique du langage, une activité de communication qui obéit à une intention particulière de la part du locuteur, et qui est soutenue, ou régie, par une convention connue, réglant la réception de l'auditeur[20]. Le dernier critère se passe de liens déterminés entre la fiction et le langage, amenant le domaine du jeu dans l'explication du fonctionnement de ce type de pratiques humaines (dont les œuvres d'art sont des sources majeures).

On ajoutera une remarque supplémentaire sur les deux ruptures qui organisent les critères. La première tient au fait qu'il y a alors une distinction claire entre fiction et littérature

[20] De ce fait, à partir de (3) inclus, les définitions portent sur l'aspect pragmatique du langage ; les noms choisis pour les critères (4) et (5), principalement, signalent des traits plus marqués de cette dimension pragmatique.

(dans l'article de Searle [1975], comparé à celui de MacDonald [1954]) : le discours fictionnel n'est pas le discours littéraire, même s'ils mettent tous les deux en question nos modes linguistiques. Il n'est plus possible de s'appuyer alors sur des figures de style ou des notions comme celles de « création » ou de « *mimesis* », qui ne paraissent pas saisir la particularité *logique* du discours. La seconde rupture est le résultat de cette indépendance de la fiction vis-à-vis du langage, rapprochant alors l'activité fictionnelle de l'activité esthétique, ou encore ludique[21] : c'est davantage l'intention des participants à une feinte partagée, quelle qu'elle soit, et régie par des règles constitutives, qui sert de frontière[22].

Il reste la question de la relation entre la fiction et le monde, comme un fil rouge. Les idées de « faire-semblant », « être pour de faux », ou « n'être pas vraiment référentiel » appellent alors quelque chose qui serait la base : *faire-semblant par rapport à quoi* ? Aucune définition, nous le verrons, n'échappe, *in fine*, au souci de rendre compte de la nature de l'écart entre ce qui est dit et ce qui le dit – les clauses secondaires de chaque critère en sont la preuve. De là, la possibilité même d'une définition de la fictionalité qui ne soit pas parasitaire peut s'avérer douteuse. La raison en est bien une sorte d'ambiguïté dans l'analyse de Searle, et qu'on retrouve dans les critères ultérieurs, à savoir, le rôle, déterminant ou non, du lien spécial entre les noms et les choses, au sein d'une œuvre de fiction. Afin de suivre le mouvement historique des développements de la recherche philosophique sur les critères de fictionalité, il est bon de garder sous les yeux le Schéma 1.

1.1.1. Critère syntaxique : Cohn et les marqueurs textuels, doublés du phénomène d'autoréférentialité.

Certains critiques littéraires, linguistes ou narratologues tels que Käte Hamburger [1957], Dorrit Cohn [1999] ou Gérard Genette [1991], ont pu défendre la thèse selon laquelle il existe des distinctions textuelles (absolues ou graduelles, fondamentales ou superficielles) entre récits factuels et récits fictionnels. Nous prendrons pour exemple la position de D. Cohn qui, dans *Le Propre de la Fiction*, estime que « le récit fictionnel est unique par sa capacité à créer un univers clos sur lui-même, gouverné par des structures formelles qui sont exclues de

[21] On notera au passage l'ambiguïté de l'approche sémiotique, ou inscriptionniste, de Goodman [1984] : entre un critère sémantique (prédicat monadique des représentations) et un critère esthétique (vérité métaphorique des œuvres littéraires) ; une comparaison pourrait alors être faite avec l'approche de Walton [1990]. Ceci dit, les thèses goodmaniennes seront examinées à divers endroits dans ce présent travail.

[22] Caïra [2011 :28-36] résume le défi de ceux qui souhaitent définir la fiction sans concept superfétatoire, et ainsi en-dehors de ses liens spécifiques avec « la mimesis, la narration, le langage et la logique ».

tous les autres types de discours » [1999 :7]. La méthode choisie est l'analyse rigoureuse et systématique du langage narratif, visant à « construire une vision théorique globale, portant en grande partie sur les mots qui composent les textes que nous lisons » [1999 :8]. L'intention de Cohn est de rétablir des frontières nettes entre des domaines narratifs différents, en montrant que le champ de la fiction et le champ historiographique ne sont pas de même nature, même s'ils sont tous deux composés de ce qu'on appelle un « récit ». A une époque où les « pratiques postmodernes » (déconstructionnistes, poststructuralistes) prétendent brouiller les limites des genres pour affirmer que tout récit est fiction, il s'agit de mettre à jour les facteurs narratifs discriminants[23].

La singularité de la narration fictionnelle tient, selon D.Cohn, à trois phénomènes linguistiques majeurs, chacun instanciés par des marqueurs textuels (ou paratextuels) :

(1) Le récit fictionnel appartient au « genre du récit non-référentiel » [1999 :8], au contraire des récits historiques qui sont nécessairement référentiels (et qui peuvent donc être faux). De ce fait, le modèle à deux niveaux – histoire et récit – qui est utilisé par les narratologues, est sans doute pertinent pour les récits de fiction, mais insuffisant pour les récits factuels qui requièrent, en vertu de leur nature, un troisième niveau encore absent dans ce type d'analyse, celui de la référence. C'est en oubliant ce troisième niveau qu'on peut effacer les frontières aussi facilement. En réalité, seul le récit fictionnel peut « s'émanciper de la contrainte du renvoi à des données référentielles » [1999 :9] ; cela signifie que ses possibles références au monde extérieur ne sont pas soumises au critère d'exactitude et qu'il ne se réfère pas non plus exclusivement au monde réel, extérieur au texte, comme ce doit être le cas des discours historiographiques. Cohn note ainsi que, si « les récits référentiels sont vérifiables et incomplets, les récits non-référentiels sont invérifiables et complets » [1999 :33].

L'autoréférentialité dont jouit l'œuvre de fiction, en tant qu'elle « crée elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère » [1999 :29], est en fait marquée par l'absence de l'« appareil périgraphique », dans ou autour du texte : la « strate de la preuve testimoniale [notes, préfaces, appendices…] est une composante obligatoire » [1999 :177] des récits historiques, comme pourrait l'être, en somme, l'avertissement qui ouvre les œuvres ou les

[23] Cette préoccupation est également partagée par des philosophes, notamment ceux qui défendent une définition essentialiste des œuvres de fiction. On citera ici notamment J.M. Schaeffer [2005 :25], qui dénonce l'assimilation trompeuse des « pratiques discursives relevant du champ de la véridiction référentielle – telle l'histoire et l'anthropologie – au champ de la fiction ».

films de fiction (« toute ressemblance entre les personnages et des personnes vivantes ou mortes est purement fortuite »).

(2) Les auteurs de récits fictionnels produisent des situations narratives qu'aucun autre type de récit ne peut se permettre de construire, à savoir celles qui « donnent accès à des vues intérieures sur l'esprit des personnages » [1999 :9]. Ces structures modales et vocales sont spécifiques aux œuvres de fiction, notamment en vertu de (1), cette « liberté constitutionnelle de la fiction par rapport aux contraintes référentielles » [1999 :200]. La présentation de la conscience d'autres personnes que soi-même, sur un mode direct ou incarné, ne peut être que de l'ordre de la feinte, de la simulation, et elle est en tous cas interdite à l'historien honnête, forcé d'utiliser un marqueur de modalisation du savoir, comme par exemple « il a dû penser que… ».

Ce phénomène est reconnaissable sous deux formes : (a) le style du discours indirect libre, ou monologue intérieur, et (b) le « mode personnel » [1999 :182] par lequel l'auteur adopte le point de vue d'un personnage. Des passages écrits de cette façon ne sont pas plausibles épistémologiquement, et signalent ainsi l'entrée dans le champ de la fictionalité[24].

(3) Les récits fictionnels offrent nécessairement un dédoublement de l'instance narrative en auteur et narrateur ; la voix qui raconte se détache de son origine auctoriale, alors que les récits non-fictionnels possèdent une « origine univoque stable [où] le narrateur est identique à une personne réelle, à savoir l'auteur dont le nom figure sur la page du titre » [1999 :191]. D. Cohn insiste sur le fait que, dans les œuvres de fiction, ce n'est jamais l'auteur qui parle, et elle s'élève ainsi contre toutes les théories de la feinte auctoriale telles qu'elles ont pu être développées dans la veine de celle de Searle : l'auteur, pour Cohn, ne feint pas, car il est tout simplement absent, hors du récit fictionnel.

Le marqueur textuel de cette caractéristique est, par exemple dans les autobiographies fictives, la différence de nom entre le narrateur et l'auteur. La question à se poser, pour D. Cohn, est donc double : « qui parle ? », et, sommes-nous ou non en présence d'une « situation de discours plausible dans le monde réel » [1999 :195] ?

On peut évidemment raffiner de telles considérations, ajouter ou ôter tel marqueur à la liste des spécificités de la fiction. Mais il faut pourtant admettre que le critère formel n'est pas

[24] C'est ce qui fait dire à D. Cohn que l'extrait de roman que cite Searle au hasard, pour distinguer entre fiction et non-fiction, est mal choisi pour critiquer la thèse d'une propriété syntaxique de fictionalité, parce qu'il illustre parfaitement, au niveau textuel, le type fictionnel du discours indirect libre [1999 :180] !

pertinent, pour deux raisons : (a) il ne permet pas de formuler les conditions nécessaires et suffisantes de la propriété de fictionalité, et (b) il n'est pas même certain que nous ayons véritablement affaire à une caractérisation formelle. Pour les tenants d'une définition pragmatique de la fiction, l'objection est assez évidente ; en voici une formulation par G. Currie [1990 :2] : « il est possible que deux œuvres soient semblables quant à leur structure verbale – jusque dans le détail des lettres épelées et de l'ordre des mots – et qu'il soit encore possible que l'une soit de la fiction, et l'autre n'en soit pas. Un journaliste et un romancier peuvent produire des textes possédant des mots et des phrases identiques »[25]. La propriété de fictionalité n'est donc pas, de ce point de vue, une propriété du texte ; ce n'est ni une forme – ou un genre – narratif, ni une manière d'écrire. On peut ajouter au passage qu'une définition verbale de la fiction empêche de comprendre les instances fictionnelles qui sont cinématographiques, picturales ou gestuelles ; les marqueurs textuels ne sont donc pas nécessaires, et ils ne sont pas non plus suffisants, puisque, par exemple, un récit peut être au discours indirect libre, et être une représentation trompeuse, erronée ou délirante.

Cela explique pourquoi Lamarque et Olsen sont aussi catégoriques sur ce point : « il n'y a pas de 'langage de la fiction' en tant que tel. Non seulement les écrivains de fiction usent de différents modes littéraires, mais ils peuvent aussi imiter d'autres formes discursives, comme celles de l'Histoire, de la biographie, de l'échange épistolaire, du rapport psychologique, et d'autres encore. Et ils peuvent utiliser toutes les constructions stylistiques et syntaxiques disponibles à un écrivain de non-fiction » ; ils concluent de façon radicale : « la recherche de conditions nécessaires et suffisantes au niveau des caractéristiques stylistiques ou formelles du langage est condamnée dès le départ, ne serait-ce que du fait de l'ingéniosité même des faiseurs de fiction » [1994 :30]. Il n'y a qu'à noter l'énergie que met Borges à citer de fausses preuves testimoniales dans ses nouvelles pour reconnaître que l'appareil périgraphique peut être une ruse d'écrivain[26].

Certes, comme le remarquent Currie, autant que Lamarque & Olsen, il est possible que « des faits concernant le style, la forme narrative ou la structure de l'intrigue puissent compter comme des preuves que l'œuvre est une fiction » (Currie 1990 :2], ou qu'il y ait comme des « caractéristiques conventionnelles de l'écriture fictionnelle » [Lamarque & Olsen 1994 :30],

[25] Currie fait remarquer qu'un « récit historique ne devient pas fictionnel en empruntant la structure d'une tragédie » [1990 :4]. Et si on pourrait dire, par ailleurs, que le journaliste est l'auteur du texte, tandis qu'il y a une différence entre l'auteur et le narrateur d'une histoire. Mais à tout le moins, ici, l'idée est que la différence ne se *voit* pas par des marqueurs textuels.

[26] Ou plus récemment, le livre de José Carlos Samoza, *La Caverne des Idées* (2002), qui regorgent de notes de bas de page et autres indicateurs d'une enquête « sérieuse ».

mais ce n'est pas assez pour fonder une distinction d'essence. Si les marqueurs stylistiques peuvent peut-être nous aider à classer des genres de récits, il faut encore rester prudent au vu de l'évolution de nos codes scripturaux – c'est ce qui pousse Genette [1991 :167] à admettre des différences formelles *graduelles* entre les récits, et non pas discriminantes, en ceci que nous ignorons encore ce que l'évolution de nos pratiques narratives nous réservent. Encore une fois, « même une description exhaustive des caractéristiques linguistiques de toutes les œuvres de fiction ne déterminerait pas forcément le trait logique qui explique la fictionalité *per se* » [Lamarque & Olsen 1889 :31] ; les études portant sur la rhétorique complexe des œuvres de fiction demeurent donc inefficaces, si l'on vise une définition de la fiction, non seulement parce qu'elles portent sur un aspect superficiel de l'œuvre, sans tenir compte des intentions des auteurs, mais parce qu'un texte pourrait bien être fictionnel sans exemplifier aucun des marqueurs syntaxiques relevés par les narratologues.

Avant de passer aux critères suivants, on peut se demander si ce critère est véritablement formel, au vu des phénomènes qu'il est censé épingler. En premier lieu, la non-référentialité du récit de fiction semble en réalité motivée par des considérations sémantiques liées au poids ontologique du discours. Les noms fictionnels ne désignent pas des choses de ce monde – ils ont pour effet, selon D. Cohn, d'« augmenter la population » en y « implantant des êtres imaginaires » [1999 :33] –, et les descriptions d'événements inventés ne s'accrochent pas à la réalité de la même manière que celles d'événements historiques[27] ; elle assume donc ici, en fait, un critère sémantique. Le deuxième trait spécifique des récits fictionnels, à savoir les structures modales indisponibles à l'historien, découle de cette attention portée à la véracité et à l'adéquation entre les faits et leurs représentations. Le dernier aspect, la distinction entre auteur et narrateur dans les récits de fiction, est non seulement discutable en soi[28], mais est surtout remplacé par un critère intentionnel, à en croire D. Cohn elle-même. En effet, alors qu'elle cherche à distinguer entre les romans écrits à la première personne et les autobiographies, Cohn invoque l'« intention auctoriale », celle-ci étant « normalement communiquée au moyen de certains signaux dans (ou sur) l'œuvre elle-même […] dans le but d'assurer la réception 'correcte' de l'ouvrage » [1999 :96-97]. La

[27] D. Cohn fait remarquer que le processus de « mise en intrigue » est radicalement différent : « un roman peut posséder une intrigue, mais on ne saurait dire qu'il est *mis* en intrigue : ses différents moments séquentiels ne se réfèrent pas à des données ontologiques indépendantes et temporellement antérieures, des données qui correspondraient à des événements désordonnés et dépourvus de signification qu'ils restructureraient de façon à les ordonner et à leur conférer une signification ; par conséquent on ne saurait dire de ces moments qu'ils ont été sélectionnés à partir d'une telle base de données » [1999 :175-176].

[28] On consultera notamment la critique de Currie [2004/2010] : la distinction n'est, selon lui, ni nécessaire, ni caractéristique : elle peut toucher autant les récits non-fictionnels.

nécessité des marqueurs est ici justifiée du fait d'une similarité, « pour l'essentiel », entre les deux textes ; Cohn se rapproche ainsi de la position de Currie et Lamarque & Olsen, considérant les marqueurs comme étant simplement utiles, mais pas définitoires.

La prise en compte de l'intention du producteur du récit permet d'éviter alors, selon Cohn, deux confusions majeures : « (1) un roman à la première personne n'est pas moins fictionnel pour être 'autobiographique', c'est-à-dire en tout ou partie fondé sur la vie de l'auteur ; (2) une autobiographie ne devient pas une fiction quand (ou parce que) elle s'éloigne de la vérité, c'est-à-dire quand elle diffère du passé de l'auteur tel qu'on peut le connaître d'après d'autres sources » [1999 :97]. Par conséquent, si le critère formel apparaît bien plutôt sémantique, ce dernier est lui-même affaibli par, ou soumis à, l'appel aux intentions des auteurs[29].

1.1.2. Critère sémantique : Frege, Russell, les thèses de la fausseté ou de l'absence de valeur de vérité.

Les traitements opérés par Frege [1892] et Russell [1905] des énoncés fictionnels (c'est-à-dire comportant un nom fictionnel), ont influencé la manière sémantique de définir la propriété de fictionalité en termes de conditions nécessaires et suffisantes. Cependant, le déni de référence, selon Frege, ou la fausseté totale, selon Russell, ne sont pas présentés comme spécifiques au domaine des fictions ; ils sont simplement l'explication de la signification de ce type d'énoncés qu'on croise dans un roman, dans une poésie ou une pièce de théâtre, relativement à la théorie du langage qu'ils ont développée. Que leurs analyses puissent aujourd'hui être jugées inadéquates, et soient par là un défaut qui rend leur méthodologie et leur vision de la logique suspectes[30], pourrait avoir pour effet de rejeter d'emblée cette

[29] Il reste par ailleurs un flou dans cette première tentative de définition, qui concerne l'objet auquel s'applique la propriété de fictionalité : aux mots, aux noms, aux textes, aux récits, aux œuvres, aux œuvres seulement littéraires ? Ce vague se retrouve dans d'autres tentatives, mais on peut signaler ici que D. Cohn reste muette quant à une distinction à faire entre « œuvre » et « texte », ce qui n'est pas sans conséquence. Currie [2004 :9-27] critique la position textualiste (œuvre = texte) au nom d'une prise en compte des propriétés historiques, culturelles qui influencent les propriétés narratives d'une *œuvre*, ces trois propriétés n'étant pas attribuables à un *texte*, mais à une œuvre : un texte est individuable et identifiable par ses propriétés syntaxiques et sémantiques, une œuvre, par ses propriétés pragmatiques.

[30] On consultera notamment la thèse de M. Rebuschi, *Peut-on dire ce qui n'est pas ?* [2000], dans laquelle celui-ci s'attache à montrer que le traitement sémantique des énoncés fictionnels suppose en fait de concevoir la logique comme ontologiquement neutre, ce qui n'est pas la version adoptée par l'universalisme logique. Un bon traitement de ces énoncés suppose donc de rejeter l'analyse logique du langage telle qu'elle est

tentative de définition, telle qu'elle a pu être reprise ou raffinée plus tard. Searle (l'ayant soumise à un critère pragmatique, en vertu de sa théorie des actes de langage), Currie ou encore Lamarque & Olsen, critiquent les thèses de la fausseté nécessaire (du fait de l'échec de la référence) autant que de l'indétermination (à cause du même fait, ou d'une absence de force assertive, ou de l'aspect rhétorique, esthétique des récits), estimant encore une fois qu'il n'existe pas de propriété, ni syntaxique, ni sémantique, de fictionalité ; autrement dit, pas de « langage de la fiction ».

Il s'agit ici de prêter attention à une possible confusion entre la question, importante et épineuse, de la référence d'un énoncé fictionnel, de la relation entre « fiction » et « réalité », et la question des conditions nécessaires et suffisantes de fictionalité[31]. Ceux qui rejettent le critère sémantique disent, globalement, que la réponse à la première question ne détermine pas la réponse à la seconde. Un énoncé fictionnel peut être vrai, faux, ou sans valeur de vérité, ce n'est pas ce qui nous permet de le qualifier de fictionnel. Il s'agit donc d'éviter de confondre l'explication du sens des énoncés fictionnels avec la caractérisation de la fictionalité d'un récit.

Pourquoi l'échec de la référence et la fausseté des énoncés sont-ils des conditions non-suffisantes, et pas non plus nécessaires, de l'application du prédicat de fictionalité ? (1) Parce qu'il peut y avoir des propositions fausses, et/ou contenant des noms vides, qui ne sont pas fictionnelles ; (2) parce que l'analyse sémantique qui attribue la fausseté aux énoncés fictionnels est en fait inappropriée. En effet, on peut, dans un premier temps, montrer que la présence de noms vides n'est pas un critère suffisant, puisqu'un dictionnaire recensant les noms des personnages de la *Comédie Humaine* de Balzac en est rempli, sans être pour autant une œuvre de fiction, de même qu'un énoncé existentiel négatif tel que « Madame Bovary n'existe pas »[32] ; par ailleurs, à en croire les démarches des logiciens pour distinguer les noms propres authentiques des descriptions déguisées (ou des « fictions logiques »[33]), de nombreux énoncés du langage courant comportent des noms dépourvus de dénotation et ne sont pas,

développée dans des perspectives frégéennes ou russelliennes, et d'adopter plutôt une sémantique modèle-théorique, ou une sémantique des mondes possibles, à la Lewis.

[31] Lamarque & Olsen notent ainsi que, « d'une manière évidente, [la question de la référence et de la valeur de vérité] touche à un point central de [leur] livre, et demande un examen attentif ultérieur » [1994 :31].

[32] On pourrait objecter d'emblée que, dans le cas des dictionnaires, des commentaires ou des énoncés existentiels négatifs, les noms de personnage sont *mentionnés*, sans être utilisés. La différence entre l'usage et la mention d'un nom est certes intéressante, mais n'empêche pas de remarquer que, même dans les cas où les noms de personnage sont utilisés, les énoncés ne sont pas forcément fictionnels : par exemple « Maurice, mon voisin, et Don Juan, ont plus d'un point commun ! ».

[33] Les « fictions logiques » désignent, pour Russell, toute forme de description déguisée, autrement dit, à tout ce qui n'est pas expression d'un « ceci ».

encore une fois, des énoncés fictionnels[34]. De même, s'il existe un usage fréquent du terme de « fiction » comme synonyme de « fausseté », toutes les phrases fausses ne sont pourtant pas fictionnelles, ni les énonciations, mensongères.

Il est également bon de remarquer que le traitement sémantique, qui implique de considérer les énoncés fictionnels comme faux, est, en suivant une certaine perspective, incorrect. On trouverait là la différence entre l'analyse de Russell (qui considère que ces énoncés sont faux, parce qu'ils contiennent des descriptions définies dont l'implicite existentiel est invalidé), et celle de Frege (qui les considère comme dépourvus de valeur de vérité, parce qu'ils ne requièrent même pas qu'on se pose la question de l'existence de leurs objets ; ce sont des représentations et des sentiments). Ce qui est en jeu, c'est la légitimité même d'une perspective vériconditionnelle concernant les récits de fiction ; autrement dit, la distinction entre fiction et littérature. Dans son article « Sens et Dénotation », Frege, après avoir rangé les énoncés fictionnels dans la classe des propositions « pourvues d'un sens [d'une pensée], mais sans dénotation » [1892 :109], exprime cette réticence – et on ne peut passer sous silence la difficulté globale à laquelle le logicien se confronte pour traiter les noms fictionnels :

> « Mais pourquoi voulons-nous que tout nom propre ait une dénotation, en plus d'un sens ? Pourquoi la pensée [ie. le sens de l'énoncé] ne nous suffit-elle pas ? C'est dans l'exacte mesure où nous importe sa valeur de vérité [ie. la dénotation de l'énoncé]. Et tel n'est pas toujours le cas. Si l'on écoute une épopée, outre les belles sonorités de la langue, seul le sens des propositions et les représentations ou les sentiments que ce sens éveille tiennent l'attention captive. A vouloir en chercher la vérité, on délaisserait le plaisir esthétique pour l'examen scientifique. De là vient qu'il importe peu de savoir si le nom d''Ulysse', par exemple, a une dénotation, aussi longtemps que nous recevons le poème comme une œuvre d'art. C'est donc la recherche et le désir de la vérité qui nous poussent à passer du sens à la dénotation »[35].

Si Lamarque & Olsen [1994 :53-57] jugent également ce traitement inadéquat, ce n'est pas en vertu du caractère artistique de tel récit de fiction, mais pour trois autres raisons : (1) une œuvre de fiction pourrait être entièrement constituée de phrases non-déclaratives (interrogatives, par exemple, comme *La Folie de l'or* (2010) de G. Sorrentino), et n'admettrait donc pas une évaluation en terme de vérité ou de fausseté ; (2) nous n'avons pas

[34] A moins, évidemment, de soutenir une position comme le fictionalisme herméneutique.

[35] Frege accentue ainsi l'aspect esthétique des énoncés fictionnels, qui n'intervient nullement dans la mesure de sa valeur de vérité. Dans « La Pensée », il note ainsi : « Ce que l'on peut appeler la tonalité, le parfum, l'éclairage d'une poésie, cette couleur donnée par les césures et le rythme, rien de cela n'appartient à la pensée » ; et il poursuit : « toutefois, l'essentiel varie avec le but que l'on se propose. Ce qui est indifférent pour le logicien peut à l'inverse recueillir les faveurs d'une sensibilité attentive à la beauté du langage » [1918-1919 :177-178].

besoin de savoir que ce qui est raconté est faux, contrairement à ce que pense Russell pour savoir que nous avons affaire à une œuvre de fiction. On peut reprendre ici la remarque de Walton, pour qui « nous n'avons pas attendu de comparer le roman *1984* de G. Orwell avec les événements de cette année pour savoir si c'est une fiction » [1990 :74] ; (3) plus profondément, la valeur des phrases qu'on peut trouver dans une œuvre de fiction doit être interprétée dans un contexte particulier, celui de l'histoire qui est racontée (le contexte n'est donc pas celui du monde actuel), non pas parce qu'il s'agit d'art, mais parce qu'il s'agit précisément de fiction.

Il faut préciser ce dernier argument. Les deux philosophes affirment que « la plausibilité de la thèse de la fausseté repose sur le contrefactuel suivant : dans une œuvre de fiction, de nombreuses phrases sont telles que, si elles étaient énoncées avec une force assertive, elles seraient fausses (à propos du monde actuel) » [1994 :55]. Or, selon eux, le contrefactuel est problématique, puisque le discours fictionnel ne vise pas nécessairement le monde réel, et que l'interprétation la plus raisonnable – la mieux contextuellement appropriée – d'une phrase qui concerne Ulysse, par exemple, serait donc plutôt « Selon l'*Iliade*, … » ; cette paraphrase peut alors être vraie ou fausse.

Si Currie estime également que la fausseté, ou l'échec de la référence, d'un énoncé, n'est pas une condition suffisante et nécessaire de fictionalité, il ne rejette pas aussi facilement l'idée que les phrases fictionnelles peuvent, et même doivent, être évaluées selon les faits : « Imaginez que Doyle ait écrit 'Il pleuvait à Londres dans la nuit du 1er janvier 1895'. Dans ce cas, Doyle aurait écrit une phrase dont le contenu est qu'il pleuvait à Londres dans la nuit du 1er janvier 1895. Et ce contenu est directement, soit vrai, soit faux, dépendant des faits historiques sur le temps qu'il fait » [1990 :6]. Cependant, ce qui constitue la propriété de fictionalité n'est pas quelque chose qui concerne la question de la signification (échec référentiel ou autoréférentialité[36]), mais quelque chose qui a à voir avec la *force* de l'énonciation.

[36] Currie critique alors la position selon laquelle « seules les œuvres fictionnelles sont caractérisées par leur manque de connections sémantiques avec le monde », thèse attribuée notamment à M. MacDonald [1954]. Il note : « Cette position, quoique manifestement absurde, est difficilement plausible. Sûrement, le lecteur des histoires de Sherlock Holmes est supposé comprendre que 'Londres', tel qu'il apparaît dans les histoires, réfère à Londres. Quelqu'un qui n'aurait pas la plus mince idée de ce qu'est la ville de Londres, ou qui penserait que la localisation de l'histoire est aussi fictionnelle que n'importe quel autre personnage de l'histoire, ne comprendrait pas correctement l'histoire. Les histoires de Sherlock Holmes sont à propos (parmi d'autres choses) de Londres, pas du 'Londres des histoires d'Holmes', si cela est supposé être quelque chose d'autre que Londres même » [1990 :5].

S'il n'est pas suffisant ni nécessaire que les énoncés fictionnels soient faux, certains ont pu envisager que ceux-ci sont spécifiquement dépourvus de valeur de vérité. Lamarque & Olsen distinguent trois variantes de cette position [1994 :57-60] : (1) les phrases d'une œuvre de fiction ne sont ni vraies ni fausses parce que leurs présuppositions existentielles sont fausses ; (2) … ou parce que ces phrases ne sont pas assertées, c'est-à-dire que leur contenu n'est pas infléchi par la force assertive de l'énonciation ; et enfin (3) il est inapproprié (erroné, etc.) d'attribuer la valeur de vérité ou de fausseté aux phrases d'une œuvre de fiction. Aucune de ces analyses n'est jugée correcte, parce qu'il est toujours possible d'attribuer une valeur de vérité à des énoncés fictionnels (au moins, comme nous l'avons vu, en leur adjoignant l'opérateur « Selon l'histoire… »)[37]. Quand bien même les phrases ne seraient pas assertées, cela ne signifie pas qu'elles sont dépourvues d'un contenu qui puisse faire l'objet d'une évaluation vériconditionnelle.

Le point le plus délicat se trouve être dans l'idée que les œuvres de fiction ne sont pas *faites* pour recevoir une valeur de vérité. R. Gale, par exemple, rejette la pratique des attributions de vérité dans des contextes fictionnels [Lamarque & Olsen 1994 :59] : « Dire qu'une personne dit quelque chose de faux reflète à l'inverse le fait que cette personne a parlé sans prendre garde, sans fondement ou sans sincérité, etc. Etant donné que la personne qui utilise une phrase fictivement ne réalise pas un acte illocutoire assertif, l'implication pragmatique d'un usage non-fictionnel de cette phrase, à savoir qu'elle croit ce qu'elle dit, est annulée ». On prend note ici d'un glissement de niveau quant à l'objet auquel la propriété de fictionalité peut être attribuée : des noms (vides) aux énoncés, nous sommes passés à l'énonciation.

C'est en quelque sorte la leçon à tirer du rejet d'une définition sémantique de la fiction. Sa spécificité ne relève pas d'un rapport particulier des mots au monde, mais du locuteur à l'énonciation qu'il choisit. Comme le dit Currie, « l'affirmation que les phrases, dans une fiction, n'ont pas de valeur de vérité, est fondée sur une confusion de la signification (*meaning*) avec la force » [1990 :7] ; il faut ainsi bien distinguer entre le sens et la force d'un énoncé, et orienter l'enquête sur des considérations à propos de l'usage qui est fait du langage – c'est précisément le changement que Searle effectue pour proposer un critère pragmatique de fictionalité. Pour résumer, « la valeur de vérité n'offre pas de test théoriquement décisif pour la fiction » [Currie 1990 :9]. Les noms contenus dans un récit de fiction peuvent dénoter

[37] On parle bien ici d'*énoncés*, et non de récits, fictionnels. En effet, il est possible d'être plus sceptique sur le fait de pouvoir toujours attribuer une valeur de vérité ou de fausseté à l'ensemble d'une histoire ou œuvre.

des individus réels (dans les romans historiques, par exemple), et un récit de fiction peut contenir des phrases vraies[38]. En dernière hypothèse, il se pourrait même qu'une œuvre fictionnelle soit entièrement vraie, ou devienne entièrement vraie, par coïncidence ; cela ne lui ôterait pas nécessairement sa nature fictionnelle[39].

1.1.3. Critère pragmatique : Searle et les thèses de la feinte auctoriale, doublée d'une coupure référentielle.

L'enquête sur les conditions nécessaires et suffisantes de la fictionalité semble faire fausse route lorsqu'elle s'attache aux traits sémantiques ou syntaxiques du langage. Mais si nous maintenons qu'il existe une différence entre fiction et non-fiction qui a encore affaire au discours, il faut sans doute alors changer nos théories du langage elles-mêmes, afin qu'elles puissent prendre en compte un aspect de nos pratiques linguistiques qui n'était pas (pas tellement, ou pas bien), en jeu dans les théories représentationalistes, à savoir, leur dimension pragmatique. C'est ce que se proposent de réaliser les théories des actes de parole (*speech acts*) inaugurées par les tenants de la philosophie du langage ordinaire, comme Austin et Searle. Dès lors s'ouvrent des questions concernant une spécificité, non pas (seulement) des liens de référence entre les mots de la fiction et le monde, mais des intentions des locuteurs, et des conventions qui permettent la réussite de nos diverses pratiques communicationnelles (ou conversationnelles), l'accomplissement de nos actes illocutoires. La notion de référence elle-même, au centre de l'analyse searlienne, ne renvoie d'ailleurs pas seulement à la capacité (sémantique) qu'ont les mots de désigner des portions du monde (des états de choses), mais encore à une intention particulière que le locuteur exprime (par exemple, d'isoler, de pouvoir identifier et faire identifier, un contenu propositionnel), voire même à une « institution »[40].

C'est donc sur le producteur de fiction que doit porter l'enquête, et en particulier sur ses intentions en tant que locuteur, que conteur d'un récit devenant, de ce fait, fictionnel. En un mot, on passe de l'idée selon laquelle les phrases sont fausses, à celle d'un locuteur qui

[38] Lamarque et Olsen notent ainsi : « Après tout, dans le cas de la fiction historique, tous les noms pourraient avoir leur dénotation standard, et dans le cas de quelques fictions simples ('Il était une fois, il y avait un homme qui…'), il pourrait juste arriver que les descriptions s'avèrent être vraies » [1994 :31-32].

[39] La question est en fait résolue par les clauses secondes des critères suivants proposés ; il y a donc ici des subtilités, que ces clauses tentent d'éclaircir.

[40] Ainsi Searle écrit : « La référence, en tant qu'institution, est de nature tout à fait différente des institutions que sont les assertions, les questions ou les ordres » [1969 : 215]. Il souligne la dimension pragmatique de l'acte de la référer : « Dire d'une expression qu'elle réfère, […] c'est une façon abrégée de dire qu'elle est utilisée par un locuteur pour poser une référence (pour prédiquer, asserter, etc.) » [1969 :66].

parle « pour de faux » (et ses phrases peuvent avoir n'importe quelle valeur de vérité) ; et de l'idée d'états de choses non-réels, à celle selon laquelle nous n'en parlons pas réellement (de choses et d'autres). Les thèses de la feinte auctoriale, si elles diffèrent sur la nature exacte de la feinte (feindre d'être, de faire, ou feindre que…), situent néanmoins toutes le critère de fictionalité du côté des intentions de l'auteur – une feinte intentionnelle particulière, à savoir qu'elle est dénuée de l'intention de tromper, de manipuler, ou de mentir au destinataire. C'est en cela que Platon a tort : les conteurs (ou les poètes) ne sont pas des menteurs, parce qu'ils ne dissimulent pas le fait qu'ils font semblant, ou font mine, ou imitent (c'est ici qu'Aristote a raison). La feinte se produit en quelque sorte à visage découvert (ou ostensiblement masqué, ce qui revient chaque fois à dévoiler l'intention de l'auteur ou de l'acteur) : on joue à être quelqu'un d'autre, à faire quelque chose d'autre que ce qu'on fait. Autrement dit, l'enjeu de la définition pragmatique de la fiction est bien de départager la fiction et le mensonge[41].

L'analyse du statut logique du discours fictionnel opérée par Searle en 1975 est une des plus influentes (et complètes) analyses de la feinte auctoriale, quoiqu'elle semble commentée d'une manière parfois rapide[42] : les objections qui ont été formulées contre ce type de caractérisation de la fiction devront donc être prudemment évaluées, selon leur fidélité à l'article, et la pertinence de leurs différences, notamment en ce qui concerne le (supposé) parasitisme de la fiction[43]. Ceci dit, la distinction marquante entre le critère pragmatique et les trois suivants tient à un glissement de l'acteur de la feinte : de l'auteur au lecteur. En anglais, si on parle ici de *pretense theory* [Currie 1990 :ch.1], ou *pretence* [Lamarque & Olsen 1994 :ch.3], la notion centrale devient celle de « *make-believe* », qui caractérise l'attitude du récepteur, et l'on passe alors de la théorie des actes de langage de Searle à la théorie gricéenne de la communication.

a. La position de Searle.

Le point de départ de l'analyse de Searle est un constat sémantique, à savoir l'identité de sens entre les mots et phrases d'un discours fictionnel, et ceux d'un discours non-

[41] En ceci, MacDonald et Searle, autant que ceux qui viennent les critiquer, comme Currie, Lamarque & Olsen ou Walton (même s'il ne part pas de ce débat-ci) sont d'accord, contre Platon.
[42] La reformulation de la thèse de Searle est même parfois simplement fausse. Par exemple, David Davies [2007 :40] reproche à la position de Searle de ne pas pouvoir admettre, dans le récit de fiction, des assertions authentiques, comme par exemple la première phrase d'*Anna Karénine* ; c'est pourtant l'exemple de Searle lui-même [1975 :117-118], lorsqu'il est donc d'accord avec lui-même !
[43] Au sujet des conceptions parasitiques de la fiction, notamment celle d'Austin, voir L.B. Cebik [1984 :46-49].

fictionnel. Il n'y a pas de compétence linguistique spéciale requise pour comprendre un conte. Pourtant, et c'est là le problème que pose cette « particularité bizarre, curieuse, pour ne pas dire stupéfiante de la langue qu'elle tolère la possibilité de la fiction » [1975 :109], l'engagement du locuteur, normalement déterminé par les conditions de vérité des actes qu'il accomplit, est différent. Le paradoxe consiste ainsi, dans le cadre de la philosophie du langage, à expliquer comment il se fait que « le locuteur [puisse] énoncer une phrase ayant un sens (littéral ou non) sans pour autant être lié par les conditions de vérité que ce sens implique » [1979 :34]. Searle cherche donc à « examiner la différence entre énonciations de la fiction et énonciations sérieuses » [1975 :103] : elle se situe, selon lui, dans la « posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à [son œuvre] », posture qui « dépend des intentions que l'auteur a quand il écrit ou compose l'œuvre » [1975 :109]. En un mot, quelque chose permet de modifier, ou de suspendre, les règles sémantiques et pragmatiques qui relient l'acte illocutoire assertif au monde, et qui libèrent le locuteur des obligations qu'il prend lorsqu'il parle sérieusement.

Les quatre conclusions auxquelles parvient Searle progressivement résultent d'une série de questions ayant pour effet de focaliser l'analyse sur le concept de « feinte ». Prenant pour exemples (au hasard) de non-fiction et de fiction, respectivement un extrait d'article de journal et de roman, il se demande d'abord ce qui les distingue. En apparence, les deux auteurs accomplissent des actes illocutoires d'assertions. Mais les règles constitutives de ce type d'actes, si elles sont respectées par le journaliste, ne le sont pas par le romancier. Par exemple, l'énonciation d'un romancier « ne l'oblige pas à répondre de la vérité de la proposition » qu'il exprime, ni à fournir des preuves de ce qu'il avance, ni à croire lui-même, sincèrement ce qu'il dit [1975 :106]. La première conclusion de Searle est donc que, là où le journaliste accomplit d'authentiques assertions, les actes illocutoires d'un auteur de fiction, si ce sont des assertions, sont des assertions feintes : « [il] feint, pourrait-on dire, de faire une assertion, ou fait semblant de faire une assertion, ou fait mine de faire une assertion, ou imite l'action d'asserter » [1975 :108].

Il faut préciser ici que la feinte dont il est question n'est pas celle qui vise à duper l'auditoire, mais à « se lancer dans une activité où l'on joue à faire ou à être ceci ou cela, sans intention de tromper » ; Searle donne l'exemple du jeu de charades, et de « l'usage que les mots ont dans la fiction ». Le romancier, de cette manière, « entreprend un pseudo-accomplissement non trompeur qui constitue le fait de feindre de nous narrer une série d'événements » [1975 :108].

Mais en quoi consiste l'acte de feindre ? Le verbe « feindre », poursuit-il, appartient à la catégorie des « verbes intentionnels, c'est-à-dire que c'est un de ces verbes qui contiennent, logés en eux, le concept d'intention ». Autrement dit, il faut nécessairement avoir l'intention de feindre de faire quelque chose, si on veut pouvoir dire qu'on a feint de le faire, sans quoi il semble difficile de départager, par exemple, un homme faisant semblant d'aimer une peinture et un homme aimant réellement une peinture. La seconde conclusion est donc que « le critère d'identification qui permet de reconnaître si un texte est ou non une œuvre de fiction doit nécessairement résider dans les intentions illocutoires de l'auteur » [1975 :109]. Ceci implique que nous ne pouvons pas dire d'un discours qu'il est fictionnel si nous ignorons les intentions (plus ou moins complexes) de celui qui le produit.

Encore faut-il clarifier les conditions de possibilité de cette forme particulière de feinte. Selon Searle, « les illocutions feintes qui constituent une œuvre de fiction sont rendues possibles par l'existence d'un ensemble de conventions [horizontales] qui suspendent l'opération normale des règles [verticales] reliant les actes illocutoires au monde » [1975 :110]. Fort de sa théorie des actes de parole, Searle distingue ici les règles constitutives des différents types d'actes, qui sont sémantiques et pragmatiques, et qui servent à établir des connexions entre le langage et la réalité, des conventions « extra-linguistiques, non sémantiques » qui viennent en quelque sorte modifier ou suspendre ces relations verticales. Dans le discours fictionnel, c'est, d'une part, l'axiome d'existence régissant l'acte de référer (l'objet auquel le locuteur fait référence doit exister) qui est modifié, et, d'autre part, ce sont les engagements pris par le locuteur qui sont suspendus. On notera que les conventions horizontales ne sont pas des règles sémantiques, ni ne font partie de la « compétence linguistique du locuteur » [1975 :110]. Elles ne font que « transposer, pour ainsi dire, le discours hors du monde de la réalité » [1969 :123], bloquant alors les implications existentielles tout autant que les inférences du contenu propositionnel des phrases aux croyances du locuteur.

La dernière question concerne les « mécanismes en vertu desquels l'auteur invoque ces conventions horizontales » [1975 :111], autrement dit, la procédure, la manière dont s'accomplit la feinte. Searle note que, chaque fois que nous feignons de faire quelque chose, nous faisons cependant, « pour de vrai », une autre action, sur laquelle vient en quelque sorte se greffer l'action feinte. Par exemple, lorsqu'un enfant fait mine de conduire, il peut être en train de tourner réellement le volant de la voiture à l'arrêt. Pareillement, l'auteur d'une œuvre de fiction, en réalisant un acte d'énonciation classique (il écrit ou dit des phrases), accomplit

alors, à un niveau supérieur, des actes illocutoires feints. On notera que « les actes d'énonciation de la fiction ne se différencient pas des actes d'énonciation du discours sérieux » [1975 :111], au niveau locutoire, et c'est là la principale raison pour lesquelle il n'existe pas de différence textuelle entre fiction et non-fiction.

La dernière conclusion développe la troisième : l'accomplissement feint d'actes illocutoires consiste à « accomplir effectivement des actes d'énonciation avec l'intention d'invoquer les conventions horizontales qui suspendent les engagements illocutoires normaux des locuteurs » [1975 :112]. En d'autres termes, Searle estime que, si les *actes* d'énonciation sont les mêmes, les actes illocutoires diffèrent entre un journaliste et un romancier ; ceux du premier sont normaux, ceux du second sont feints. Les actes propositionnels (référer ou prédiquer) peuvent être normaux, ou parasités : il faudra, par exemple, que l'acte de référer *crée* son propre objet, dans le cas du romancier.

Car le but de l'analyse proposée par Searle est bien de résoudre certains « problèmes traditionnels que pose l'ontologie de la fiction » [1975 :114], en particulier, ceux qui concernent la référence à un personnage de fiction. Ce sont ainsi les concepts de « référence feinte » et de « feinte partagée » [1975 :115] qui lui permettent d'expliquer en quoi consistent l'acte de création de l'auteur, et les conditions de vérité du discours *sur* la fiction. Il souligne alors qu'il peut y avoir, dans un discours fictionnel, des références réelles (des actes de référence sérieux), de même qu'il peut y avoir, dans une œuvre de fiction, des assertions authentiques. Le critère d'identification des références réelles, des « éléments qui relèvent, ou pas, de la fiction » [1975 :116], comme les noms de villes ou de personnes réelles, est imposé à partir de « ce qui compte comme une erreur »[44], ce même critère permettant alors de déterminer « de quoi l'auteur aura à répondre » – s'il y a un narrateur distinct de l'auteur. Parallèlement, les assertions authentiques, ou énonciations sérieuses, comme le début d'*Anna Karénine* de Tolstoï, sont celles qui sont faites par l'auteur en son propre nom, et l'engagent pour ainsi dire quant à sa vérité, par une attitude de croyance sincère (ou ironique, dans le cas de Nabokov, détournant cette première phrase au début de *Ada* [1975 :118]).

L'effet qui en découle est la distinction que Searle finit par formuler entre discours fictionnel et œuvre de fiction : « une œuvre de fiction n'a pas nécessairement à être ramenée au seul discours de la fiction, et en général, ne s'y ramène effectivement pas » [1975 :118]. Il

[44] Par exemple, si, selon la convention invoquée par l'auteur, nous avons affaire à un roman réaliste, une confusion dans le nom des rues de Paris pourrait compter comme une erreur, aux yeux de Searle (et non comme un mensonge).

souligne en particulier la capacité du texte de fiction à véhiculer des « messages », des actes de langage sérieux – *par* le discours fictionnel, et non *dans* le discours. L'énigme ultime qui clôt l'article porte ainsi sur les mécanismes en jeu dans la transmission « de telles intentions illocutoires sérieuses […] par des illocutions simulées » [1975 :119]. Car, de manière globale, c'est la question du « rôle essentiel, quoique souvent sous-estimé, de l'imagination dans la vie humaine », ainsi que celui de ces « produits de l'imagination commune dans la vie sociale des hommes » [1975 :118] qui préoccupent finalement Searle : à quoi bon feindre ?

b. Les critiques de l'assertion feinte et de la feinte auctoriale.

L'analyse searlienne du statut logique du discours fictionnel est le simple résultat d'une application localisée de sa théorie générale des actes de langage. Cela signifie que le meilleur moyen de critiquer sa thèse est en fait de refuser sa théorie. C'est en quelque sorte ce qui se passe dans les objections que Currie et Lamarque & Olsen opposent à la thèse de la feinte auctoriale, ayant en somme déjà choisi le camp de Grice et des théories de la communication. Et c'est sans doute, en même temps, ce qui fait la force et la faiblesse de la position de Searle. Autant les philosophes qui le critiquent donnent leur accord à l'idée que la propriété de fictionalité a à voir avec les intentions de l'auteur et l'usage qui est fait du langage, ainsi qu'aux deux distinctions préliminaires, entre fiction et littérature, et discours fictionnel et discours figural, autant ils lui reprochent d'avoir placé la feinte du côté des actes de l'auteur et non des attitudes des lecteurs (spectateurs, ou auditeurs), et d'avoir défendu, par là même, non seulement une conception en négatif et parasitaire de la fiction, mais, pire, d'avoir formulé une explication triviale, redondante, et fausse. Le rejet, ou plutôt le dépassement, du critère pragmatique, va de pair avec une volonté de définir positivement la propriété de fictionalité au moyen d'une *théorie propre* de la fiction.

Dans le détail, Currie [1990] poursuit une double stratégie contre la thèse searlienne, thèse qu'il reconstruit à partir de la première conclusion de l'article, à savoir, que l'auteur d'une œuvre de fiction, à la différence d'un locuteur sérieux, feint de s'engager dans un acte illocutoire assertif. Il souhaite montrer (1) que les deux arguments de Searle en faveur de sa propre analyse échouent, et (2) que le critère de l'assertion feinte n'est une condition ni suffisante, ni nécessaire.

(1) Selon lui, Searle estime que les deux points qui jouent en sa faveur sont le fait que sa théorie parasitaire est en fait préférable à une théorie qui admettrait que la fiction relève d'un acte illocutoire distinct (ce que Currie veut prouver en réfutant le principe de fonctionnalité[45], fondement de l'idée de pseudo-performance[46]), et le fait qu'elle possède un fort pouvoir explicatif quant aux problèmes ontologiques que soulèvent l'existence, ou la référence à, des personnages de fiction (ce que Currie dément, en refusant alors le réalisme métaphysique des entités fictionnelles, et le statut de noms propres authentiques aux noms de personnages de fiction).

(2) Le critère de la feinte auctoriale n'est pas suffisant parce qu'il existe, selon Currie, « des cas d'assertions feintes qui ne produisent pas de fictions » [1990 :17] – comme les parodies ou les imitations – et il n'est pas nécessaire, eu égard aux cas où il y a production d'œuvres de fiction sans assertion feinte – il y a simplement une « intention fictive » distincte [1990 :22-23], que Currie définit comme une condition nécessaire, quoique non-suffisante, de la propriété de fictionalité.

En conclusion, si on suit Currie, la thèse de la feinte auctoriale est, soit fausse – parce qu'on estime, par exemple, que le principe de fonctionnalité est faux –, soit superflue – parce que l'acte de produire une fiction est un acte à part entière qui est régi par une intention spécifique nécessaire –, soit contingente – parce que le fait qu'un auteur joue à feindre est « un fait accidentel à propos de certains actes d'auctorialité » [1990 :24] –, ou, « au mieux, incomplète » – parce que « l'auteur de fiction doit faire quelque chose de plus que simplement feindre d'asserter » [1990 :18]. Currie introduit alors la notion de « faire-semblant de croire » (*make-believe*) pour proposer une meilleure explication de la nature et du fonctionnement des œuvres de fiction. Il s'agit donc ici d'évaluer la propre théorie de Currie pour savoir si nous devrions réellement refuser le critère pragmatique de Searle, et plus précisément, si nous pouvons garantir l'existence de ce quelque chose *en plus* de la part du locuteur.

La critique de Lamarque & Olsen [1994 :60-76] se situe dans le contexte d'un rejet des différents types de théories de la feinte qui ont pu être proposées : l'auteur feint d'*être* le narrateur de l'histoire, celui qui la raconte comme un fait connu (thèse de D. Lewis [1978]),

[45] Searle formule ainsi ce que Currie appelle le « principe de fonctionnalité » : « en général, l'acte (ou les actes) illocutoire(s) accompli(s) dans l'énonciation est (sont) fonction du sens de la phrase » [1975 :107]. Parce que les phrases ont le même sens dans une énonciation fictionnelle ou non, il ne peut en découler deux actes distincts. Currie souhaite montrer, avec sa propre théorie, que ce principe est faux.

[46] En réalité, Currie a cessé de défendre l'idée d'un acte illocutoire spécifiquement fictionnel, mais continue à défendre celle d'une intention spécifique et positive, qui n'est pas de feindre de faire autre chose de sérieux, mais de faire cette chose, de produire une fiction. Cela ne change pas le fait qu'il rejette la thèse de Searle.

ou il feint de *faire* un certain type d'acte de parole (thèse de Searle, entre autres), ou encore il feint *que* telle chose est le cas, au sens où il « imagine que » (thèse de G. Ryle [1933]). La stratégie des deux philosophes consiste chaque fois à évaluer l'adéquation de ces conceptions avec le fonctionnement des œuvres de fiction, en particulier littéraires – quoiqu'ils distinguent le concept de fiction de celui de littérature. Ainsi, il n'est pas nécessaire que l'auteur de fiction fasse mine d'être le narrateur de l'histoire, parce que ce serait là réduire les « stratégies narratives de l'auteur » [1994 :61]. La position de Ryle est critiquée en vertu de sa présupposition de la nature de l'acte d'imaginer comme étant *de dicto*, ce qui est incomplet (il peut être *de re*), et en vertu du fait qu'elle ne respecte pas un aspect important des œuvres de fiction, à savoir, leur « sens de la particularité » [1994 :70], cette possibilité de référer à des personnes, objets ou événements particuliers dans les discours de et sur les fictions. Quant à la thèse de Searle, elle est jugée comme étant (1) parfois inadéquate, voire naïve, (2) trop rigide, (3) plus confondante qu'utile (*helpful*), et enfin (4) injustifiée.

(1) L'idée que l'auteur puisse accomplir des assertions authentiques, dont l'exemple est la première phrase d'*Anna Karénine*, est inappropriée, « même naïve, d'un point de vue littéraire », parce qu'elle ne tient pas compte des « dimensions supplémentaires de valeur et d'interprétation de la phrase » [1994 :66]. En vérité, la question ici ne concerne pas les conditions nécessaires et suffisantes de la fiction ; on se demande plutôt comment expliquer adéquatement les passages où « un auteur semble parler *in propria persona* de sujets non-fictionnels », et si ces passages sont « destiné[s] à nourrir l'histoire » [1994 :64].

(2) En acceptant les actes illocutoires authentiques, Searle propose une théorie trop rigide : parce qu'il n'y a « pas d'intermédiaire entre 'l'assertion authentique' et une assertion feinte », le théoricien est « laissé dans la position inconfortable d'avoir à supposer que les auteurs sautent (*switch*) dans et hors de la feinte » [1994 :67], ou encore, qu'ils puissent être *à la fois* dans et hors de la fiction, si on estime que la même phrase d'*Anna Karénine* est autant une assertion authentique qu'une part du contenu fictionnel que Tolstoï est en train de construire, ce qui serait contradictoire, sinon bancal.

(3) L'idée de feindre de faire quelque chose implique une conception trop négative de la fiction, alors « définie en termes de ce qu'elle n'est pas » [1994 :68] : pas un acte illocutoire sérieux, mais une pseudo-performance. Lamarque et Olsen reconnaissent que Searle donne une définition plus positive, en introduisant les

« conventions horizontales », intentionnellement invoquées par l'auteur de fiction ; mais « si c'est tout ce qu'il y a dans l'idée de feinte, alors l'idée de feinte est superflue. Si, d'un autre côté, l'idée est censée caractériser l'état d'esprit de l'auteur (*story-teller*), alors elle a quelque substance mais elle est presque certainement fausse » [1994 :69].

(4) Les limites de la feinte fixées par Searle ne sont, selon eux, pas justifiées. Si ce sont bien les actes illocutoires assertifs tels que les descriptions, caractérisations et identifications qui sont feints dans une œuvre de fiction, c'est un choix arbitraire : car « il n'y a rien dans la description ou l'identification *per se* qui les lient à des applications non-fictives ». Autrement dit, ce qui est en jeu sans être explicitement dit, c'est encore une fois la dimension parasitaire de la fiction qui découle de la théorie des actes de langage de Searle, dans son ensemble.

La conclusion de Lamarque & Olsen [1994 :71] consiste à conserver les points corrects de chacune des trois théories de la feinte auctoriale – le postulat lewisien d'un « narrateur disant ce qu'il sait », l'idée searlienne de dires feints (*pretended tellings*), l'acte d'imaginer *de dicto* de Ryle – en proposant leur propre analyse, qui repose sur un déplacement de l'action de faire-semblant, de l'auteur à l'auditoire, et sur le rejet d'une quelconque théorie particulière du langage (à part l'emprunt de la notion d'« intention gricéenne »). De ce point de vue, que l'analyse de Searle soit ou non considérée comme fausse, elle semble surtout inutile et incapable de déterminer avec succès les conditions nécessaires et suffisantes de fictionalité, dès lors qu'on passe à une définition positive de la nature spécifique de l'acte de « produire une fiction » [Currie 1990] ou de « raconter des histoires » [Lamarque & Olsen 1994]. Mais il me semble important de signaler qu'un grand nombre des objections qui ont été adressées à Searle manquent en réalité d'être vraiment persuasives, parce qu'elles sont issues de la volonté de défendre une théorie de la fiction en propre, et tendent alors à déformer sensiblement le contenu de l'analyse searlienne. Cela fait ainsi porter un soupçon sur la pertinence des critiques visant à rejeter ce critère sémantico-pragmatique.

On prendra en exemple les critiques formulées par Currie [1990 :12-18]. Tout en évitant, entre autres, de parler des « conventions horizontales » qui sont pourtant au cœur de l'explication fournie par Searle, il focalise son attention sur la validité du principe de fonctionnalité de Searle, à savoir, que le type d'acte illocutoire d'une énonciation est fonction de la signification des mots et phrases : ainsi, si deux phrases ont le même sens, alors elles

déterminent un même acte – ce qui est le cas avec des énonciations fictionnelles ou non. L'objection de Currie revient à faire appel aux actes indirects pour montrer qu'un énoncé ayant le même sens peut apparaître dans deux actes distincts. Mais cela ne respecte pas la théorie de Searle pour qui, à côté du sens littéral, se trouvent le sens métaphorique, le sens ironique, le sens indirect et les implicatures conversationnelles [1979] ; or, si l'acte est indirect, comme le dit Currie, c'est bien parce que nous avons affaire à une même proposition, mais à deux sens différents[47]. Par ailleurs, il affirme que les assertions feintes ne sont pas une condition suffisante de la production de fiction, parce que les « mots que j'énonce » quand j'imite ou que je parodie quelqu'un, « ne comptent pas pour autant comme une œuvre de fiction, aussi abrégée ou pauvre soit-elle » [1990 :17]. Or, si on suit Searle, et si les mots et phrases de ces performances de faire-semblant ressemblent à des assertions, mais n'engagent pas leur locuteur (ce qui semble être le cas), alors elles relèvent bien du discours fictionnel (ce qui ne signifie pas qu'elles fassent partie d'une œuvre de fiction).

En ce qui concerne les objections de Lamarque & Olsen, elles ne sont en réalité acceptables qu'en vertu de leur propre analyse des œuvres de fiction (littéraires). Leur quatrième remarque, concernant la délimitation de la feinte, semble être effectivement un point crucial des tentatives de définition en jeu. Reprocher à Searle le fait que « la feinte s'arrête seulement au niveau des 'actes d'énonciation' », et plus particulièrement aux « actes de description, caractérisation, ou identification, des états de choses actuels » [1994 :69], est une chose (sans doute vraie, du moins signe de l'ambiguïté de Searle) ; mais dire que, de ce fait, celui-ci pense qu'il y a « feinte dans le contenu ou le sens des phrases énoncées fictivement », ou que l'auteur est en train de « feindre d'exprimer des propositions » [1994 :69], en est une autre, et elle tend à véhiculer des confusions. En effet, Searle serait d'accord avec cela, puisqu'il souligne bien que les mots dans et hors du discours fictionnel peuvent avoir le même sens, et que l'auteur ne feint pas de faire de actes d'énonciation ou des actes propositionnels, mais qu'il les fait effectivement, et, ce faisant, feint d'accomplir *certains* actes assertifs. A mon sens, et en résumé, la théorie de Searle n'est pas bien attaquée par ce type de critiques, parce qu'elles se passent des subtilités de la théorie des actes de parole dans sa dimension systématique.

Car ce qui est réellement en jeu dans la définition d'un critère pragmatique de fictionalité est bien la conception parasitaire du discours fictionnel, et surtout son fondement,

[47] Lamarque & Olsen montrent que l'idée de Currie de traiter les actes du locuteur comme des actes indirects ne tient pas [1994 :75].

qui est ici une conception ontologique de la référence, fondement de la théorie searlienne[48]. Dit autrement, dans la thèse de Searle, la dimension pragmatique du langage reste déterminée par sa dimension sémantique : ce que modifient ou suspendent les conventions horizontales, ce sont les règles verticales qui relient le langage à la réalité, et en particulier, l'axiome d'existence qui valide l'acte de référer [Searle 1969]. Currie ne peut pas être d'accord avec Searle, parce qu'il refuse de prendre au sérieux l'idée d'« exister-dans-la-fiction ». Enfin, Lamarque & Olsen ne le peuvent pas non plus parce qu'ils visent à définir les œuvres de fiction (littéraires) indépendamment de l'idée de tout lien spécifique entre fiction et réalité. Mais la question est encore ouverte de savoir si nos usages, normaux ou habituels, du langage, sont sérieux, s'ils dépendent alors des états de choses du monde (ou de nos idées), ou si nous pouvons même sérieusement parler d'un usage normal du langage[49]. On comprend donc que le rejet de ce critère dépend du camp que l'on choisit dans la variété des conceptions du langage.

Lorsque Searle dit que, « pour reprendre les termes de Wittgenstein, raconter des histoires est un jeu de langage distinct », il prend soin de préciser que ce jeu « n'est pas sur le même pied que les jeux de langage illocutoires », parce qu'il « les parasite » [1975 :110]. Les conventions ne sont pas des nouvelles règles, ou des règles constitutives – ce qu'elles deviennent à partir de Currie –, mais des barrières qui libèrent le locuteur de tout engagement vis-à-vis de la vérité de ce qu'il dit, ou de la réalité de ce dont il parle. Pour Searle, nous prenons habituellement ces engagements, lorsque nous parlons ; pour ceux qui refusent l'idée d'un quelconque parasitisme de la fiction, ce débat n'est pas décisif quant à la question de savoir comment *identifier* un discours comme fictionnel.

C'est l'abandon d'une dimension sémantique particulière des œuvres de fiction qui est effectué dans le développement des trois critères suivants, à savoir celle d'une coupure référentielle, ou d'un échec de la référence, comme condition nécessaire de fictionalité. Mais celle-ci revient, dans les clauses secondes, pour jouer le rôle de supplément, de garantie, sous la forme d'une spécification des liens qui unissent le contenu d'une œuvre de fiction au monde extérieur, ou de l'intention de vérité des locuteurs. Quant à la feinte auctoriale, ou la

[48] C'est donc la théorie de Searle qu'il faut rejeter, intégralement, pour rejeter son analyse. Les objections locales ont moins de force que le passage, après Searle, à une conception (plutôt) gricéenne des actes de communication.

[49] Ainsi Walton [1990 :74-85] rejette-il la thèse d'un usage sérieux « primaire » du langage, imaginant la possibilité d'une société qui n'aurait pas pour fondement de ses pratiques discursives l'acte de véhiculer des informations, et refuse ainsi la conception parasitaire de la fiction : « la notion de fiction n'est pas parasitaire d'un discours 'sérieux' ».

dimension pragmatique particulière des engagements des locuteurs, elle paraît également recyclée sous la forme d'une « distance cognitive », d'un blocage ou d'une modification, des inférences valides entre le contenu fictionnel et les croyances de l'auteur. Reste ainsi à mesurer la justesse des alternatives que constituent les définitions positives de la fictionalité, formulant explicitement les conditions nécessaires et suffisantes qui règlent l'application de cette propriété : leur acceptabilité se mesure, *in fine*, aux raisons qui peuvent justifier l'existence d'une telle convention (ou institution) de fiction, devenant de plus en plus importante ci-après.

1.1.4. Critère intentionnel : Currie, doublé d'une clause d'intensionalité.

Sortir la définition de la fiction du cadre des questions de signification des mots, c'est rejeter le principe de fonctionnalité de Searle, et adopter un principe d'intentionnalité *stricto sensu* : l'acte illocutoire n'est plus (du tout) fonction du sens des mots et des phrases, ici, mais de l'intention du locuteur. S'il existe une intention spécifique de produire des fictions, alors on peut se passer de l'aspect feint du lien sémantique. On peut alors s'inscrire dans le cadre de la théorie des actes de paroles, et caractériser la particularité de l'acte (ou de la force) illocutoire. Par exemple, R. Ohmann estime qu'un texte fictionnel est produit par l'imitation d'un acte illocutoire ; M. Beardsley, dans le même esprit, parle de simples représentations de tel et tel acte[50]. Une variante consiste à postuler une nouvelle catégorie d'actes de parole, les translocutions, qui caractériseraient ainsi les énonciations fictionnelles comme se rapportant à des comédiens (*dramatic speakers*)[51]. Mais il semble que l'idée d'un véritable acte illocutoire spécifique des énonciations fictionnelles soit en fait difficile à défendre, précisément à cause du rejet du principe qui soumet l'aspect pragmatique de la signification des énonciations à l'aspect sémantique des énoncés : car si ce que le locuteur veut dire (son intention) n'est pas fonction de ce que les phrases veulent dire, alors comment pouvons-nous garantir que le sens va passer ?

Après avoir défendu une version de la thèse d'un acte illocutoire spécifique, contre la théorie de Searle [Currie 1985], Currie propose, dans *The Nature of Fiction*, une analyse de l'énonciation fictionnelle inspirée de la théorie de Grice. C'est une réponse à la difficulté

[50] Voir l'approche de ces théories par Lamarque & Olsen [1994 :71-76].

[51] C'est l'approche notamment défendue par M.M. Eaton : « un acte translocutoire consiste à utiliser des phrases pour attribuer les illocutions ou perlocutions à des comédiens (*dramatic speakers*) – les personnes qui, en disant ces mots, inventent des œuvres littéraires » (cité par Lamarque & Olsen [1994 :73]).

soulevée : le succès de la reconnaissance des intentions du locuteur par les destinataires est garanti par le sens *conventionnel* des phrases ou énoncés dans des situations de communication. Autrement dit, produire une œuvre de fiction, c'est communiquer avec l'auditoire en attendant de lui qu'il adopte une certaine attitude à l'égard du contenu de l'œuvre, et qu'il l'adopte parce qu'il reconnaît cette intention – mécanisme classique de l'action consistant à dire ouvertement quelque chose à quelqu'un (*openly telling someone something*) [1990 :25]. On continue à reconnaître que les mots et phrases peuvent avoir le même sens (littéral, ironique, indirect ou déterminé par des implicatures conversationnelles) dans une œuvre de fiction ou de non-fiction ; la différence est en quelque sorte que, là où Searle fait appel à des conventions *internes,* Currie invoque des conventions externes (comme les critères suivants).

On aboutit, avec Currie, à l'idée selon laquelle « une œuvre est une fiction si et seulement si (a) elle est le produit d'une intention fictive et (b) si elle est vraie, alors elle est au mieux accidentellement vraie » [1990 :46]. La spécification de cette intention se fait ainsi à partir de deux questions : quelle est l'attitude de réception appropriée dans ce type de communication, et quelle est la fiabilité de ce que dit le locuteur ? Cette double interrogation est liée par la notion de croyance feinte, ou « faire-semblant de croire » (« *make-believe* »)[52] : et ce que le lecteur est censé faire-semblant de croire est déterminé par *ce qui est* explicitement *vrai dans la fiction*, et correspond à tout ce qui est vrai dans le monde fictionnel, par inférences à partir de l'œuvre. Si le processus de communication est expliqué dans les termes de Grice, celui de vérité fictionnelle est analysé à travers la sémantique des mondes possibles de D. Lewis [1978], quelque peu modifiée. En prenant un peu d'avance, on peut dire que le critère proposé par Lamarque & Olsen est précisément fondé sur la critique des insuffisances de la théorie gricéenne, et des résultats inappropriés que provoque l'assimilation entre monde fictionnel et monde possible – au moins, dans le cas des fictions littéraires [Lamarque 1996 :ch.4].

[52] En 1985, Currie s'excuse de ces étranges néologismes : « (Let me apologize here to the reader for the use I make of the barbaric expressions 'make-belief', 'make-believing', and 'make-believed') » [1985:130]. En 1990, il use de ces notions beaucoup plus aisément. Les possibilités de la langue française semblent aussi peu à même de traduire cette notion : on peut dire « faire-semblant de croire », « croyance feinte », « faire comme si on croyait que », « faire-croire » ou « se faire-croire »…

a. La position de Currie.

> « Ce dont l'auteur de fiction a l'intention, c'est que le lecteur prenne une certaine attitude à l'égard des propositions énoncées lors de sa performance. C'est l'attitude que nous décrivons souvent, de manière plutôt vague, en termes d''implication imaginative', ou (mieux) de 'croyance feinte'. Il est attendu de nous par l'auteur que nous fassions semblant de croire que l'histoire, telle qu'elle est énoncée, est vraie » [1990 :18].

La notion de « *make-believe* »[53] désigne une attitude propositionnelle qui doit prendre place, ainsi que le défend Currie, à côté des autres attitudes comme la croyance ou le désir, dans nos théories de psychologie populaire (*folk psychology*) : de ce fait, les définitions positives de la fiction tendent à être plutôt psychologiques que proprement linguistiques. L'activité de croyance feinte est présentée comme étant largement répandue dans la vie ordinaire, par exemple dans nos rêveries ou nos fantaisies, ou lorsque nous « tentons d'accomplir par l'imagination ce que nous nions en réalité » [1990 :19]. Mais la différence est importante entre imaginer et faire-semblant de croire : si un acte d'imagination peut être requis autant à la lecture d'un article de journal que d'un conte de fées, l'attitude appropriée est, dans le premier cas, croire, dans le second, faire-semblant de croire.

Un des avantages du traitement de Currie sur celui des théories de la feinte auctoriale tient au fait que croire que p et faire-semblant de croire que p sont deux attitudes compatibles, alors que feindre de faire x et faire x s'excluent mutuellement[54]. Cela permet à Currie de défendre l'idée selon laquelle une même proposition peut être vraie, ou factuelle, et faire partie de l'histoire : si l'auteur de fiction a nécessairement une intention fictive, il peut aussi exprimer d'autres intentions, comme celle de décrire des événements actuels. On notera que les croyances feintes, qu'elles soient en jeu dans une rêverie ou une fiction, sont « souvent liées aux intérêts de la vie, possèdent un haut degré de complexité structurelle, et sont des instruments importants pour le développement cognitif » [1990 :20]. Autrement dit, définir la fiction en termes de croyance feinte ne signifierait pas (directement) que la communication soit gratuite ou inutile.

Il est ainsi attendu du lecteur qu'il reconnaisse cette intention au moyen de marques plus ou moins explicites – style d'écriture, nature de l'histoire, étiquette commerciale, formule d'avertissement [1990 :30] – afin de garantir le succès de la communication. La

[53] Currie se réfère aux travaux de Walton à ce sujet, et lui octroie la paternité de l'utilisation du concept de « *make-believe* » dans l'explication de la fiction. La signification de ce concept est sensiblement la même chez Currie, Lamarque & Olsen, et Walton, et aussi importante quant à ses conséquences.

[54] A ce propos, Currie [1990 :51] critique donc certains points de l'analyse de la feinte par Austin [1957], qui admet à tort qu'on puisse faire-semblant de faire quelque chose tout en le faisant.

fiction requiert ainsi une énonciation fictive, qui la produit, elle-même requérant une intention fictive, qui lui donne son sens, elle-même demandant à être reconnue, pour assurer le succès de toute cette chaîne de communication. Mais l'intention fictive est-elle nécessaire, si nous avons déjà une énonciation fictive ? Selon Currie, elle l'est, pour deux raisons : (1) toutes les énonciations fictionnelles ne produisent pas d'œuvres de fiction – par exemple, lorsque je raconte une histoire que je n'ai pas produite moi-même, lorsque je récite une fable ou lorsque je joue un rôle au théâtre, il y a bien fiction, parce que l'intention qui a produit le texte est une intention fictive, et parce que j'ai moi-même de nouveau cette intention dans ces types de communication, mais sans que l'énonciateur en soit le producteur. C'est donc l'intention qui prime, pour faire que l'œuvre soit fictionnelle. Et (2) il n'est pas possible d'avoir une œuvre de fiction sans intention. Cette idée, pourtant défendue par Walton, est réfutée par Currie grâce à une distinction entre « être une fiction » et « être traité comme une fiction » [1990 :36-38], distinction qu'il tient pour largement acceptée et surtout essentielle (sans quoi, la Bible ou la théorie de Darwin peuvent être considérées, à tort donc, comme des récits fictionnels). Currie peut admettre une catégorie de « pseudofictions », émergeant depuis la « pratique répandue de lire l'œuvre *comme si c'était une fiction* » [1990 :37] ; mais la question est de savoir si c'est une erreur, ou une attitude appropriée, et cette question est tranchée lorsque nous reconnaissons l'intention fictive de l'auteur.

La seconde condition, « intensionnelle » [1990 :48], pour qu'une œuvre soit une fiction, s'impose dès lors qu'on remarque que l'intention de « faire-croire » n'est pas suffisante. Il existe des contrexemples à la caractérisation purement intentionnelle de Currie, qui le forcent pour ainsi dire à ajouter une note au sujet des relations entre le contenu de l'histoire et sa valeur de vérité (ou plutôt, son *type* de vérité). Par exemple, un locuteur qui relaterait fidèlement les événements de sa vie en ayant l'intention que le lecteur fasse seulement semblant d'y croire, produirait une œuvre de fiction selon la condition (a), alors que nous sommes tentés de le nier. Tous les exemples envisagés par Currie sont des cas où « le récit est vrai », ou plus spécifiquement, des cas où le récit « n'est pas juste vrai par accident » [1990 :45], et compteraient alors plutôt comme des récits non-fictionnels. C'est donc le lien de fondation entre les événements réels et les événements racontés qui est caractérisé, en ce que le contenu d'une histoire fictionnelle doit être *contrefactuellement indépendant des faits*. Autrement dit, il n'est pas forcé de suivre ces deux principes nécessaires à la production d'un compte-rendu (voire, il est forcé de ne pas les suivre) : « (1) si des événements différents étaient arrivés, le compte-rendu aurait différé de façon à leur

correspondre ; (2) que ces événements, en d'autres circonstances, aient eu lieu comme ils ont eu lieu, le compte-rendu les aurait encore rapportés » [1990 :47]. En distinguant « être vrai » et « être fiable », ou « contrefactuellement dépendant » [1990 :48], Currie peut enfin formuler les deux conditions nécessaires et suffisantes d'une œuvre de fiction. La question de la fiabilité des énoncés (ou intentions) du locuteur intervient ainsi autant au niveau de la définition globale, qu'à celui de la détermination de ce qui est vrai dans la fiction (le narrateur dit-il la vérité, est-il ironique, trompeur, etc. ?).

b. Critique partielle de la définition de Currie.

Par son aspect systématique, la définition de la fiction par Currie gagne en clarté ce qu'elle perd en justesse, au vu de la complexité des œuvres de fiction, notamment littéraires (Lamarque et Olsen), ou globalement esthétiques (Walton). L'idée que la différence entre fiction et non-fiction est une différence d'intentions des locuteurs est préservée, depuis Searle jusqu'à Lamarque & Olsen ; mais elle apparaît presque *ad hoc* ici, en ceci qu'elle semble, tout en s'appuyant sur la théorie gricéenne de la communication, passer outre les conditions de possibilité nécessaires à la reconnaissance des intentions en question ; en d'autres termes, le sens conventionnel n'est pas assez garanti. C'est la critique principale que font Lamarque & Olsen à la définition de Currie, et qui réhabilite la proposition searlienne, à tout le moins en vertu de sa cohérence [1994 :74-75]. En effet, Currie peine à donner une explication de la relation entre l'acte illocutoire conventionnellement associé aux phrases de l'énonciation fictive, et l'acte spécial en fait accompli à cette occasion (l'acte fictif). Pire, il coupe le lien conventionnel (garanti chez Searle grâce au principe de fonctionnalité) en recourant à l'idée qu'il s'agit d'actes de langage indirects, mais sans préserver le sens secondaire censé demeurer dans le sens primaire : lorsque Doyle écrit « Je suis le Docteur Watson », il faut comprendre que nous devons faire-semblant d'imaginer que tel est le cas, tout en bloquant le sens assertif de la proposition. La nécessité de bloquer les engagements de l'acte apparent dans les énonciations fictives n'est pas explicable en termes d'actes indirects.

Une seconde objection consiste à dire que l'ajout de la condition d'arrière-fond affaiblit en réalité la définition intentionnaliste de la fiction, en en faisant encore une fois une question sémantique de vérité des énoncés [1990 :44]. Un auteur de récit historique, estime Currie, cherche à rester fidèle aux faits connus, puis « remplit les trous de ses connaissances avec des incidents de sa propre invention » [1990 :45] ; si, par la suite, il s'avère que les

choses se sont réellement passées de cette manière, alors la vérité de ces descriptions est accidentelle. Il produit donc une œuvre de fiction, en inventant certains événements. Parce que Currie refuse la position réaliste de Searle quant aux objets fictionnels (il refuse la thèse de l'intentionnalité de l'esprit), il ne veut donc pas faire entrer l'obscure notion ontologique de « création » dans les conditions de fictionalité, et préfère accentuer la différence factuelle entre l'objet de deux attitudes propositionnelles, croire et faire-croire. Enfin, ceux qui défendent une définition substantielle des œuvres de fiction ne peuvent s'en tenir à la *seule* condition intentionnelle, sans quoi un récit pourrait devenir fictionnel dès lors qu'il serait recopié, ou énoncé, avec une telle intention, sans égard pour ce qu'il est nécessairement.

Pour conclure, Currie envisage l'option que représente une conception gradualiste de la fictionalité, admettant la distinction que Searle avait déjà posé entre œuvre de fiction et discours, ou énoncés, fictionnels : puisqu'une œuvre de fiction est « un patchwork de vérité et de fausseté, de fiabilité et de non-fiabilité, de production fictionnelle (*fiction-making*) et d'assertion », on pourrait décider de définir un « degré numérique de fictionalité » [1990 :49][55]. Mais il estime que l'option est « artificielle et obscure » au vu de nos besoins théoriques, à savoir, une analyse de la « fictionalité des énoncés » : c'est ce qu'il affirme fournir en termes d'intention du locuteur et d'indépendance entre les phrases et les événements. La pertinence de sa proposition dépend alors, en grande partie, de son pouvoir explicatif, en comparaison avec celui de la théorie de Lamarque & Olsen (en termes de convention de pratique et de dépendance entre les descriptions et les objets).

1.1.5. Critère conventionnel : Lamarque & Olsen, et l'effet de dépendance ontologique.

Le défi auquel répond la formulation de ce critère de fictionalité est, en résumé, de *garantir la reconnaissance* de l'intention du producteur de fiction, et donc l'attitude requise par les dites œuvres de fiction. La proposition de Lamarque & Olsen, dans *Truth, Fiction and Literature*, permet de réaliser cela : la fiction se définit comme un « mode d'énonciation situé au sein d'une pratique sociale » [1994 :33]. S'ils reconnaissent que cette thèse n'est pas nouvelle ni contraire aux analyses de Searle, Wolterstorff [1980], Walton ou Currie – ils

[55] Cette stratégie numérique ressemble à l'un des aspects de l'analyse goodmanienne des fictions, qui aboutit à une conception gradualiste : « un roman qui contient une forte proportion d'énoncés littéralement vrais (peut-être le *Ragtime* de Doctorow ?) se rapproche de la non-fiction ; l'histoire,lorsqu'elle contient une forte proportion d'énonés faux (peut-être la *Révolution française* de Carlyle ?) se rapproche de la fiction. La fiction et la non-fiction pures sont rares » [1984 :37]. Un défenseur d'une définition essentialiste de la fictionalité d'une œuvre, comme Currie ou Lamarque et Olsen, ne peut que s'opposer à cette conception.

conservent l'importance des intentions du locuteur et la notion centrale de « *make-believe* » –, leur apport consiste, d'un côté, à renforcer la possibilité d'une définition qui se passe des notions sémantiques, de l'autre, à respecter un certain nombre d'intuitions à propos des œuvres de fiction (et de « vérités conceptuelles ») que certains semblent outrepasser[56]. Ici, la propriété de fictionalité s'avère bien plutôt être une convention, une pratique régie par des règles fixes (voire une institution), que simplement une intention spécifique.

La seconde « clause » de Lamarque & Olsen, l'effet de dépendance ontologique des objets à leur description, joue en fait sur plusieurs tableaux : elle est une alternative plus sobre que la « vérité accidentelle » de Currie, pour répondre aux contre-exemples que celui-ci a soulevés contre l'insuffisance de l'intention fictive, et elle est alors présentée comme un simple effet de cette pratique acquise dans une communauté. Mais tout se passe comme ci cet effet avait pour cause, non seulement la convention de fiction, mais la capacité du conteur (*story-teller*) à *faire* ce qu'il dit. C'est une affirmation qui leur permet de se distinguer de Walton, et qui semble bien porter sur quelque aspect sémantique propre à l'acte de description fictive : les mots font le personnage. La pratique sociale de « *story-telling* » peut-elle véritablement garantir un tel acte de création linguistique ?

Lamarque & Olsen cherchent d'abord à justifier la thèse principale selon laquelle être une œuvre de fiction (ou une œuvre de fiction « littéraire », l'adjectif étant souvent ajouté entre parenthèses), est déterminé par une pratique sociale particulière. Comment peut-on différencier les activités d'imagination, de jeu, voire de structuration narrative – toutes reconnues comme « dispositions innées » [1994 :33] –, qu'elles soient exercées au quotidien ou dans des réflexions théoriques, de ce qu'elles sont dans cette pratique en propre, qualifiée de « *story-telling* » ? C'est, encore une fois, le fait d'une convention d'*attitude*, dont la connaissance est mutuellement partagée ; et c'est la raison pour laquelle nous pouvons apprécier des histoires fictives, « sans duperie, sans fausses inférences, sans réponses inappropriées » [1994 :37]. L'apprentissage de ces règles se fait dans le prolongement et sur la base de compétences naturelles – simulation, narration, imagination –, en quelque sorte normées à l'occasion, par les règles procédurales de ce type de coopération.

[56] Contre un rapprochement hâtif entre « fiction » et « jeu », notamment, Lamarque et Olsen rappellent ce qu'ils estiment être une vérité conceptuelle, à savoir que, « si les participants, dans une activité, ne croient pas qu'ils sont en train de jouer à un jeu, alors ils ne sont pas en train de jouer à un jeu » [1994 :47]. En ce sens, l'approche de Walton semble trop laxiste, et celle de Currie, trop logiciste.

Par « pratique », à en suivre Lamarque & Olsen [1994 :34], il faut ainsi entendre que la fiction est davantage fondée sur des activités particulières, et non, par exemple, sur des relations sémantiques. Et c'est l'aspect *social* de cette activité qui la rend spécifique, plutôt que ses aspects psychologiques ou linguistiques. Les œuvres de fiction « deviennent ce qu'elles sont du fait de leur rôle dans des contextes sociaux ». L'idée de pratique se justifie également en tant qu'elle a des « implications normatives », dues aux contraintes qu'imposent les « règles (constitutives et régulatrices) » sur « les bonnes et les mauvaises manières » de s'engager dans cette pratique, de réagir aux histoires, d'imaginer, etc. L'analyse de cette activité de communication (ou représentationnelle) suppose alors de caractériser l'intention de ses producteurs et les réponses adéquates des consommateurs.

La spécificité linguistique de cette pratique n'est pourtant pas négligeable, et la fictionalité d'une œuvre est plus affaire d'usage du langage que de relation mot/monde. Plus précisément, « la dimension fictive des histoires (ou récits) s'explique seulement dans les termes d'une pratique gouvernée par des règles, au centre de laquelle se trouvent un certain type d'énonciation fictive (*fictive utterance*) et un certain complexe d'attitudes fictives (*fictive stance*) » [1994 :33]. L'énonciation devient alors essentielle, en ce qu'elle donne en quelque sorte *naissance* à l'histoire ; toutes les questions concernant les personnages de fiction ou la vérité dans la fiction, sont ainsi résolues par le recours à l'*origine*, à savoir un « acte de description » qui produit une « dépendance ontologique du fictionnel aux modes de présentation » [1994 :53][57]. De ce fait, la séparation entre le concept de « fiction » et celui de « faire » (*making*) est non seulement indésirable, selon eux, mais *intenable*.

Les trois aspects principaux de l'énonciation fictionnelle, prescrivant la posture fictionnelle qui doit lui correspondre, sont donc les suivants [1994 :45-46] :

(1) « Une intention gricéenne, selon laquelle l'auditoire doit faire-semblant de croire (ou imaginer, ou feindre) ce qui lui est raconté (ou demandé, ou conseillé, ou signalé) à propos de personnes, objets, incidents ou événements particuliers, indépendamment de la question de savoir s'il y a (ou s'il croit y avoir) tels personne, objet, incident ou événements » ;
(2) « L'assurance, du moins en partie, du succès de la compréhension de l'intention dans (1) en vertu d'une connaissance mutuelle de la pratique de 'raconter des histoires' » ;
(3) « Un désengagement vis-à-vis de certaines implications standard des actes de langage, bloquant les inférences qui vont de l'énonciation fictive au locuteur ou à l'écrivain, en particulier des inférences à propos des croyances ».

[57] La dépendance est même en quelque sorte concrète : Lamarque parle de la « manière quasi-indexicale » d'individuer un personnage en « pointant vers le récit-source » [2003 :43].

En ce qui concerne (1), l'attitude propositionnelle de la croyance feinte, parce qu'elle est située du côté de l'auditoire plutôt que du locuteur, permet de dire que le locuteur fait bien quelque chose avec les mots (il décrit, il énonce), mais pas nécessairement avec l'esprit. Ce qu'il fait avec les mots revient à invoquer, en visant l'auditoire, la convention de fiction selon laquelle (3), nous ne devons pas penser que ce qui est raconté, est raconté par l'écrivain, *in propria persona*.

La pratique sociale de « *story-telling* » (2) est un ensemble de règles acquises, dont la connaissance est partagée par les membres de la communauté. Son rôle central est une manière de prendre quelque distance avec la théorie de la communication développée par Grice, dans son ensemble : selon Lamarque & Olsen, bien que celui-ci ait construit son analyse « sans présupposer l'existence de conventions ou de pratiques [sociales], il semble bien que le succès de l'énonciation fictive dépende au moins en partie de la connaissance mutuelle des participants quant au fait qu'il y a une pratique de 'prendre' les énonciations d'une manière appropriée (*in the required way*) [1994 :45].

Tout se passe comme si, lorsqu'on tente de définir l'« espace logique dans lequel situer la fiction », à partir d'une vue « synchronique » [1994 :37], on aboutit à un débat concernant la validité même de nos théories de la signification : à l'objection de savoir si leur explication ne serait pas circulaire, Lamarque & Olsen répondent que cela n'est qu'une version d'un problème plus large touchant à l'explication du sens, à savoir « comment, en principe, une signification linguistique a-t-elle pu jamais émerger au tout début ? » [1994 :44]. Là où certains pourraient emprunter des vues métaphysiques ou théologiques, Lamarque et Olsen remarquent que, tout au moins, dans le cas des œuvres de fiction, ce sont les auteurs qui les *font*.

Ainsi la fictionalité du contenu résulte-t-elle en quelque sorte de sa fabrication, en tant que son origine est (dans) une énonciation fictive, et qu'il existe donc une « dépendance [nécessaire] de ses objets (largement conçus) aux modes de description et de caractérisation » [1994 :52]. Cette seconde clause intensionnelle a pour avantage de ne pas être, à l'instar de celle de Currie (être accidentellement vrai), « *ad hoc* » [1994 :53] : elle ne nécessite rien d'autre que ce qui a déjà été dit, simple conséquence de la caractérisation de l'acte de description fictive. Mais cet effet de dépendance ontologique semble encore une fois mettre en relief une certaine spécificité sémantique des œuvres de fiction, une forme de performativité qui s'approche de celle que reconnaît Searle dans le processus de création des

personnages. Est-il alors justifié de dire que l'acte linguistique de création est « socialement » déterminé, comme l'indique l'accent mis sur la pratique ?

La pertinence du critère conventionnel dépend donc, de manière globale, de la question de savoir s'il existe une telle convention de fiction, qui soit sociale et non seulement « horizontale » ou « communicationnelle ». L'extension du domaine de la feinte (les assertions supposées authentiques comme celles de Tolstoï font partie de l'histoire) sur le plan de la référence et de l'existence des personnages de fiction a pour conséquence de faire de la pratique de « *story-telling* » la garante d'une autonomie plus forte des mondes fictionnels par rapport au monde réel[58] : la référence se donne comme variation sur des thèmes (culturels), le personnage, comme une création individuée et dépendante de son support narratif. Les conditions nécessaires et suffisantes de fictionalité, ici, sont sociales tout en accentuant cet acte particulier du faiseur d'histoire – enjeu de la différence avec l'institution de la fiction selon Walton. Le point de désaccord concerne ainsi le poids de l'intention d'origine dans l'instauration de la convention pratiquée.

La théorie de Lamarque & Olsen a l'avantage de respecter un certain nombre de subtilités du fonctionnement des œuvres de fiction (littéraires) qui peuvent sembler manquer dans les propositions de Searle ou de Currie, tout en évitant pourtant de s'appuyer sur telle ou telle théorie du langage (ainsi que Walton), ou de considérer comme crucial tel ou tel lien entre fiction et réalité (ou vérité). Mais l'accumulation d'actes *proprement fictifs* fait naître un doute : à parler de la « dimension fictive » d'un récit, comme produit d'une « énonciation fictive » et d'une « attitude fictive », dans une pratique de raconter des histoires fictives (ou une pratique fictive de raconter des histoires), le jeu de langage proposé par les œuvres de fiction semble bien requérir un grand nombre de règles spécifiques. De ce point de vue, la critique de Searle à l'égard de ce type d'explication *linguistique* du discours fictionnel pourrait sembler, sinon plus pertinent, du moins plus économique. On hésiterait alors à penser que les conditions nécessaires et suffisantes de la fictionalité telles que les deux philosophes les présentent, sont plus spécifiquement celles des œuvres littéraires – la distinction entre fiction et littérature semble être affaiblie, autant que celle entre fiction et arts

[58] Lamarque parle également d'institution de la littérature, et de la tradition humaniste de la littérature dans laquelle il s'inscrit, en défendant bien l'idée d'une « autonomie *sui generis* des œuvres littéraires », d'une autonomie *per se* [1996 :3]. En ce sens, le monde fictionnel semble être identique au monde de l'œuvre littéraire, ce qui explique l'objection à l'analyse lewisienne des vérités fictionnelles en termes de mondes possibles ; un monde fictionnel est autre chose qu'un monde possible, parce qu'il doit respecter la complexité des interprétations variées d'une œuvre, et qu'il ne vise pas le monde réel [1996 :55-70].

représentationnels, à la suite de Walton. Est-il alors légitime d'assujettir, avec Lamarque & Olsen, la convention de fiction à « l'institution de la littérature » ?

1.1.6. Critère fonctionnel : Walton et la concession d'une intention première.

Dans *Mimesis as Make-Believe, On the Foundations of the Representational Arts*, la perspective empruntée par Walton pour formuler ce qu'il y a de spécifique à être une fiction est sensiblement différente de celles que nous avons envisagées, en ceci qu'elle rompt le lien supposé essentiel entre fictionalité et (usages du) langage, communication, ou encore action intentionnelle. Son point de départ consiste plutôt à comparer le fonctionnement des œuvres de fiction à celui des jeux d'enfants, dont les arts représentationnels (peintures, sculptures, photographies) ne seraient en réalité que le prolongement, et peut-être la sophistication. On notera que, de la même manière que la notion de « feinte » est dénuée de tromperie, celle de « jeu », chez Walton, ne doit pas être vite comprise comme « simple frivolité » [1990 :12] ; un « jeu de faire-semblant de croire » (*game of make-believe*) peut viser, ou faire partie de pratiques tout à fait sérieuses, ce que reconnaissent également Searle, Currie ou Lamarque & Olsen à propos de l'intention ou de la convention du même type. Mais la différence avec Walton est la suivante : la fiction est une fonction dont la spécificité tient davantage de celle de certains types de dépictions (verbales ou visuelles), plutôt que d'une convention de pratique *stricto sensu*.

> « L'institution de la fiction n'est pas centrée sur l'activité des producteurs de fiction, mais sur les objets – œuvres de fiction ou objets naturels – et leur rôle dans l'activité de ceux qui les apprécient (*appreciators*), objets dont la fonction est de servir de supports dans des jeux de faire-semblant de croire » [1990 :88].

L'enjeu de la théorie de Walton n'est pas vraiment de savoir comment cette fonction est fixée – par l'intention des producteurs, par les stipulations des joueurs, ou par la nature des supports –, mais bien plutôt en quoi consiste ce fonctionnement, réglé par des principes de génération de vérités fictionnelles (et des principes de structuration de la croyance feinte, celui de Réalité et celui de Croyance Mutuelle), et ayant alors pour effet que nous nous sentions « pris par l'histoire » (*caught up in a story*) [1990 :6]. En resserrant l'attention sur l'expérience des participants (des appréciateurs), Walton se concentre sur les émotions que procurent de tels jeux d'imagination.

Le rapport entre fictionalité et imagination est effectivement fort, mais il n'est pas nécessaire : tout ce qui est fictionnel n'est pas imaginé, et tout ce qui est imaginé n'est pas forcément fictionnel. Il y a des règles du jeu au sein de cette « rêverie collective » [1990 :39] qui, si on les accepte, imposent des prescriptions à imaginer, le plus souvent *de se*, telle et telle situation, à générer ce qui est « vrai dans le monde fictionnel ». En prenant l'exemple d'un jeu entre trois enfants dans la forêt, prenant les souches pour des ours, on dira qu'il est fictionnel que les souches sont des ours, en vertu d'une stipulation explicite comme « On dirait que les souches étaient des ours, et… », ou d'un accord ou d'une convention plus tacite, cela importe peu. L'idée est que la fictionalité est une visée des propositions, à savoir comme « devant être imaginé[es] », telle que la relation à l'imagination est analogue à la relation entre la vérité et la croyance : « l'imagination vise le fictionnel comme la croyance vise le vrai. Ce qui est vrai doit être cru ; ce qui est fictionnel doit être imaginé » [1990 :41]. La règle est davantage conditionnelle, reconnait Walton : si on la connaît mais qu'on ne la suit pas, alors on est simplement hors-jeu ; s'il y a une souche cachée derrière un buisson, les enfants ne peuvent pas imaginer qu'il y a un ours, mais il reste fictionnellement vrai qu'un ours est caché là-derrière ; autrement dit, « si certaines circonstances se produisent, alors certaines choses doivent [nécessairement] être imaginées » [1990 :40]. Et il faut ici, spécifiquement, la présence du support à partir duquel nous jouons à feindre de croire – un nuage, les mots d'un conte, ceux des *Dialogues entre Hylas and Philonous* de Berkeley [1990 :93], les gravures de sorcières, un portrait, telle sculpture ou telle peinture.

Parce que ce support n'est pas forcément linguistique, cela fait une bonne raison de penser que les théories de la fictionalité centrées sur un usage spécifique du langage sont à tout le moins imparfaites. Parce que celui-ci n'est pas non plus nécessairement le résultat d'une action intentionnelle humaine ultérieure (il peut y avoir des histoires naturelles, dans des roches), alors la « notion basique de fiction », en plus d'être « indépendante du langage – de ces usages 'sérieux', en particulier – s'avère lui être remarquablement dissemblable » [1990 :89]. Currie et Lamarque & Olsen critiquent la largesse du concept de fiction développé par Walton, par l'intermédiaire de certains exemples « fictifs », comme celui des inscriptions naturelles, une phrase assertive comme « Le volcan Merapi entre en éruption » apparaissant ainsi à même la roche (donc sans locuteur, ou producteur) [1990 :87] ; cette expérience de pensée ne leur semble pas concluante, et ne peut donc pas aboutir à rejeter aussi facilement, ainsi que le fait Walton, les conditions linguistiques et intentionnalistes de la fictionalité.

Currie, nous l'avons vu, rejette cette fantaisie conceptuelle en rappelant qu'il faut maintenir la différence (largement acceptée) entre « être une fiction » et « être traité comme une fiction » [1990 :37] ; sans cela, nous devrions admettre que *L'Origine des espèces* de Darwin est une œuvre de fiction, dès lors que certaines personnes se mettraient à avoir l'attitude de croyance feinte envers son contenu – un « résultat inacceptable » [1990 :38]. Bien sûr, à travers le temps, il se peut qu'une telle pratique soit bien ancrée envers tel ou tel récit, et Currie parle alors, comme nous l'avons vu, de « pseudo-fiction », catégorie distincte des fictions *per se*. Plus globalement, il formule une objection contre les « théories institutionnelles » de la fictionalité, à savoir qu'il est « sûrement possible pour une communauté de se tromper à propos du statut fictionnel d'une œuvre » [1990 :10]. La manière dont on juge que c'est une erreur dépend de notre prise en compte de l'intention gricéenne spécifique de l'auteur de fiction[59].

Si Lamarque & Olsen reprennent ce point de Currie, ils montrent également que la théorie de Walton elle-même est intentionnaliste : il faut une décision collective, un comportement motivé pour traiter des signes dans la roche comme une histoire constituée de vérités fictionnelles. Selon eux, « ce n'est pas avant que quelqu'un fasse délibérément quelque chose avec ces phénomènes naturels, au moins adopte une posture appropriée devant eux, qu'ils deviennent des fictions. Ils sont transformés (*made*) en fictions par une intention finalisée, lors d'une occasion particulière » [1994 :48]. L'insistance sur la notion de « faire » leur permet de résoudre également le cas des mythes : traiter les anciens mythes comme des fictions n'est encore pas la même chose que de les transformer en fictions, par des intentions de fiction autres (*separated intentions*) [1994 :49]. Il en est de même avec les peintures : Picasso n'a pas simplement traité quelque chose comme étant une représentation, mais nous dirions « qu'il a *fait* une représentation » [1994 :49]. La dépendance ontologique des descriptions fictives demeure un point central.

Or Walton utilise des arguments similaires pour affirmer que *L'Origine des Espèces* de Darwin est une œuvre de non-fiction : (1) il n'a pas pour fonction première ou dominante de servir de support imaginatif, mais de servir à induire des croyances vraies; (2) même sans en appeler à une fonction première, ce qu'il dit n'est pas vrai en vertu de lui-même – le contenu de cet essai « ne garantit pas de lui-même des assertions comme 'Les espèces ont

[59] L'objection contre les « théories institutionnelles » de la fiction, si Lamarque & Olsen ne soulignaient pas l'importance de l'acte de production par l'auteur, pourrait leur être adressée. Cela renforce l'idée que leur position donne une part belle à l'acte linguistique qui produit la dépendance ontologique.

évolué au moyen de la sélection naturelle'. Cela justifie de telles assertions seulement s'il présente de bonnes raisons de penser que c'est vrai. Mais les phrases des *Voyages de Gulliver* garantissent l'énonciation assertive 'Une guerre était menée pour savoir comment casser un œuf', sans qu'on ait à se demander si le livre nous donne de bonnes raisons de penser qu'une guerre était actuellement menée » [1990 :71].

Si (1) est une sorte de concession à la prise en compte des intentions de l'auteur pour limiter l'extension de la classe des « supports de fictionalité », (2) semble davantage faire écho aux clauses secondes telles qu'elles sont invoquées par Currie et Lamarque & Olsen : une forme de dépendance du contenu (les vérités fictionnelles) au mode de présentation (à la nature de la représentation). Walton serait alors plus proche ici d'un critère syntaxique, ou formel, reconnaissant même qu'il « peut être entendu que toute inscription textuelle commençant par 'Il était une fois' est là pour servir de support, incluant même celles dont personne ne sait rien » [1990 :89], tout en supposant, comme les autres, des conséquences spécifiques aux niveaux sémantique et pragmatique des fictions. Mais en accentuant le fonctionnement artistique des œuvres, et leurs répercussions au niveau des jeux de croyances feintes des participants, Walton coupe en fait le lien hiérarchique entre monde fictionnel et monde de l'œuvre : le second ne détermine pas (toujours, totalement) le premier.

Deux questions sont ainsi en jeu dans le fait d'accepter, en quelque sorte, la synonymie que propose Walton entre fiction et représentation : (1) Peut-on réellement se passer des intentions des producteurs ? – et si oui, de quoi rendons-nous alors compte ? ; (2) Si l'intention du producteur de fiction semble nécessaire, cela tient-il, comme le dit Walton, au fait que ce soit de la littérature, et non de la fiction [1990 :85] ? Une spécificité linguistique de la fictionalité pourrait en effet être défendue en ce qui concerne les œuvres littéraires, du fait de cet acte créatif de description.

Concernant (1), si Walton reconnaît comme essentielle la fonction de prescriptions pour l'imagination, cela ne suppose pas de donner « plus de poids au producteur qu'au joueur (*displayer*) » [1990 :89], du moins si l'explication porte sur les expériences psychologiques des joueurs[60] - cela suppose même, au contraire, de donner plus de poids à chaque joueur, formant des contenus imaginatifs *per se*. Ils peuvent donc ignorer qui est l'auteur, sa démarche ou les revendications de son œuvre, et pourtant être pris par l'histoire, énoncer des

[60] On remarquera ainsi que le déplacement de l'attention de l'auteur aux seuls participants va de pair avec l'effacement d'une des visées centrales précédentes, à savoir, la distinction entre fiction et mensonge.

propositions qui sont vraies du monde fictionnel dans lequel ils se projettent. L'alternative (2), qui consiste à différencier les œuvres intentionnellement fictionnelles de celles qui le sont en vertu de leur fonction, en ayant recours à une institution d'ordre supérieur (la littérature, l'art), est évacuée par Walton, dont le but est bien d'expliquer le fonctionnement d'un *support*, quel que soit le domaine dans lequel il apparaît.

Mais c'est le signe d'un enjeu plus profond, à savoir, l'autonomie, l'autoréférentialité, ou l'auto-imagination (Walton parle d'imagination *de se*, à propos de soi [1990 :28-35]) en jeu dans cette pratique. Que les mondes fictionnels soient les mondes littéraires, les mondes du producteur ou les mondes des participants, l'idée reste que nous avons chaque fois affaire à un *système clos* qui génère ses propres vérités fictionnelles, jusqu'à l'existence, ou l'individuation, de personnages fictionnels. On pourrait cependant reconnaître un lien de dépendance, dans le cas de certaines œuvres d'art, aux intentions de leurs producteurs ; être une *fiction* de Renoir est peut-être plus radicalement être une fiction de *Renoir*. Walton dirait sans doute qu'être une fiction de Renoir est avant tout être une fiction de *vous* ou *moi*, comme participants à un jeu plus ou moins officiel de faire-semblant. Entre Walton, d'un côté, et Currie et Lamarque & Olsen, de l'autre, la différence tient au fait que les accords conventionnels reposent, pour le premier, sur la pratique des joueurs, pour les autres, sur celle des auteurs. La question est alors de savoir si, autrement dit, c'est à l'objet produit, ou à son producteur, qu'il revient, fondamentalement, de garantir la nécessité de la croyance feinte, et les limites qu'on lui doit reconnaître pour circonscrire le royaume du fictionnel. Mais un point est partagé : la constitution d'un monde clos.

A l'issue de cette enquête sur les conditions nécessaires et suffisantes de fictionalité, on remarquera que le nœud de désaccord se focalise sur la question de la délimitation de la feinte, de sa nature et de ses fondements. En passant de la feinte auctoriale aux croyances feintes des auditeurs, on assiste en somme à l'élargissement du contenu fictionnel, dont un des effets est d'atténuer la différence entre discours fictionnel et œuvre de fiction, renforçant ainsi la cohérence (systématique) de l'activité de « faire-semblant de croire » au détriment d'une position gradualiste quant à la distinction entre fiction et non-fiction. La distance prise à l'égard de Searle a pour résultat de considérer la feinte intentionnelle du locuteur comme insuffisante pour pouvoir identifier un texte comme fictionnel : Currie ajoute une clause d'intensionnalité en plus de l'intention de l'auteur, Lamarque & Olsen soulignent les

conditions de félicité sociale de la réalisation des actes performatifs des « raconteurs d'histoires », Walton recourt à la nature même de certaines images ou inscriptions verbales, aussi bien artéfactuelles que naturelles[61], chacun pour s'assurer toujours d'une différence essentielle entre œuvre de fiction et œuvre de non-fiction.

L'idée est bien ici de remarquer que l'ambiguïté de la position de Searle, en tant qu'elle fait appel à une dimension *sémantique* (une référence feinte) de l'acte d'énonciation fictionnel, que les théoriciens de la fiction considèrent plutôt comme étant périphérique, se retrouve en fait dans les clauses secondes de chaque critère : tour à tour « référence feinte » (Searle), « vérité accidentelle » (Currie), « dépendance ontologique » (Lamarque & Olsen), « assertions garantes d'elles-mêmes » (Walton) –, c'est donc encore marquer une forme singulière de décalage entre monde réel et monde fictionnel. Or l'échec de la référence, ou du moins sa dépendance au mode de présentation, ou encore la notion de « vérité probable », peuvent être des traits partagés par d'autres expressions.

Que ces phénomènes dépendent de la suspension de règles normales de nos actes de parole (ou de nos actions), ou alors, après Searle, de l'attitude globale de croyance feinte (comme activité spécifique), on pourra néanmoins se demander si l'économie searlienne de moyens n'est pas préférable à de supposées règles extérieures et institutionnelles ; là où Searle se contente de dire que « c'est à l'auteur de décider si une œuvre est, ou non, de la fiction » [1975 :102], en feignant lui-même de faire ce qu'il fait apparemment, on peut alors fonder l'attitude appropriée sur un élément interne. Mais les expériences d'immersion dans un monde imaginaire, dont les théoriciens de la fiction se préoccupent, seraient-elles si fortes qu'elles forceraient à reconnaître une autonomie – et une particularité (émotionnelle ?) – aux attitudes de croyances feintes, fictives, en rejetant ainsi le caractère parasitaire de ces expressions ? On notera ainsi qu'en passant de Searle à Currie, Lamarque & Olsen puis Walton, l'accent est davantage mis, au niveau des débats philosophiques, sur le « paradoxe de la fiction », c'est-à-dire sur le « sentir » plutôt que le « comprendre » : comment expliquer ces émotions que nous avons en lisant des romans ou en regardant des films, et qui, à tout le moins, semblent incomparables ?

Les analyses des œuvres de fiction en termes de conditions nécessaires et suffisantes peuvent n'être que des variantes d'une idée centrale, à savoir, que la fiction est « faire quelque

[61] Walton note que le jeu de faire-semblant de croire est l'attitude la plus appropriée d'un observateur face à des inscriptions dans la roche, comme par exemple « Il était une fois trois ours… » [1990 :87].

chose d'un autre ordre » avec des mots, des croyances feintes, des prescriptions imaginatives : *faire*, autrement dit, *un monde fictionnel*, possédant ces lois propres, ces objets propres. Walton en appelle plutôt aux larges classes symboliques des représentations (dépictions), et fonctionnelle des jeux de croyances feintes, pour tenir compte des fictions non-linguistiques. Mais les stratégies de Currie et Lamarque & Olsen peuvent également dépasser le cadre des récits fictionnels, pour s'appliquer à d'autres *media*. Une manière de mesurer la pertinence de chacune des thèses est ainsi d'étudier les types de réponses qui sont apportées aux problèmes traditionnels touchant aux entités et à la signification des énoncés fictionnels. Ce qui ressort néanmoins de cette tentative de définition, ce serait cette puissance caractéristique des fictions à générer, en quelque sorte, leurs propres objets, vérités et type d'attitude propositionnelle appropriée.

1.2. Réponses ontologiques, sémantiques : un tournant psychologique ?

Le problème du non-être, celui de la Barbe de Platon et du mode d'être des objets inexistants[62], a hanté les approches philosophiques portant sur le type d'entités que sont les personnages de fiction, leur existence ou leur non-existence, et parallèlement sur le sens des énoncés fictionnels. Le tournant linguistique du début du XXe siècle a mêlé l'enquête ontologique au développement des études sémantiques du langage, et c'est d'abord dans le cadre de la théorie du langage-image que se pose la question de savoir comment il est possible de comprendre un énoncé tel que « L'actuel roi de France est chauve », « Pégase a des ailes », ou « Anna Karénine est triste », si le nom qu'il comporte est vide ou l'expression, dépourvue de dénotation. Autrement dit, ici, la signification d'un énoncé dépend de sa référence. Or, il semble que nous comprenions ce que désignent ces noms, et que nous puissions attribuer des valeurs de vérité aux phrases dans lesquels ils apparaissent. Si on accepte ce cadre d'analyse logique, l'alternative se situe entre affirmer l'existence d'un objet, et traiter le nom d'un personnage de fiction comme un nom propre authentique [Meinong 1904], ou nier l'existence de telles entités, nier également l'authenticité des noms fictionnels, et parler ainsi de descriptions déguisées [Russell 1905], ou de mondes possibles [Lewis 1978].

[62] L'article de Quine [1948] est devenu un classique de ce problème en philosophie analytique.

Les difficultés qui émergent d'un traitement sémantique adéquat des énoncés de fiction ont souvent été considérées comme un signe permettant de tester la validité même des théories logiques développées. En l'occurrence, le poids ontologique des sémantiques frégéenne ou russellienne semble peu à même de les résoudre, c'est-à-dire d'expliquer comment nous pouvons dire, par exemple, que « Anna Karénine est une femme » est un énoncé plutôt vrai, tandis qu'« Anna Karénine est un agneau » est plutôt faux – à moins, bien sûr, de considérer que les personnages de fiction sont effectivement des objets (inexistants, possibles, abstraits) possédant telle ou telle propriété. Il faut choisir entre un réalisme ou un « irréalisme » des personnages, et choisir de faire dépendre le sens d'un nom de sa référence. La théorie de la référence directe, issue de J.S.Mill et développée par Kripke, repose radicalement la question de savoir si les énoncés comportant des noms fictionnels expriment bel et bien des propositions (ayant une signification) : les uns empruntent la voie du réalisme des objets artéfactuels abstraits – comme Thomasson [1999] – les autres, celle d'un anti-réalisme qui requiert une paraphrase capable de reconstruire la proposition sensée – comme Currie –, ou qui conduit à refuser d'admettre qu'une œuvre de fiction soit même composée de propositions – comme Walton. Les travaux en métaphysique des objets, et sémantique des énoncés, fictionnels, fleurissent actuellement en positions de plus en plus raffinées, en appelant à nos intuitions ou à l'aspect économique des analyses.

En un sens, il est surprenant de remarquer qu'au lieu de passer seulement pour un test de validité de nos théories de la signification, la question de la fiction semble s'être aujourd'hui accommodée de chacune d'entre elles. Pour exemple, la théorie de la référence directe passe pour être respectée autant par Thomasson que par Currie, pourtant en désaccord sur la question du statut des entités fictionnelles ; celle de Frege, qui au départ nie une valeur de vérité aux énoncés fictionnels autant qu'une réalité de ses objets, est invoquée par Lamarque pour défendre un réalisme des objets fictionnels comme objets abstraits (ensemble de caractérisations données sous un certain mode de présentation), et une possible évaluation de la vérité ou de la fausseté des énoncés de et sur les fictions. Mais les analyses sémantiques ne peuvent en fait trancher les questions ontologiques, pouvant être construites en vue de bloquer d'indésirables engagements sur ce plan (logiques libres, substitutionnelles, modales). *In fine*, c'est le rejet ou l'affirmation de l'existence des personnages de fiction qui reste central ; c'est, par conséquent, un débat bien plutôt méta-ontologique sur le bien-fondé de la catégorie d'entités mentales, ou intentionnelles (donc de l'application du rasoir d'Occam), ainsi que sur la possibilité d'attribuer des critères d'identité et d'individuation à des objets intensionnels

(donc de construire une logique intensionnelle consistante). La définition psychologique de la fictionalité peut alors déplacer la question ontologique, du plan sémantique au plan épistémique : les énoncés fictionnels ne parlent pas du monde, ou d'une suspecte portion abstraite, ou possible, ou subsistante, du monde, mais ils parlent d'esprits, celui de son producteur (un ensemble de croyances), et ceux de son auditoire (un ensemble de croyances feintes).

On note alors un glissement dans le type de questions centrales. L'analyse peut être focalisée sur les conditions de vérité de n'importe quel énoncé non-dénotant (sans préciser le contexte de l'histoire, par exemple), ou sur les énoncés fictionnels en propre, ceux qui constituent une histoire (cités), ou encore sur les énoncés qui parlent d'œuvres fictionnelles (les commentaires). Il faut en effet distinguer entre les phrases contenant des noms vides, celles dont nous savons qu'elle se trouvent dans une œuvre de fiction, et celles que nous formulons à leur propos, comme « Anna Karénine est un personnage de fiction », « Anna Karénine a été créée par Tolstoï », ou encore « Anna Karénine n'existe pas ». Un tel souci de précision des contextes d'énonciation apparaît crucial pour déterminer les conditions d'intelligibilité des discours de et sur la fiction. C'est son absence qui rend inappropriées les définitions sémantiques de la fictionalité : la question de la vérité des énoncés fictionnels est formulée dans les termes de ce qui, « selon l'histoire », est vrai, ainsi que dans l'enquête sur ce qui est « vrai-dans-l'histoire », ce que sont les conditions de vérité des comptes-rendus sur le contenu des œuvres de fiction.

L'intention ici n'est pas de dresser la liste des multiples réponses qui ont été proposées[63], mais bien plutôt de se demander si les questions qui touchent au domaine de la fiction (des œuvres de fiction) sont particulières, ou bien communes à ce qui a trait, par exemple, à l'intensionnalité en général, aux objets et énoncés mathématiques, à nos diverses pratiques conversationnelles. Faut-il admettre un type d'entités spécifiques, tel que les personnages de fiction ? Faut-il construire un modèle sémantique spécifique, qui fasse appel à des « mondes fictionnels », ou aux mondes épistémiques d'un « auteur fictionnel », à des jeux particuliers de croyances feintes ? Enfin, les problèmes d'interprétation auxquels on peut se confronter avec un roman, un film ou un tableau, sont-ils, encore une fois, spécifiques en tant que nous avons affaire à des expressions fictionnelles, ou dus à des aspects partagés par différentes expressions ou représentations – esthétique, symbolique, rhétorique, émotionnel, référentiel ?

[63] Voir notamment Woods & Alward [2002].

Y a-t-il des intuitions propres au royaume du fictionnel, comme celle (contradictoire), selon laquelle il n'existe pas de licornes, quoiqu'il y en ait, dans les fictions ? On retrouve, à peine transformé, le paradoxe que Meinong cherchait à élucider, à savoir qu'« il y a des objets à propos desquels on peut affirmer qu'il n'y en a pas » [10904 :73][64] ; si le réaliste des objets fictionnels semble éviter de créer une catégorie ontologique spécifique, l'anti-réaliste se voit amené à défendre des paraphrases en termes de « faire-semblant de croire », qui figent le sens des énoncés fictionnels, ou sur les fictions, dans des catégories propres à ce type de pratique. Une dernière inquiétude concerne alors le pouvoir explicatif de tels étiquetages.

1.2.1. Les personnages de fiction : objets, propositions, contenus de croyance feinte.

Les analyses ontologiques qui portent sur les personnages de fiction prennent deux formes antagonistes : un réalisme des entités fictionnelles, qui s'accompagne d'une caractérisation de leur type et identité, ou un anti-réalisme visant à éviter des engagements ontologiques exotiques, suspects ou inutiles ; Lamarque [2003 :33] oppose les voies accommodationnistes aux voies éliminativistes. Evidemment, cela passe par une explication de la signification des énoncés fictionnels, leur littéralité conduisant à penser qu'un personnage est un objet (d'un certain type) qui possède certaines propriétés, ou que leur « costume » linguistique est un contenu mental. Un des tests dans ce débat est de voir comment chaque position parvient à répondre aux différents types de discours, selon sa conjecture réaliste ou irréaliste. Par exemple, si les réalistes parviennent aisément à rendre compte du sens des énoncés fictionnels ou sur la fiction, en distinguant par ailleurs des types de propriétés ou des conditions d'application de nos concepts, ils peinent à expliquer les énoncés existentiels négatifs, comme « Holmes n'existe pas » – puisque « Holmes » dénote un objet actuel, qu'il soit abstrait ou artéfactuel ; en revanche, les irréalistes, qui partent précisément de ce genre d'énoncés, doivent passer par de nombreuses paraphrases pour éviter les poids ontologiques.

En vérité, le point de désaccord semble se situer davantage ici à un niveau méta-ontologique, et concerner le but et les méthodes de l'enquête : quel est le métier, en quelque sorte, d'un ontologue ? Et, surtout, de quoi rend-il compte ? Plus spécifiquement, les catégories d'« objet abstrait », d'« artéfactuel abstrait », de « contenu mental » ou

[64] C'est le paradoxe qui inaugure la réflexion de Walton sur les problèmes ontologiques et sémantiques de la fiction [1990 :385].

« propositionnel », sont-elles éclairantes ? Avons-nous même, dans l'analyse philosophique, besoin d'un arrière-fond ontologique, ou pouvons-nous nous contenter d'explications conventionnelles, ou psychologiques (en termes de « croyance feinte ») ? Dans le cas de la fiction, de manière représentative, on peut opposer la force de la thèse de Thomasson sur le plan méta-ontologique, de son évidement même par Walton, soulignant le fonctionnement psychologique de nos jeux de croyances feintes – et ici, il n'y a que des objets concrets (les *supports*), et des esprits ! Lamarque [1996 :ch.2] et Currie [1990 :75] sont plus prudents : le premier s'en tient à parler d'objets abstraits, ou d'ensembles de prédicats, tandis que le second emprunte à D.Lewis et R.Stalnaker une logique épistémique classique[65].

a. Réalisme des objets fictionnels.

L'intuition selon laquelle un énoncé fictionnel comme « Sherlock Holmes était un détective, il vivait à Londres », écrit par Doyle, ou un discours que nous tenons sur Holmes et ses qualités, sont tous deux littéraux – de la forme « S est P » –, conduit certains philosophes à réifier, pour ainsi dire, la substance du personnage en « objet fictionnel ». C'est un objet d'un certain type : il n'est pas concret comme un « arbre », pas spatio-temporalisé comme « une étoile », parce qu'en somme, « saisir un marteau, c'est bien autre chose que de communiquer une pensée » [Frege 1918 :180/190/194]. On suivra la voie de Thomasson [1999 :ch.1] afin d'esquisser les différents types d'objets que pourraient être « Anna Karénine » ou « une licorne » : inexistant, abstrait, possible, grammatical, imaginaire, ou artéfactuel abstrait (culturel ou institutionnel)[66]. L'idée est de parvenir à formuler les critères d'identité et de référence de ce type d'entités auquel nous avons précisément affaire lorsque nous lisons un roman ou un conte. L'enquête ontologique se raffine : les thèses qui assimilent les objets fictionnels à n'importe quel *possibilia*, *abstracta* ou objet théorique manquent, en un sens, de capturer le fait que les personnages sont créés par des auteurs et dépendent surtout des histoires dans lesquels ils naissent – ainsi que des états intentionnels qui les maintiennent dans l'existence (mémoire et connaissance) : d'où l'appellation de « réalisme créationniste ».

L'objection majeure aux positions néo-meinongiennes qui défendent le statut d'objet inexistant, et plus généralement, d'*abstracta* pour les entités fictionnelles, est que ces

[65] Il existe évidemment, à l'heure actuelle, des variantes plus ou moins raffinées de ces positions accomodationnistes ou éliminativistes. Voir par exemple Friends [2007], Sainsbury [2012], et les articles réunis dans Lihoreau (ed.) [2011] et la *Revue Internationale de Philosophie* « Analytic Philosophy of Fiction » [2012].
[66] Voir aussi Thomasson [2003/2005].

dernières seraient de ce fait hors d'un espace et d'un temps particulier. Or il semble que Sherlock Holmes ait été créé par Doyle, et ne soit pas de toute éternité, comme peuvent l'être les nombres ou les universaux. Le caractère d'*artéfact créé* est ainsi mis en avant par Thomasson (et d'autres, comme Salmon [2005]), comme un trait important du type d'objet ontologique en question. Cela permet non seulement d'éviter de faire cette distinction discutable entre « être » et « exister », mais surtout de régler des problèmes concernant l'incomplétude, l'indétermination et les conditions d'identité des objets fictionnels : on se réfère à l'histoire. Autrement dit, l'objection de Quine [1948 :28-29] concernant l'indiscernabilité de deux hommes possibles dans l'embrasure de la porte ne tient pas ici, parce qu'un homme-fictionnel-dans-l'histoire-de-Doyle peut être distingué facilement d'un homme-fictionnel-dans-l'histoire-d'Homère, en termes de propriétés du récit d'origine.

Mais si le principe de consistance maximum de l'ensemble des propriétés qui constitue *tel* personnage de fiction peut venir renforcer les limites de l'objet, dépendant des descriptions qui ont été opérées par l'auteur, ou les auteurs, cela ne semble pas suffire à Thomasson pour garantir l'identité numérique des objets fictionnels, et leur persistance : « les théories possibilistes, les théories meinongiennes, ou toute théorie qui fonde l'identité d'un personnage sur les propriétés qui lui sont attribuées (*ascribed to it*) éliminent la possibilité qu'il y ait plus qu'une histoire à propos d'un seul personnage » [1999 :18]. Le réalisme des personnages de fiction comme, à la fois, entités abstraites et artéfacts créés, joue ainsi sur une corde délicate : entre une dépendance totale des personnages à leur histoire d'origine, ou à des copies des œuvres, et une forme d'« indépendance » de ce type d'objet, marque de leur nature intentionnelle (et de la défense d'une « théorie objectale de l'intentionnalité »[67]). En effet, ce que Thomasson reproche aux positions comme celles de Crittenden [1991] – les personnages de fiction sont des « objets grammaticaux » – ou de van Inwagen [1977] – ce sont des « entités théoriques » [1999 :18] – est de ne pas assumer réellement le poids ontologique de ce type d'objets. Les personnages de fiction ne sont pas seulement des mots, mais des « substances » [1999 :20] qui possèdent des propriétés essentielles ou accidentelles, et qui

[67] Thomasson critique ainsi les théories du pur contenu intentionnel en défendant l'idée que « tous les actes intentionnels ont à la fois un contenu et un objet, qui ne peuvent en aucun cas être identifié l'un à l'autre » [1999 :88]. Dans ce sens, la double dépendance des objets fictionnels aux objets réels et aux états mentaux, ne va pas sans l'affirmation d'une double indépendance – des objets réels, et des états mentaux.

dépendent autant des œuvres que des consciences[68]. Ce sont, ainsi, des objets intentionnels d'un type spécifique, auxquels il faut pouvoir se référer comme à un particulier.

Celui que laisse sceptique le concept d'intentionnalité ne pourra sans doute que trouver obscure la thèse de Thomasson. Mais celle-ci cherche à défaire les craintes en soulignant le fait que les objets fictionnels ne sont pas un « cas spécial » dans un « discours spécial » (théorique ou littéraire), mais un « type d'objet notablement similaire aux histoires, gouvernements, et autres objets quotidiens » [1999 :21]. Sans doute la force de l'argument de Thomasson est l'alternative suivante qu'elle laisse à ses objecteurs : puisque je ne dis rien d'autre que « les personnages de fiction sont exactement du même type que 'les tables et les chaises, les réunions de comité, et les œuvres d'art' [1999 :21], alors si vous niez l'existence des personnages, vous devez aussi nier celle de tous les autres objets banals et ordinaires ». On notera que van Inwagen défend, par-delà cela, un réalisme des personnages de fiction, et un anti-réalisme des objets ordinaires : en un mot, la théorie prime ! Plus sérieusement, c'est le projet métaphysique global de Thomasson, en tant qu'il admet des « entités réelles » et des « états mentaux », qui est en jeu – et cela résume, pour ainsi dire, l'aspect problématique qui pèse sur l'affirmation d'existence de n'importe quel type d'entité non-existante, ou non-concrète, ou non-matérielle. L'avantage, ici, est qu'il est possible d'accepter les personnages de fiction *à peu de frais* ; cela ne requiert rien d'autre qu'une extension du domaine des objets artéfactuels abstraits ordinaires. Un monde qui inclut les personnages de fiction n'est pas une jungle, mais un « monde varié » [1999 :146] – le monde tel qu'il est. La question est ainsi de savoir si on peut se passer, dans notre description ontologique du monde, de la catégorie des « objets abstraits », ou « intentionnels » ; autrement dit, ce qu'on y gagne.

Avant de poser plus précisément les termes du débat méta-ontologique qui entoure le traitement des personnages fictionnels, on peut s'arrêter sur la conception de Lamarque, en tant qu'il défend une sorte de réalisme modéré des personnages de fiction. Quoiqu'un personnage appartienne essentiellement à la catégorie des objets abstraits, il est plus simplement un « ensemble de propriétés constituantes » possédant une « identité relative à un intérêt (*interest-relative identity*) » [2003 :36]. En accentuant ici l'aspect linguistique plutôt que mental des discours de et sur les œuvres de fiction, Lamarque peut ainsi s'éloigner des théories de l'intentionnalité, et respecter la nature conventionnelle des œuvres de fiction :

[68] Thomasson signe ici sa dette envers la thèse d'Ingarden [1931] : « en résumé, Ingarden nous a montré la voie pour reconnaître la dépendance des personnages de fiction à la conscience (*consciousness-dependance*), sans qu'ils perdent leur statut d'entités endurantes (*lasting*), publiquement accessibles » [1999 :23].

les descriptions sont un ensemble de caractéristiques présenté sous la convention qui règle l'énonciation fictive, un ensemble de prédications reflétant des « propriétés humaines, notamment (quoique pas exclusivement) des propriétés psychologiques » [1996 :38]. Lamarque souhaite ainsi rendre compte, non seulement de la nature des personnages comme « types » [2003 :37], mais aussi comme assemblages de mots obéissant à des conventions de pratiques.

S'il semble y avoir un consensus à propos de l'importance de la relation de dépendance qui lie le personnage à son histoire, relation de création ou d'instanciation, la difficulté des positions réalistes concernant ces types d'objets reste celle de savoir comment nous les comptons. La possibilité de référer directement à tel personnage se fonde sur le lien de dépendance, qui les rend presque concrets. Lamarque note ainsi : « en tant que personnages fictionnels, ils sont créés, au sens où leurs récits de fondation (*grounding narratives*) sont créés, et au sens où ils sont individués d'une façon quasi-indexicale, en pointant vers le récit-source » [2003 :44]. Mais combien, de tous les objets qui sont dans-une-œuvre-de-fiction, doit-on en accepter ? Lamarque formule cette inquiétude, seulement à propos des limites du geste créatif ; elle porte autant, à mon sens, sur les limites des objets fictionnels eux-mêmes : « Si un auteur écrit, 'Une foule d'une centaine de personnes s'était rassemblée dehors', et ne dit rien d'autre sur la foule, a-t-il créé une centaine de personnages » [1996 :34] ? En un mot, à partir de combien de détails sur quelque chose peut-on parler de quelque chose ? L'embarras pointe, et l'on sent que la force de l'illusion qui nous porte à croire à l'existence d'un personnage de fiction est simplement due à une accumulation de détails, souvent psychologiques et personnels, enrobée derrière un nom et une biographie.

Si Thomasson distingue entre les personnages de fiction créés par un auteur (qu'elle accepte), et les objets extraordinaires, comme les sorcières ou les fantômes (qu'elle n'accepte que s'ils sont portés et maintenus dans l'existence par un texte), Lamarque semble également distinguer entre les objets imaginaires de nos rêveries (qu'il n'accepte pas), et les personnages des œuvres de fiction littéraires (qu'il accepte). A mon sens, il existe des dissymétries dans le traitement et l'acceptabilité de tel et tel objet dans notre ontologie, sitôt qu'il n'est pas strictement identifiable – et c'est pourquoi Thomasson formule des conditions d'identité fixes pour ces objets, qu'elle fait dépendre de l'acte de baptême de leur créateur [1999 :43-69]. Il est alors remarquable de noter que Currie, niant clairement l'existence des personnages de fiction en offrant une explication purement sémantique des énoncés de et sur les fictions, termine sa démarche réductionniste par l'affirmation selon laquelle, dans le cas où nous

« disons des choses à propos d'un personnage qui ne correspondent pas à ce qui est dit dans la fiction », alors les noms de ces personnages, « dans ces contextes, dénotent des choses existantes nécessairement, super-mondainement (*superworldly*) », jouant alors leur rôle d'« offices » [1990 :181]. C'est sans aucun doute une des raisons pour lesquelles Thomasson dénonce les « périls de la fausse parcimonie », et s'attache à identifier clairement les principes qui doivent régir le travail de l'ontologue.

b. Un débat méta-ontologique : catégorisations basiques et parcimonie authentique.

Le réalisme de Thomasson envers les objets fictionnels n'est pas une réponse locale à un problème spécifique, mais découle d'une enquête ontologique générale visant à refonder nos catégories d'analyse ; la fiction n'est, en ce sens, pas un « problème métaphysique secondaire (*sideshow*) », mais son étude permet d'aboutir à la résolution d'« autres problèmes métaphysiques » [1999 :xi], au moyen d'un « système multidimensionnel » [1999 :117] à deux types d'entités de base, et plusieurs types d'objets dépendants. Dans ce système ontologique, les personnages de fiction n'apparaissent pas comme des entités suspectes, « bizarres » ou « monstrueuses », qui se situeraient dans un royaume à part, ou à eux. Leurs caractéristiques sont en fait partagées par nombre d'autres choses – les artéfacts abstraits quotidiens tels que les gouvernements, les lois, les théories, les œuvres d'art ou les histoires. Autrement dit ici, la refonte des catégories ontologiques permet de rendre compte de notre familiarité quotidienne avec des objets qu'on crée en y pensant, en en parlant, ou en les représentant de telle ou telle manière. La décision porte donc sur (1) l'adéquation de nos outils conceptuels, et (2) le sens du principe de parcimonie, dans l'enquête ontologique.

En ce qui concerne (1), la transparence du langage ordinaire, la performativité de certains énoncés, un certain sens commun, tout autant qu'un accent plus prononcé sur nos « expériences fictionnelles » plutôt que sur le « discours fictionnel » [1999 :93], autorisent Thomasson à parier sur la simplicité qu'offre son réalisme des objets fictionnels. Une théorie du langage qui permet qu'on réfère aux personnages de fiction semble posséder un pouvoir explicatif plus grand, surtout si elle peut s'appliquer facilement à tous les discours ; la théorie de l'intentionnalité se charge de répondre de l'existence et de l'identité de tels objets – linguistiques, intentionnels, états mentaux. En outre, nous avons des expériences de lecture, discussion ou commentaires d'œuvres de fiction, fréquentes et aussi ordinaires, au fond, que lorsque nous parlons de nos comptes en banque, du pouvoir de l'Etat ou des lois du marché.

Pour pouvoir rendre compte de la totalité des choses de ce monde, nous n'avons alors besoin, selon Thomasson, que de deux types d'entités de base : les « objets spatiotemporels » et les « états mentaux », et d'une série de distinctions concernant la relation entre ces objets, et les « choses qui dépendent d'eux d'une manière variée » [1999 :xii]. La relation de dépendance aux entités réelles autant qu'aux états mentaux, peut être générique ou rigide, et historique ou constante. De cette manière, Thomasson peut montrer que les objets fictionnels tombent sous la même catégorie que les œuvres littéraires, auxquels les irréalistes veulent parfois réduire les personnages. Leur dépendance aux entités réelles est historique et rigide, en tant qu'ils dépendent des « activités réelles et des représentations intentionnelles de l'auteur qui les crée », et elle est constante et générique, en tant qu'ils dépendent de « quelque copies de l'œuvre littéraire dans lesquels ils apparaissent » [1999 :140]. L'acceptation du paysage ontologique de Thomasson suppose en somme celle de sa dualité métaphysique : le monde, et nos actes intentionnels.

Quant à (2), l'idée qui sous-tend la défense de la parcimonie authentique (la sienne) contre celles qui sont inconséquentes, est qu'on ne peut pas réduire les entités mentales aux entités spatio-temporelles, ou inversement : elles sont « mutuellement exclusives », et permettent, ensemble, de rendre le système « exhaustif » [1999 :117] – les deux principes de validité des catégories ontologiques. La proposition de Thomasson se situe en fait à un niveau descriptif (il y a des objets réels et des états mentaux), là où la version de l'intentionnalité de Searle, notamment, semble pouvoir en rester au niveau explicatif[69]. Mais, même à ce niveau, il faut bien comprendre en quoi consiste le rasoir d'Occam : entre les déserts et les bidonvilles, pour ainsi dire, il y a « la simplicité » et « l'élégance » de la manière dont nous rangeons le monde. Une des questions parlantes de Thomasson est de nous demander si, parce qu'on a pu faire correspondre la table des 118 éléments de Mendeleïv à trois entités (photons, neutrons, électrons), cela nous oblige à dire que le plutonium n'existe pas [1999 :139]. L'image qu'invoque Thomasson est celle de la bonne économie d'une maison : il ne s'agit pas de « refuser d'acheter quoi que ce soit », mais de suivre un « plan d'ensemble (*overall*) » qui puisse organiser simplement les choses qui sont.

[69] Searle [1983] se distingue des théories objectales comme celles de Thomasson, en prenant soin de dire que si un acte possède toujours un contenu, il ne possède pas toujours un objet. On comprend ainsi pourquoi, dans *La Construction de la réalité sociale*, Searle [1995] parle davantage de « faits sociaux » ou de « faits institutionnels », que d'objets de ce type. Les objets sont physiques ou biologiques ; une prudence qui éloigne Searle de Husserl.

Les trois cas de fausse parcimonie relevés par Thomasson semblent répandus chez les tenants des positions anti-réalistes ; car, s'il faut décider de ce qui « compte pour beaucoup » et de ce qui « compte pour être moins » [1999 :138], ce n'est pas tant le nombre d'entités qui est en jeu, mais les *types* d'entités postulées – ordinairement nommées. Ainsi, « rejeter certaines entités mais en accepter d'autres du même type est une première forme de fausse parcimonie » [1999 :138]. Sont ainsi visés ceux qui adoptent un « Platonisme fragmenté (*piecemeal*) », qui acceptent les objets macroscopiques mais pas les objets culturels, ou théoriques – ou inversement chez van Inwagen [1977] –, ou ceux excluent les universaux et qui gardent les œuvres d'art ou littéraires. Le deuxième genre de fausse économie vient de ce qu'on « isole arbitrairement des entités dans une seule catégorie, pour la rejeter, mais [qu'on] préserve d'autres entités dans d'autres catégories avec des caractéristiques adéquatement similaires » [1999 :138]. L'important ici, rappelle Thomasson, est de chercher les catégories de base, et non pas d'« isoler des catégories particulières d'entités à rejeter », au nom, entre toutes autres choses, de ce malheureux « paradigme selon lequel il n'y a que des entités réelles » [1999 :15][70].

Le peu de goût pour les paraphrases logiques, que manifestent les réalistes des objets fictionnels, se voit justifié par le troisième type de faux coup de rasoir : « éliminer des catégories de niveau supérieur (*top-level*) d'entités dont on peut rendre compte en termes d'éléments basiques qui demeurent (*remain*) » [1999 :139]. Par exemple, exclure des objets fictionnels au nom d'une réduction à des contenus propositionnels de « jeux de croyances feintes », « ensembles de croyances », ou « interprétations multiples d'œuvres littéraires » ; autant admettre, selon Thomasson, deux types d'entités de base (mentales et physiques). Autrement dit, en mettant l'accent sur nos expériences quotidiennes avec des personnages de fiction, et donc des histoires, des auteurs, des lecteurs, celle-ci évite la complexité des chemins d'explication de ce qui est vrai-dans-l'histoire, vrai-de-Holmes, vrai-à-propos-de-Holmes. Le rejet des personnages de fiction, comme entités correspondant à la catégorie ontologique des artéfacts abstraits, n'a plus d'autre justification que « les préjugés et la tradition » [1999 :145] ; il y a simplement, pour un réaliste, des personnes réelles et des personnages créés, reliés de diverses manières par des liens de dépendance à des objets physiques ; la tâche de l'ontologue est, par conséquent, de proposer une image globale,

[70] Thomasson semble être ici très proche de la critique de la métaphysique aristotélicienne par Meinong, qui tient de ce préjugé en faveur de ce qui existe, est matériel, effectif [1904 :67-68].

unifiée et plutôt minimale du monde dans lequel nous agissons, pensons et parlons, sans se laisser détourner par une quelconque différence sémantique entre tel ou tel type d'énoncés.

c. Irréalisme et réduction paraphrastique.

A la première question de Thomasson, « si nous postulions des objets fictionnels, que seraient-ils ? » [1999 :5], un irréaliste pourrait répondre simplement que la question ne se pose pas, faute d'objet. Cela revient à demander à un matérialiste ce que serait l'âme. Il n'y a pas plus de personnages de fiction, que d'âme, de nombre, de jeu de baseball, ou même parfois d'objet macroscopique ; les défenseurs d'un irréalisme, dans le cas de la fiction, peuvent aller du rejet de cette seule catégorie à celle du débat lui-même : il n'y a pas, en fait, de « mystères métaphysiques », note Walton [1990 :396]. Les théories de la fictionalité de Currie et Walton, notamment, permettent d'expliquer le sens des énoncés fictionnels autant que des énoncés sur la fiction, en respectant la particularité de tels actes de communication ou de telles pratiques (de pseudo-croyances), sans qu'il y ait besoin de reconnaître l'existence de tels objets. Une des raisons qui motivent l'élimination des objets fictionnels est l'idée récurrente en philosophie (chez Platon autant que chez les nominalistes ou les conceptualistes) selon laquelle il ne faut pas faire confiance au langage : « je suis très loin de croire, écrit Currie, que nous pouvons, en général, réfléchir (*think*) au monde, en réfléchissant au langage que nous utilisons pour le décrire » [1990 :127]. A ceci fait écho le fictionalisme de Walton, dont l'attitude de croyance feinte s'étend à tous les types de discours, des phrases ordinaires aux existentiels négatifs – à tout ce qui tient lieu de « support » dans des jeux de faire-semblant plus ou moins « officiels » [1990 :385-430].

Au niveau ontologique, pour ainsi dire, Currie s'en tient aux œuvres de fiction, Walton aux objets percevables comme les poupées, les souches d'arbre, les marques sur un livre, un tableau, un rocher, suffisamment concrets pour régler certaines conditions de vérité. Entre autres, l'ours dont il est fictionnel qu'il existe selon la prescription du jeu de départ, n'a pas besoin d'être imaginé (c'est-à-dire d'être l'objet d'un acte intentionnel), pour être bel et bien support dans un jeu où une-souche-vaut-pour-un-ours. Plus précisément, c'est le pouvoir explicatif d'une quelconque entité fictionnelle postulée, dans le dévoilement du sens des discours de et sur la fiction, qui est remis en cause ici. A l'obscurité des objets inexistants de Meinong, ou du Sens frégéen, on retrouve la *parcimonie* de la stratégie russellienne des descriptions définies, l'efficace des notations canoniques à la Quine. Tout se joue au niveau

sémantique : la structure grammaticale d'un énoncé comme « Holmes est détective », ou « Holmes est un personnage de fiction », « Holmes n'existe pas », ou « J'aime Holmes », est-elle identique à sa structure logique, et sa structure logique fait-elle apparaître des propositions assertives complètes ou des contenus (modaux, doxastiques) qu'il faut reconstruire ? Il s'agit donc de poser la question des conditions de vérité de phrases ayant un sens, mais qui, indéniablement, manquent de référence. Contrairement à ce que pensent les réalistes, nommer ne revient ni à exister, ni à signifier.

Mais aux yeux des réalistes, les réductions paraphrastiques ne permettent pas de donner un traitement uniforme de tous les types de discours contenant des noms de (ou des références à des) personnages de fiction. L'opérateur « Selon l'histoire écrite par Tolstoï », peut rendre vrai l'énoncé « Anna est une femme russe », mais manque de s'appliquer à « Anna est un personnage de fiction », ou « Anna n'existe pas », ou encore aux énoncés transfictionnels ou semi-fictionnels comme « Anna est plus rusée qu'Emma », ou « Anna est plus triste que ma cousine ». Pour Lamarque, le problème des éliminativistes tient à ce que la portée de leurs explications est limitée – ils n'expliquent pas comment on peut *créer* un personnage [2003]. Deux solutions sont alors envisagées, qui partent toutes les deux des résultats de l'enquête sur la définition de la fictionalité : l'élucidation du contenu (Currie) ou du fonctionnement (Walton) de nos attitudes de croyances feintes permet au premier de faire dériver « de manière naturelle » son analyse à trois étages, des usages « fictifs » aux usages « métafictifs », puis « transfictifs », des noms fictionnels [Currie 1990 :180] ; au second, d'unifier les différentes occurrences de ces jeux de feinte, non seulement présents lorsque nous sommes « pris dans l'histoire », mais également pris dans des débats, ou conversations, à propos des histoires. La portée de la thèse de Walton peut alors sembler trop large.

La question ontologique ne peut se passer de considérations concernant l'orientation, et donc la nature, des énoncés de et sur les (œuvres de) fictions. Le reproche qu'il est possible de faire aux premières analyses logiques cherchant à éviter tout engagement ontologique malencontreux est qu'elles font passer un énoncé fictionnel pour une assertion à propos du monde réel, et non à propos du monde fictionnel de l'histoire. En partant de l'idée que les personnages n'existent pas (dans le monde réel), on en vient à attribuer la fausseté à tous les énoncés fictionnels, ce qui, en suivant Lamarque, est non seulement erroné, mais inapproprié : cela échoue à prendre en compte le « but des auteurs qui est d'inventer une histoire plutôt que de reporter des faits au sujet du monde » [2003* :385], et cela pourrait avoir pour conséquence absurde de rendre la valeur de vérité de tels énoncés contingente, en fonction de

l'existence ou non d'un individu qui satisferait les descriptions fictionnelles. Nous avons alors affaire à une double confusion : sur le sens de ces discours (qui est en fait lié aux intentions du locuteur, et non aux états de choses), et sur le type d'entités – s'il en est – que sont les personnages (des objets abstraits qu'aucune être humain ne peut remplacer)[71], quoique la comparaison entre qualités humaines et prédicats de descriptions fictionnelles soit évidemment possible.

La position anti-réaliste de Descombes, développée dans « Who's who dans *La Comédie Humaine* » [1983], dont celle de Walton est en réalité très proche, amène en quelque sorte à mettre dans le même sac les défenseurs d'un réalisme des personnages de fiction, et ceux qui postulent un quelconque « monde fictionnel » qui serait peuplé d'individus imaginaires, en parallèle du monde réel, peuplé d'individus réels. Pour Descombes, « être réel dans un monde irréel revient à ne pas être réel », et si l'on cherche à passer de la solution qui consiste à « relativiser l'existence », à celle qui la « modalise » [1983 :264-265], on en reste en fait à formuler des solutions bancales, qui passent outre la simple vérité suivante : « les personnages de la fiction n'ont aucune sorte de réalité » [1983 :263]. Ainsi Descombes estime-t-il que tout discours impliquant de « nommer une personne fictive » n'est que jeu de « masques » [1983 :280], façon de parler, manière de « se prendre au jeu » [1983 :251]. L'effet en est que, dès lors qu'on ne respecte pas le fait que « le personnage fictif est une personne impossible » [1983 :279], et que les usages de leurs noms sont toujours de l'ordre de la feinte – nous faisons « comme s'ils étaient dotés d'un emploi actuel dans le langage » [1983 :278] –, alors nous tombons dans le non-sens : le « souci de 'sauver la fiction', de faire comprendre ce que nous comprenons quand nous nous laissons raconter 'des histoires' », se trouve pour ainsi dire déplacé, parce que ce qu'émettent « les réponses faisant place à une réalité de la fiction [est] inintelligible et ne peut donc être offert comme un surcroît de lumière » [1983 :264].

L'intérêt de l'étude de Descombes est de mettre en avant les motivations qui empêchent de tenir une conception radicalement anti-réaliste concernant les personnages et mondes fictionnels. En effet, celui-ci note que la seule réponse qui vaille, à la question de savoir ce que signifie nommer une personne fictive, est la réponse parménidienne : « nommer une personne fictive, c'est ne rien nommer du tout, puisque la personne fictive est justement telle que personne (aucune personne) ne l'est » [1983 :263]. Cette vérité pourrait, pour

[71] Parler d'erreur de catégorie ontologique est discutable, surtout si on est irréaliste, mais c'est un des arguments de Lamarque en faveur de son réalisme. Voir notamment Lamarque [1996 :ch.2/4].

certains, « ruiner d'avance la possibilité de la lecture », sa complexité, sa fluidité, autant que la satisfaction que nous en tirons :

> « On se figure en effet que cette réponse – que l'on peut appeler parménidienne, puisqu'elle refuse d'admettre qu'il y ait un *nom de rien* – cherche à nous priver de quelque chose. En l'espèce, elle voudrait nous dérober les plaisirs de la lecture (si les personnages de la fiction n'ont aucune espèce de réalité, alors nous ne savons pas de qui nous lisons les aventures imaginaires et il n'y aurait dans les fabulations qu'une apparence de sens, qu'une impression de comprendre). » [1983 :264].

Les efforts des théoriciens de la fiction sont précisément tournés vers la possibilité d'expliquer le sens des propositions telles qu'on les trouve dans les œuvres de fiction, et dans les comptes-rendus d'œuvres, sans recourir à ces supposés « inexistants réels ». Un certain nombre de distinctions sont alors invoquées : Currie [1990 :128] différencie les noms fictionnels des noms propres authentiques, qu'ils apparaissent dans ou hors d'un récit fictionnel (« Holmes » ne fonctionne pas comme « Napoléon »), puis il isole trois usages spécifiques ; Lamarque [1996] distingue des points de vue – interne ou externe – sur les personnages, autant que des approches situées dans des domaines d'étude différents – logique, philosophie, théorie littéraire ; Walton distingue, quant à lui, entre les propositions qui ont un sens, et celles qui n'en ont pas (toutes celle qui, de près ou de loin, supposent d'invoquer un jeu de croyance feinte pour comprendre de quoi il s'agit). Le pouvoir explicatif des considérations sémantiques reste un enjeu crucial, et se dégage peu à peu de leurs fondements ontologiques : que le nom ait ou non une fonction référentielle, et dénote alors vraiment ou prétendument une entité fictionnelle, les enquêtes concernant la fiction se focalisent ainsi sur les processus d'intelligibilité de ce qu'on nomme « vérité dans la fiction ».

1.2.2. La signification des énoncés de et sur la fiction : conditions de vérité et d'intelligibilité.

Quelles sont les conditions de vérité des phrases que nous trouvons dans une œuvre de fiction, écrites par tel ou tel auteur ? Si le sens de l'énoncé « Palomar se tient debout et regarde une vague », ouvrant le récit *Palomar* de Calvino, ne requiert aucune autre compétence linguistique que celle que requiert le même énoncé dans une œuvre de non-fiction, il semble que le nom qu'il contient ne fonctionne pas comme les noms propres qui désignent des individus de ce monde ; quand bien même il y renverrait, certaines inférences semblent bloquées. La raison en est que les énoncés fictionnels ne sont pas considérés comme

des comptes-rendus sur l'état du monde actuel, mais plutôt comme des descriptions du monde de l'histoire. Comment expliquer le contenu de telles descriptions, impliquant l'intention, de la part du locuteur, que le lecteur, le joueur, l'auditoire, fassent semblant de croire que l'énoncé réfère à un certain individu, que ces individus vivent une situation telle que, par exemple, regarder une vague ? Un premier niveau d'analyse concerne le statut du nom fictionnel : s'il fonctionne comme un nom propre authentique, cela signifie qu'il faut reconnaître l'existence de tels objets, d'une nature pourtant différente des objets concrets (et le lecteur, le critique, comme l'auteur, réfèrent à ce même type d'individu lorsqu'ils font un usage de ce mot) ; s'il n'est pas un nom propre authentique, ce que pensent les éliminativistes, alors l'énoncé est soit une proposition pourvue de sens, quoique dépourvue de dénotation – une description déguisée, une proposition incomplète –, soit il n'est pas même une proposition, mais une assertion feinte.

Nous envisagerons les réponses de Currie et Walton, expliquant les différents usages des noms fictionnels sans avoir besoin d'entités fictionnelles, solidement justifiées par leurs théories respectives de la fiction (communicationnelle et fonctionnelle), conjointes par l'attitude de croyance feinte. L'enjeu conceptuel majeur ici concerne la teneur du monde de l'histoire : les mondes fictionnels invoqués sont comparés aux mondes possibles, sur le plan de l'explication sémantique plutôt qu'ontologique, mais en diffèrent quant à leur capacité à être consistants et complets. Si c'est la question de l'individuation qui est au centre des problèmes de référence, c'est la question de l'indétermination des ensembles de croyances qui mine la substituabilité *salva veritate* des énoncés fictionnels avec leurs paraphrases. Le monde fictionnel n'est pas tout à fait un monde possible, et pas non plus tout à fait le monde de l'œuvre : pour Currie, c'est aussi une affaire de reconstruction des croyances d'un auteur fictionnel ; pour Walton, de « principes de génération », comme spontanés, et *de se*, qui autorisent tel jeu de croyances feintes à faire sens. Currie fait ainsi dépendre la signification des énoncés fictionnels des vérités du « monde qualitatif de l'histoire » [1990 :147] tandis que Walton en donne une analyse à partir d'une spécification des « circonstances » dans lesquelles le support fonctionne comme un jeu de faire-semblant.

En vérité, les explications sémantiques de Currie et Walton ne semblent pas porter sur les mêmes aspects d'une œuvre de fiction : Currie parle davantage du « lecteur idéal », c'est-à-dire « parfaitement informé, attentif et rationnel » [1990 :147/160], et non du « lecteur absorbé », qui est l'objet de Walton, et il parle également de l'auteur (fictionnel), ce que Walton écarte au profit des formes du support même. En tout cas, en défendant une définition

psychologique de la fictionalité en termes de croyances feintes, le tableau de l'explication sémantique semble se passer de l'appel à un réalisme ontologique, et assumer alors une spécificité de l'intelligibilité des expressions fictionnelles : on apprend à jouer à tel acte de communication ou à telle pratique institutionnelle parce qu'on comprend qu'il s'agit de feindre de croire que l'histoire est racontée comme un fait connu – approche héritée de l'analyse de Lewis [1978] –, ou de feindre de décrire le monde réel (plutôt que de décrire actuellement un monde fictionnel)[72]. La question qui se pose est de savoir s'il est approprié de penser qu'il existe quelque chose d'aussi spécifique à la fiction, tel que le nom fictionnel possède une contribution sémantique différente selon ses usages fictifs, métafictifs et transfictifs (chez Currie), et tel que « certaines observations ordinaires et qui semblent évidemment vraies [doivent] être interprétées d'une manière qui n'est pas entièrement littérale et directe » [Walton 1990 :387], à savoir, simulée. La tendance est alors à l'autonomisation des contenus ou comportements fictionnels.

a. L'inauthenticité des noms propres fictionnels : la solution de Currie.

Un nom fictionnel tel que « Sherlock Holmes » n'est pas un nom propre authentique, mais une *variable* liée à la totalité de l'histoire, quand l'auteur l'utilise (usage fictif), une *description définie* abrégée tombant sous l'opérateur de fiction F – « Cela fait partie de l'histoire écrite par Doyle que… » –, quand le lecteur ou le commentateur l'utilisent (usage métafictif), et une *fonction* d'« offices », de rôles, quand il est utilisé dans des énoncés transfictifs – mêlant différentes histoires, ou des noms de personnages et de personnes.

Dans cette perspective, les énoncés qui comportent des noms fictionnels sont ainsi faux, quand ils sont écrits par l'auteur, et vrais quand ils sont des assertions à propos de l'histoire. Leur fausseté provient chez Currie de l'échec de la référence sur le plan sémantique. Nous prenons alors les énoncés fictionnels, dans une veine lewisienne, comme des assertions tenues par un auteur fictionnel qui nous raconterait l'histoire comme un fait connu. L'ensemble de ces supposés faits connus constitue le contenu de la croyance feinte du lecteur. Pour Currie, « quand nous savons le contenu de la croyance feinte du lecteur, nous connaissons tout ce qui est pertinent pour déterminer la sémantique de 'Holmes' »

[72] L'alternative est dans Walton [1990 :392] : pour Walton, les deux activités sont tellement proches qu'on ne peut vraisemblablement trancher qu'à l'aune d'une théorie efficace de l'assertion. Or Walton note qu'il « n'a pas de traitement de l'assertion à offrir » [1990 :395].

[1990 :147]. En résumé, chaque récit de fiction est compris comme une reconstruction des mondes possibles de chaque histoire, correspondant aux croyances feintes de l'auteur ainsi qu'à celles de ses lecteurs attentifs.

En construisant alors un « *idéal sémantique*, auquel une communauté de super-lecteurs qui garderait en mémoire tout ce qu'ils lisent, pourrait se conformer » [1990 :175], les mondes qualitatifs de l'histoire sont seulement « les mots et les phrases du texte, plus l'arrière-plan pertinent [auteur, époque…] », et cela permet de « déterminer ce qui est vrai dans les histoires » [1990 :178]. Currie cherche ainsi à donner les conditions de vérité de chaque œuvre de fiction, faisant de chaque fiction un monde possible suffisamment consistant, celui de l'auteur fictionnel. C'est, en quelque sorte, le contenu en puissance de la croyance feinte idéale du lecteur, en vertu de ce que dit l'œuvre, et non le contenu des croyances ou désirs des spectateurs pris dans l'histoire : il ne faut pas « confond[re] notre propre croyance feinte élargie avec la fiction elle-même » [1990 :178]. C'est l'erreur d'Evans autant que de Walton, d'expliquer la signification des énoncés fictionnels, dans leur usage métafictif, en termes de jeux de feintes assertives ; chez Currie, l'usage des noms fictionnels dans les jeux de croyances feintes est traité comme un quatrième usage distinct, faisant alors appel aux émotions, et plus précisément, aux « désirs feints (*make-desire*) » [1990 :203].

« Être capable de dire, de n'importe quel monde possible, si c'est un monde qualitatif de l'histoire, […] c'est tout ce qu'il y a à comprendre de l'histoire » [1990 :149] ; c'est, en d'autres termes, comprendre les variables et les quantifications (existentielles) qui sont impliquées par l'usage des noms fictionnels. Currie utilise alors la stratégie de Ramsey (*Ramsey Sentence*) concernant les termes théoriques pour paraphraser le contenu d'une œuvre de fiction ; il peut ainsi déterminer la valeur de vérité de la proposition exprimée par l'histoire, en « fixant la valeur de vérité de l'histoire dans chaque monde » [1990 :150]. De cette manière, « ce qui est dit dans l'histoire est donc sensé, et le sens (*meaningfulness*) est tout ce qui est requis pour que nous puissions faire semblant de croire que l'histoire est vraie » [1990 :150]. Cela signifie que ce qui a du sens n'est pas chaque énoncé fictionnel pris isolément, mais, dans leur usage fictif, la totalité des phrases – en cela, Currie défend une position holophrastique de la signification dans le cas des énoncés non-dénotants.

> « Aucune partie de l'histoire contenant des noms fictionnels n'est suffisamment indépendante, sur le plan sémantique, pour pouvoir exprimer une proposition par elle-même. Seule l'histoire en entier exprime une proposition, parce qu'il y a des quantificateurs qui ont dans leur portée l'histoire en entier, sélectionnant (*picking up*) des variables en continuité (*along the way*). Les lecteurs ont l'illusion que l'histoire peut

être décomposée en éléments phrastiques parce que cela fait partie de leur croyance feinte, que des expressions comme 'Holmes' sont vraiment des noms propres » [1990 :155].

Mais il n'en est rien : les noms fictionnels sont ici des variables liées dans un récit particulier. Une difficulté à laquelle se confronte Currie pourrait être d'expliquer le sens d'énoncés fictionnels au moment où l'histoire n'a pas fini d'être écrite ; cependant, il pourrait rétorquer qu'un nom fictionnel ne possède un sens que lorsque la totalité des phrases qui en portent la signification a été produite par l'auteur. Cela reste problématique, par exemple dans le cas des séries télévisées, des romans-feuilletons ou des romans inachevés, qui ne peuvent pas fournir les déterminations nécessaires à la consistance des mondes qualitatifs correspondants. Dans la même veine, se pose la question de l'individuation de l'individu possible 'Holmes', en tant que c'est *cet* Holmes, et aucun autre. La solution est donnée par le « principe d'individuation textuelle » : il faut alors retracer « l'histoire causale » [1990 :153] de la copie que nous avons. A propos de l'énigmatique cas des *Don Quichotte* scripturalement similaires de Cervantès et Pierre Ménard, tel que l'a imaginé J.L. Borges, Currie défend que les deux histoires sont différentes, quoique les textes soient identiques, parce que les œuvres sont produites par deux auteurs différents. Il en vient ainsi à considérer que « le Holmes de la croyance feinte du lecteur, le Holmes de Doyle et le Holmes d'un auteur plus tardif sont tous des personnages différents, avec différentes caractéristiques définitoires » [1990 :179]. L'idée est que, d'un point de vue sémantique idéal, ce que le lecteur comprend en lisant un récit fictionnel, ce sont les quantifications existentielles et la valeur des variables telles qu'elles distribuent les prédications à des individus dans l'histoire.

On notera que le nom fictionnel fonctionne non seulement différemment selon les usages, mais se distingue également des noms réels dans des œuvres de fiction. En effet, pour Currie, le nom « Napoléon », dans *Guerre et Paix* de Tolstoï, n'est pas un nom fictionnel, mais bel et bien un nom propre, et réfère à l'individu Napoléon, dans le monde réel. La fonction est donc bien de désigner rigidement le même individu dans tous les mondes qualitatifs de l'histoire que celui dont il est question dans le monde actuel : il n'y a pas de Napoléon-de-l'histoire, mais seulement, pour ainsi dire, le nom réel employé dans une histoire, référant toujours au Napoléon « réel », individu auquel on attribue alors des qualités fictives. La difficulté que pose un traitement différencié des noms réels et fictionnels au niveau de l'usage fictif, est la même que celle qui propose un traitement différencié des personnages de fiction et des personnes, au niveau ontologique : comment, dans une sémantique divisée, pouvons-nous alors rendre compte du fait que nous comprenons, de la

même manière, la signification d'un énoncé, avant même de savoir si le nom en question est un nom authentique ou une contrefaçon ? A tout le moins, Currie semble poser une distinction, au niveau de la façon même dont nous comprenons un récit de fiction, entre l'emploi d'un nom déjà utilisé, et celui d'un nom inventé.

Si le nom fictionnel est une variable liée, dans l'usage fictif, c'est, dans son usage métafictif, une description définie abrégée, et énoncée avec la force d'une assertion : « quelque chose dont j'ai l'intention que vous croyiez que c'est vrai, quelque chose que je crois probablement vrai, quelque chose qui, en un sens ou en un autre, *est* vrai » [1990 :158]. L'idée est que les énoncés qui se rapportent à l'histoire sont des propositions qui ont besoin d'un *opérateur* de fiction F pour avoir un sens : « Cela fait partie de telle histoire que… ». Les descriptions sont abrégées et partielles, parce qu'elles sont « seulement ce que les lecteurs ont à l'esprit », en mémoire, et « qui varie d'un lecteur à l'autre, et de temps à autre pour un même lecteur » [1990 :160]. Mais il existe un moyen de rendre non-arbitraire le choix de telle ou telle description : il faut déterminer les croyances de l'auteur fictionnel, c'est-à-dire, ce qui est vrai-dans-l'histoire ; cela permet d'attribuer une valeur de vérité à telle ou telle assertion sur le contenu de l'histoire. En ce sens, le recours à l'auteur fictionnel permet de désambiguïser la sémantique des énoncés de et sur cette œuvre de fiction. Il reste alors le problème de la relativité de l'interprétation que nous faisons de cette œuvre : l'opérateur F est amené à être caractérisé, non seulement, par l'histoire auquel il se rattache, mais aussi par son (ses) interprétation(s).

La fonction de cet opérateur semble donc s'apparenter à celle d'un opérateur modal, ou épistémique, à une différence près : les propositions qui sont liées à l'opérateur de fiction, et qui contiennent des noms fictionnels, n'ont pas d'autre possibilité de faire sens ; elles nécessitent l'opérateur. Une des conséquences de ce traitement, que reconnaît Currie, est que « toutes les phrases vraies concernant une fiction donnée sont équivalentes – à la proposition qui exprime l'histoire entière, liée par l'opérateur F. Et toutes les fausses sont équivalentes – à la proposition contradictoire liée par l'opérateur F » [1990 :161]. La même conséquence résulte du traitement non-unifié du nom propre de la sémantique frégéenne[73]. Currie l'assume au nom de son irréalisme des objets fictionnels : « c'est le prix à payer, estime-t-il, quand on suppose comme je le fais, que les personnages de fiction sont simplement extraits (*carved out of*) des histoires dans lesquelles ils apparaissent, et n'ont aucun genre d'être indépendant »

[73] Voir notamment Rebuschi [2008].

[1990 :161]. Et si les vérités et les faussetés arithmétiques sont également équivalentes, la différence se fait au niveau de leur contribution épistémique.

La raison pour laquelle Currie juge que les énoncés métafictifs sont des assertions, et non des assertions feintes, comme le pensent Evans et Walton, est que l'opérateur de fiction suffit à faire sens à de tels énoncés ; ici, la croyance feinte n'est en quelque sorte pas nécessaire pour comprendre ce que dit l'histoire (ou ce que dit l'auteur fictionnel qui raconte ces événements). Evans considère que les noms fictionnels sont des « termes russelliens », qu'ils n'ont donc pas de sens, et que les propositions, préfixées par « Selon l'histoire, … », et qui les complèteraient, ne peuvent pas non plus avoir de sens. Or, pour Currie, un énoncé comme « Dans le roman de Tolstoï, Anna Karénine se suicide », fait parfaitement sens, parce que nous sommes en accointance avec la copie du texte de cette œuvre de fiction.

C'est également en vertu de ce type d'accointance que l'usage transfictif des noms fictionnels est intelligible. Mais on ne peut recourir à la stratégie des opérateurs de fiction ici, parce que les énoncés mélangent différentes histoires, ou parlent d'un personnage en le dégageant de son histoire d'origine. Il faut donc créer un « arrière-plan commun » [1990 :172], et trouver une « classe d'entités » que désigneraient alors directement les noms fictionnels dans ce type d'emploi, et qui ne soit pas réservée aux fictions, mais qui « prouvent même leur utilité plutôt en dehors du discours fictionnel » : ces entités « théoriques » sont des « rôles », et plus précisément des « offices » [1990 :171-174]. La stratégie de Currie est de ne pas « succomber à la tentation du réalisme fictionnel », forte ici du fait d'énoncés comme « Le Quichotte et moi, nous nous ressemblons beaucoup », ou « Holmes est meilleur détective que Poirot ou n'importe lequel de ces incapables », en parlant de ses collègues du bureau des détectives. Il affirme pourtant, à ce moment, l'existence d'entités théoriques (en comparant sa position au réalisme défendu par van Inwagen [1977]) : les noms fictionnels semblent alors ici (enfin) des noms authentiques « dénotant des choses existantes nécessairement, et super-mondaines » [1990 :181].

Les faiseurs de vérité de ce type d'énoncés sont donc les « rôles », *fonctions* de mondes à individus, sélectionnant des « entités définissables par l'arrangement (*setting*) de mondes possibles » [1990 :173], entités qui sont individuelles – les rôles peuvent être remplis par des individus du monde actuel ou des mondes de l'histoire. Parmi les exemples de telles descriptions d'*offices*, on trouve ainsi autant « la présidence des Etats-Unis » que « le rôle-Holmes-par-Doyle », ou le « rôle-Holmes », qui n'est pas toujours entièrement présent à

l'esprit des lecteurs, mémorisant seulement « quelques faits saillants » [1990 :175] de l'histoire d'origine ou d'autres représentations dans lesquelles des faits similaires sont impliqués. Pour Currie, les jugements qui peuvent être exprimés par les usages transfictifs sont une « question d'esthétique, non de sémantique » ; à tout le moins, sémantiquement, un nom fictionnel doit être considéré comme une fonction désignant un même individu, défini par les phrases de sa fiction d'origine, dans tous les discours à son sujet.

b. L'extension de l'acte de feinte : la solution de Walton.

L'explication de la signification des énoncés de et sur la fiction, telle qu'elle est donnée par Walton, se passe d'un quelconque engagement ontologique tout en étant puissamment unitaire : c'est l'élément de la croyance feinte, cela même qui « est au cœur de l'institution » de fiction, et que toutes les autres analyses « outrepassent ou sous-évaluent (*overlooking or underemphasizing*) » [1990 :390], qui constitue la seule clé nécessaire à la compréhension des différents jeux de faire-semblant que nous jouons, entre autres, avec des œuvres de fiction. Les énoncés fictionnels ne sont pas des propositions, ne requièrent pas d'opérateur F, ni de référence authentique, et les énoncés qui portent sur le contenu de l'histoire ne sont pas non plus des assertions. Autrement dit, il n'y a pas plus d'auteur fictionnel que de monde qualitatif de telle ou telle histoire ; il n'y a que des supports dont la fonction est de nous prescrire des formes de l'imagination, divers actes participatifs de feinte.

L'idée est bien de se focaliser sur l'expérience que nous avons d'être « pris par l'histoire », et les problèmes sémantiques, pas plus que les problèmes métaphysiques, ne doivent être traités séparément des problèmes esthétiques. Ce que nous avons besoin de savoir, à propos d'un récit fonctionnant comme une fiction, est, non seulement, « ce qu'est ce qui est dit, mais aussi pourquoi nous le disons d'une manière potentiellement confondante » [1990 :388] : comment et pourquoi, en somme, nous faisons semblant qu'il existe de telles personnes comme Anna Karénine ou Tom Sawyer, feignons de faire référence à elles, et de leur prédiquer toute sorte de caractéristiques ? Les paraphrases et la stratégie de l'opérateur de fiction ne sont pas suffisantes, aux yeux de Walton, parce qu'elles continuent à véhiculer un semblant de référence, là où ce qui doit être expliqué concerne bien plutôt le caractère approprié des comportements que nous avons. Ainsi, penser que les discours sur les fictions sont des assertions de vérité, des comptes-rendus sur l'histoire, c'est commencer du

« mauvais pied » : en fait, « les assertions les plus fondamentales sont des actes de feinte (*pretense*), des actes de participation [verbale] à des jeux de croyances feintes » [1990 :390].

Tout le monde joue « des jeux spéciaux pour des buts spéciaux » [1990 :406] : le lecteur et le spectateur, le critique autant que l'amateur d'art, le théoricien, le philosophe quand il dit de Holmes qu'il n'existe pas ou qu'il est fictionnel[74], ou l'anthropologue parlant des dieux que vénèrent tel peuple [1990 :411], le scientifique parlant de Vulcain ou quiconque parlant de Ponce de Léon cherchant la Fontaine de Jouvence [1990 :425], jusqu'à l'auteur lui-même, imaginant que ses créatures ont une certaine indépendance. Les faits sur lesquels s'appuient Walton sont la présence d'un « support », des « aspects contextuels et les [emplois] précédents » des « œuvres » [1990 :410], et les divers « principes de génération » qui sont invoqués dans telle ou telle circonstance pour donner du sens à des énoncés qui échouent à être d'authentiques propositions par manque de choses réelles. En ce sens, Walton ne distingue pas, à l'instar de Currie, des usages différents de noms fictionnels : chaque fois, on fait semblant de référer à quelqu'un ; la référence feinte peut faire partie d'une assertion feinte, comme dans les discours sur les figures des arts représentationnels.

La question qui est ici en jeu n'est pas celle de la contribution sémantique du nom fictionnel dans la proposition – comme variable liée, description définie complétée par un opérateur, ou fonction –, mais celle du locuteur, du joueur, en tant que c'est « sa contribution feinte qui donne le sens » [1990 :392]. La preuve en est, en quelque sorte, les comportements et les règles qu'il adopte dans telle situation impliquant un support, et un jeu, « autorisé » ou « non-officiel », de croyances feintes. L'usage premier des phrases faisant apparemment référence à des personnages fictionnels est celui qui est dans la feinte, et non un acte assertif [1990 :396]. Qu'est-ce qui autorise donc de telles feintes ? La « nature de l'œuvre en question » et les « principes de génération qui sont en force dans le jeu autorisé » [1990 :400]. De cette manière, un énoncé comme « Tom Sawyer a assisté à son propre enterrement », ne doit pas être compris comme « Dans le livre de Marc Twain, Tom Sawyer assiste à son propre enterrement », parce qu'il y a encore une référence en jeu, mais plutôt comme « *Les Aventures de Tom Sawyer* est tel que quelqu'un qui s'engage dans la feinte d'un type K, dans un jeu autorisé pour cela, rend fictionnel de lui-même dans le jeu qu'il parle véridiquement » [1990 :400], ou tel que le locuteur « feint d'asserter *de re* de quelqu'un qu'il a assisté à son

[74] Pour Walton, les énoncés existentiels négatifs, ou de la forme « Holmes est un personnage de fiction », les trahisons (*betrayal*) ou désaveux (*disavowal*), sont tous des assertions feintes. Il n'est pas vrai, mais « il est fictionnel que les prédicats comme 'contrefait' (*fake*), 'mythique', 'illusoire', 'réel' et 'actuel' expriment des propriétés ». En ce sens, de tels supports impliquent une « seconde feinte » [1990 :429].

propre enterrement » [1990 :402]. Le problème des énoncés transfictifs se résout alors assez aisément : les deux supports *Les Aventures de Tom Sawyer* et *Les Aventures de Sherlock Holmes* sont tels que quelqu'un peut feindre d'asserter que Tom est plus extravagant que Holmes. Ainsi, « les comparaisons entre des personnages de différentes œuvres peuvent être pensées comme des contributions à des jeux non-officiels qui combinent, de manière naturelle, des jeux autorisés pour des œuvres variées » [1990 :407].

Si nous « indiquons le type de feinte appropriée en l'exemplifiant » [1990 :400], c'est aussi en nous appuyant sur la connaissance que nous avons de certains antécédents que nous pouvons parvenir à un jeu compris collectivement ; ainsi, je spécifie « le type K, en indiquant, en exposant (*displaying*), une seule de ses instances, [m]on propre acte de feinte », mais cela ne fonctionne que « s'il y a une compréhension de la manière dont nous décidons si un autre acte de feinte appartient au type indiqué » [1990 :402]. Pour pouvoir parler d'un même acte de feinte, on peut convoquer le contrefactuel suivant : « si A et B étaient en train de faire des assertions authentiques, ils seraient en train d'asserter la même proposition » [1990 :403]. Les jeux de croyances feintes sont ainsi traduisibles en différentes langues, aussi longtemps qu'ils sont réglés par le support qui les génèrent et par des principes collectivement reconnus.

Les conditions de satisfaction de ces prétendues assertions, ce sont les comportements des joueurs, et ce sont ces comportements qui expliquent pourquoi nous nous exprimons comme nous le faisons, en feignant de référer à des individus. Walton note qu'« il est commun […] d'exprimer l'idée qu'un certain type de comportement est approprié simplement en s'y engageant » [1990 :405]. Si les comportements continuent à être obscurs, ou triviaux, ou absurdes, Walton demande qu'on applique le principe de charité – en tentant de trouver des précédents ; la nature de nos jeux n'est pas toujours limpide, tant s'en faut, entre ceux qui sont fondés « sur ce que les autres croient plutôt que sur des œuvres de fiction, ou sur ce qui apparaît ou est censé être le cas, ou sur ce que quelqu'un prend pour une illusion, une superstition, jeux dans lesquels le participant 'joue', conjoint et appose ('p*lay along with', colludes or connives with*), des croyances qu'il n'accepte pas » [1990 :411]. C'est donc en situant le locuteur « à l'intérieur d'un monde fictionnel (le monde de son jeu) » que nous pouvons expliquer comment se donne le sens des énoncés fictionnels. En résumé,

> « c'est l'usage des noms comme 'Tom Sawyer' *dans la feinte* (*pretense*) qui nous permet de fixer la référence de 'K'. Feindre de référer à quelqu'un avec le nom 'Tom Sawyer' n'est, dans aucun sens intéressant, s'engager envers l'existence d'un référent de ce nom. Ce que nous devrions conclure, c'est que ce sont nos feintes à asserter, nos

jeux de croyances feintes (*make-believe*), qui sont centraux dans nos schèmes conceptuels » [1990 :404].

L'intelligibilité d'une expression fictionnelle vient donc de ce que nous faisons-semblant, en particulier, d'asserter, lorsque nous commentons ou rapportons le contenu de l'histoire. Ici, « feindre d'une certaine manière, dans un jeu d'un certain type, c'est fictionnellement parler véridiquement » [1990 :416]. Tout ce que demande l'explication de Walton, c'est une distinction entre « fiction et vérité, entre ce qui est le cas, et ce qui est seulement feint d'être le cas » [1990 :418]. Mais l'extension de la feinte, dans cette analyse, est telle que les formes de fictionalisme herméneutique semblent pouvoir fleurir ; pourtant, le critique d'art, l'anthropologue, le savant ou le philosophe sont-ils des joueurs, et les supports de ces disciplines sont-ils des supports dont la fonction est de servir de tels jeux de croyances feintes ? Par ailleurs, la feinte ne s'étend pas seulement à ce qui pourrait passer pour des assertions authentiques, mais requiert du locuteur lui-même de prendre place dans les scènes imaginées : est-il légitime de décrire tel énoncé en disant que, dans tel jeu autorisé, il est fictionnel *de se* que le locuteur parle véridiquement ? Tout se passe comme si la compréhension des œuvres de fiction passait par une interprétation de notre propre esprit ou de celui des autres – Currie parle de *mindreading* –, en termes de simulations cognitives enchâssées.

c. Compréhension des récits de fiction.

Une des différences principales entre le traitement sémantique de Currie et celui de Walton est que le premier n'est pas ontologiquement neutre. En effet, Currie tente de rendre compte de la signification des énoncés comportant des noms fictionnels, en tant qu'ils sont faux, c'est-à-dire référentiellement défaillants ; Walton peut au contraire expliquer de la même manière comment nous comprenons n'importe quel type d'énoncés produits dans un jeu de croyances feintes (que le nom réfère ou pas, cela ne change rien). Mais là où Walton affirme une spécificité quasi-sémantique de tels énoncés, à savoir, qu'ils sont toujours compris à l'intérieur d'une feinte (pragmatique), une solution en quelque sorte plus économique est proposée par L.B.Cebik [1984], en termes d'« évidences conceptuelles », notion qu'il emprunte à A.Danto ; en un mot, il cherche à éviter l'attitude de faire-semblant de référer. La question est de savoir si les conditions d'intelligibilité d'un récit de fiction et celle

d'un récit non-fictionnel (par exemple, historique) sont les mêmes, ou si, au niveau même de la manière dont nous accédons au sens, quelque chose *de plus* est requis.

La thèse de Cebik est alors que « l'évidence conceptuelle, comme les généralisations liant typiquement les Ps aux Qs, est une condition nécessaire à la compréhension des phrases de récits fictionnels » [1984 :121]. On notera, avant de développer cette idée, que l'analyse de Cebik s'inscrit historiquement avant les tentatives de définitions mentalistes de la fictionalité comme feinte épistémique, et vise plutôt à répondre de la possibilité d'inférer des vérités à partir d'œuvres de fiction. En tout cas, une chose est claire ici : récits fictionnels et non-fictionnels sont compris par les lecteurs de la même manière, simplement comme des formes narratives employant des outils linguistiques [1984 :112]. Mais si les seconds peuvent mixer les évidences conceptuelles et factuelles, les premiers « ne requièr[ent] que l'évidence conceptuelle » [1984 :117], en tant qu'elle donne la base dont nous avons besoin pour comprendre les phrases d'une œuvre de fiction, base qui est ainsi indépendante de leur vérité ou fausseté. En ce sens, « l'application de l'évidence conceptuelle ne fait pas, ni ne dépend, d'affirmations existentielles » [1984 :119] : nous faisons sens avec les généralisations que nous connaissons, avec ce que nous croyons typique, et non avec ce que nous faisons-semblant de croire.

La classe des évidences conceptuelles inclut ainsi ce qui est factuellement vrai, mais surtout (1) « la classe entière des vérités logiques qui résultent de l'application de tout concept ou combinaison de concepts », et (2) « ce qui 'pourrait typiquement arriver', c'est-à-dire la collection des généralisations matérielles applicables à tous les membres d'une classe donnée définie par les concepts appliqués à un individu » [1984 :118]. Par exemple, comprendre un énoncé comme « Dans la cabine se trouvaient deux chaises et une table en métal », apparaissant dans une histoire, ne pose pas de problème de compréhension, parce que cet énoncé « remplit le modèle de l'évidence conceptuelle sans besoin de commentaires spéciaux. Les tables, les chaises […], typiquement, sont les meubles des cabines » [1984 :122]. Il n'y a, bien sûr, rien de « typique *simpliciter* » [1984 :118], mais seulement des catégorisations, au moins deux, qui permettent de départager les Ps des Qs pour des énoncés généraux comme « Les tables sont typiquement du mobilier » (et non, par exemple, de l'immobilier).

Mais comment est-il possible de comprendre, encore une fois, les cas particuliers et plus délicats des énoncés comportant des noms fictionnels, comme « Pickwick entra dans la pièce », sans présupposer qu'il y a un individu dont les actions sont rapportées ? « Une partie

de la réponse se trouve dans le fait que 'Pickwick' est un nom propre, plus spécifiquement, le nom propre d'un homme » [1984 :119]. Ainsi, le fait que les noms propres fictionnels « fonctionnent comme des prédicats » n'est pas un fait ontologique, mais épistémique : les prédicats permettent à chaque lecteur d'attribuer du sens aux phrases de la fiction, de la façon la plus charitable possible[75]. Ce que nous comprenons, c'est que nous avons affaire à un nom propre, donc à un homme, sans doute anglais, en vertu de la « variété des prédicats » que nous associons typiquement avec un nom propre, et qui « donnent leur sens aux noms » [1984 :120]. Par ailleurs, les connotations des mots qui composent les noms fictionnels peuvent également être en jeu : un personnage qui s'appellerait Monsieur Dodo pourrait être d'un naturel paresseux. L'idée est, en somme, de « construire un sens grammatical correct », une « structure référentielle » adéquate ; dans cette optique, « 'Pickwick' apporte un référent grammatical approprié pour 'entra dans la pièce', puisque 'Pickwick' est le nom d'un homme, et les hommes, typiquement, entrent dans des pièces » [1984 :120]. S'il reste des ambiguïtés sémantiques (les animaux aussi peuvent entrer dans des pièces), c'est à l'auteur de préciser, au fur et à mesure du récit, les généralisations conceptuelles valides.

La question de savoir ce qui fait de Pickwick un individu *particulier* n'est pas de cet ordre, mais concerne les « conditions nécessaires qui rendent possibles de prendre 'Pickwick' comme le nom d'un individu, plutôt que comme, disons, un non-sens capitalisé » [1984 :120]. Cebik souligne alors deux aspects de la pratique de l'auteur qui produit le récit, qui mettent en valeur les évidences grammaticales capables de sauver ces phrases du non-sens : (1) celui-ci « traite grammaticalement le mot comme un nom », en lui donnant le même type de place, dans la phrase, que celui qu'occupent les noms propres historiques comme « Socrate » ou « Napoléon », et (2) celui-ci donne à son personnage un ensemble de caractérisations », qui n'ont pas pour but de créer un individu, mais seulement d'« individualiser [suffisamment] le personnage en le distinguant des autres » [1984 :121]. En effet, 'Pickwick' atteint ce que Cebik appelle une « individuation conceptuelle » en tant qu'il est un nom auquel on associe des instances particulières de généralisations (et non des généralisations tout court, comme c'est le cas pour les classes sociales ou certains personnages secondaires des histoires). Ainsi, on comprend qu'on a affaire à un nom unique et rigide, en vertu de son usage grammatical par l'auteur.

[75] Cebik prend soin de noter que « la fiction n'est pas du non-sens » [1984 :112]. Selon lui, globalement, « il est peu de choses, dans ce que nous rencontrons, qui tombe dans la catégorie du non-sens complet et absolu. La plupart des concaténations de mots qui se qualifient grammaticalement de phrases, se qualifient aussi de morceaux de non-sens relatifs, et laissent ouvertes des lectures sensées qui visent à suivre l'histoire » [1984 :122].

En invoquant les mécanismes grammaticaux et les associations conceptuelles typiques qui se forment à la lecture de n'importe quel genre de texte, « aucune question existentielle ou ontologique n'est posée » [1984 :119]. Il suffit de convoquer, en quelque sorte, notre mémoire linguistique et conceptuelle : « nous avons tant de catégories factuelles à notre disposition, chacune applicable à des individus catégorisés de manière appropriée, et chacune ayant son propre ensemble d'implications logiques et matérielles » [1984 :122], que nous n'avons pas besoin d'ajouter à cela une pratique spécifique qui consisterait à faire semblant de croire à ces catégorisations ou à ses associations. Si l'explication de Cebik est économique et unitaire, il peut sembler qu'elle reste à un niveau trop général pour pouvoir, notamment, être utilisée dans le cas de la signification des discours sur la fiction, des comptes-rendus d'histoires. De plus, elle demeure sujette aux objections de Walton, en particulier celle selon laquelle ce type d'analyse continue à véhiculer l'idée qu'un acte de référence a bien lieu dans de tels énoncés. Mais Cebik, suivant ainsi la veine russellienne, a le mérite de répondre simplement à la question de savoir comment, et pourquoi, nous comprenons un récit fictionnel de la même manière que tout autre récit : les noms, au niveau épistémique, n'obtiennent leur sens (relatif, ou typique), au regard des lecteurs, que grâce à un réseau de prédicats associés, et ne supposent donc pas, pour faire sens, de succès référentiel ; Russell parle ainsi de « compréhension imaginative » des mots d'un comédien [1948 :134], c'est-à-dire une compréhension verbale, au-delà de laquelle il n'est « *nécessaire* d'aller », précise-t-il, « que lorsque ma phrase sert à exprimer un fait sensible présent » [1948 :135] – le sens est compris sans besoin de cette « vérification ».

Il est clair que les phrases de la fiction constituent une sorte de défi pour les théories sémantiques les plus traditionnelles de termes non-dénotants, et tout l'enjeu, tel qu'il est présenté par Woods & Alward [2002], est de rendre compte de la structure logique de ces énoncés d'une manière qui ne les assimile pas à n'importe quel énoncé privé de référence – d'une manière, autrement dit, qui respecte les cinq « axiomes des théories naïves de la fictionalité » [2002 :243]. Ceux-ci sont censés formuler les intuitions que nous avons de la spécificité de la fiction ; ils restent évidemment discutables, mais tentent surtout de distinguer, au niveau sémantique, « l'actuel roi de France, qui n'est personne (*who is a nobody*) » de « Holmes, un non-existant qui est quelqu'un (*who is a somebody*) » [2002 :242]. Dans cette perspective, l'analyse de Cebik peut sembler insuffisante, et celles des théoriciens de la fiction, plus efficaces que les modèles de logiques libres, existentiellement neutres ou supervaluatives, qui prennent les noms fictionnels pour des « termes de non-

étants (*nonesuches*) » comme les autres [2002 :246]. Voici les cinq axiomes, spécifiés par Woods & Alward [2002 :243] :

(A) La référence à des objets fictionnels est possible, même s'ils n'existent pas.
(B) Quelques phrases à propos d'êtres ou d'événements fictionnels sont vraies.
(C) Quelques inférences à propos d'êtres ou d'événements fictionnels sont correctes.
(D) Ces trois faits sont rendus possibles, d'une manière cruciale, en vertu de l'autorité créative des auteurs de fiction. En effet, le critère premier et originel (*originating*) de la vérité des phrases fictionnelles se situe dans l'ainsi-dit (*sayso*) de l'auteur.
(E) Il est aussi possible, pour une vérité fictionnelle, de faire référence à des choses réelles. Par exemple, 'Holmes vivait à Londres' est vrai, et réfère à l'actuelle capitale de l'Angleterre.

Les réalistes, comme Thomasson ou Lamarque, préfèreraient à (A) quelque chose comme (A') La référence à des objets fictionnels est possible, parce que ce sont des objets, d'un type spécifique. Les anti-réalistes, comme Currie, semblent se fier à la validité de ses axiomes, tandis que Walton nie, notamment (B), et substituerait à l'autorité créative de l'auteur dans (D), la nature du support et l'autorité prescriptive des joueurs. Il est indéniable que nous ne partons pas des mêmes points de départ, lors même que nous cherchons à rendre explicite le sens des énoncés de et sur les œuvres de fiction ; et là où il s'agit d'interpréter un récit comme on interprète l'ensemble des croyances d'une personne (chez Currie), ou les symboles d'une œuvre littéraire, chez Lamarque, il s'agit bien plutôt d'interpréter une forme de feinte *stricto sensu*, pour Walton. La caractérisation psychologique de la fictionalité peut sembler entraîner un traitement trop particulier (Currie), ou trop étendu (Walton) de la sémantique des œuvres en question. Quant à Lamarque, l'aspect littéraire de ces œuvres décuple, pour ainsi dire, les ambiguïtés de sens. On peut pourtant noter ici que les conditions d'intelligibilité des récits de fiction, si elles sont liées, comme à l'ordinaire, aux conditions de vérité des énoncés, ne supposent pas de désunir nécessairement, au niveau du traitement sémantique, les expressions pourvues, ou dépourvues, de dénotation.

1.2.3. L'appréciation et l'interprétation de la vérité-dans-la-fiction.

Un autre aspect des débats sur le contenu d'une histoire fictionnelle, est celui qui concerne les principes en vertu desquels nous pouvons inférer, au-delà de ce qui est explicitement dit, ce qui est vrai-dans-l'histoire : cela nous renseigne non seulement sur les événements et personnes dont nous devons faire-semblant de croire qu'ils sont réels, mais également sur la vérité des discours sur les histoires. L'enjeu, ici, est bien la manière dont

nous devons construire le monde fictionnel de telle et telle histoire – ainsi que comprendre sa nature. Par exemple, il n'est pas écrit par Doyle que Holmes a du sang dans les veines, que les maisons londoniennes possèdent des portes ou que la distance entre Londres et le Caire, à vol d'oiseau, est de 3513 kilomètres, soit 2183 miles, et pourtant nous tenons ces affirmations pour vraies, même dans l'histoire. En revanche, il semble que, même si la théorie de la mécanique quantique, ou les thèses psychanalytiques s'appliquent au monde réel, elles ne soient pas forcément parties intégrantes de ces deux récits. Comment opérons-nous pour sélectionner la somme des informations pertinentes à la saisie de telle ou telle œuvre de fiction ?

Les positions de Currie, Lamarque et Walton sont symptomatiques, non seulement des types de stratégies que nous pouvons développer pour découvrir, ou comprendre, ou décider, ce qui est fictionnellement vrai, mais également des confusions présentes à l'intérieur de ce débat. Leurs analyses répondent plus précisément à la proposition de Lewis, dans « Truth in Fiction » [1978], selon laquelle, en résumé, le raisonnement sur la vérité-dans-la-fiction est un raisonnement contrefactuel sur le contenu du récit de fiction, lorsqu'il est « raconté comme un fait connu » : l'idée est de partir de ce que le texte dit explicitement, et d'en inférer une série de vérités, en s'aidant de ce qu'on a fini par appeler le Principe de Réalité, et le Principe de Croyances Collectives, ou Mutuelles – choisissant de ne garder que le second quand le premier semble avoir des conséquences inacceptables, permettre des inférences inappropriées ou anachroniques. Mais il existe un certain nombre d'objections à la réponse lewisienne (à commencer par le traitement des mondes fictionnels en termes de mondes possibles)[76]. Globalement, on peut dire que si Currie privilégie le second principe de Lewis, considérant que nous construisons les vérités fictionnelles d'une œuvre en (re)construisant les croyances de l'auteur fictionnel à partir du texte et d'un arrière-fond de connaissances sur les croyances ouvertement partagées de la communauté du producteur, Walton préfère le premier principe, pour parler surtout des mécanismes désorganisés de génération et implication des vérités fictionnelles, trouvant leur origine dans les caractéristiques de l'œuvre représentationnelle, et les expériences, savoirs, émotions et investigations des joueurs, à propos du monde réel. Enfin, Lamarque rejette la démarche même de Lewis, en tant que c'est celle d'un logicien, et que la question de l'interprétation des œuvres est le terrain sur lequel le logicien et le critique sont le plus nettement en désaccord : le travail n'est pas celui d'un enquêteur qui chercherait

[76] Sur l'influence historique et la pertinence de l'analyse lewisienne de la vérité dans la fiction, voir notamment Murzilli [2012].

les faits d'un monde fictionnel, mas celui d'un théoricien qui connecte, en suivant les conventions « *sui generis* » de la « pratique distincte de la critique littéraire » [1996 :68], des concepts thématiques à l'intérieur d'une œuvre, pour lui donner une cohérence.

Les points communs entre les trois positions sont l'importance de ce que dit le texte, l'œuvre, ou le support, de manière directe mais aussi indirecte (ce qui est vrai-dans-l'histoire est *plus* que ce qui est explicitement dit, donc ce qui est inféré, interprété ou impliqué, et également autre, à savoir, ironique, métaphorique, symbolique), de ce qu'est l'œuvre même (quel médium, quel ton, quels aspects formels), la présence d'une indétermination constitutive des mondes fictionnels (certaines questions sont simplement sans réponse), et la nécessité d'un corps de connaissances d'arrière-fond. On reconnaît sans peine qu'il reste toujours des trous dans le *corpus* des vérités fictionnelles que nous pouvons tirer de telle ou telle fiction, *stricto sensu*. Il est alors remarquable que le contenu de cet arrière-fond indispensable à l'extraction de ce qui est vrai-dans-telle-histoire, diffère selon la définition donnée à la fictionalité. En effet, Currie accentue ainsi le rôle des informations concernant l'identité de l'auteur empirique, ses intentions communicationnelles, et le contexte historique, social, de production de l'œuvre. Lamarque souligne quant à lui le caractère littéraire de l'œuvre fictionnelle, qui lui vaut de tenir compte du rôle du lecteur, mais surtout du critique, dans les vérités interprétatives (et non factuelles) de l'œuvre. Walton, enfin, centre son questionnement sur les vérités générées par l'œuvre elle-même (Eco parle d'« *intentio operis* » [1979/1990]), dans des jeux d'imagination qui requièrent une connaissance de certains codes esthétiques et représentationnels, et plus généralement, sur les vérités du monde réel, sorte de savoir encyclopédique où l'on va puiser nos souvenirs, des connotations culturelles, les significations familières de certains mots ou de certaines images.

Mais de quoi parlons-nous précisément ? La « vérité-dans-la-fiction », est-ce ce qui est dit dans l'œuvre, à propos de personnages et événements fictifs, ou plutôt comment cela est dit, c'est-à-dire, ce qui est plutôt vrai-de-l'œuvre, que vrai-dans-l'œuvre ? Ou encore, est-ce ce qui peut être justifié comme vrai-à-propos-de-l'histoire, ou correctement-interprété, est-ce le contenu de toutes les croyances feintes de l'auditoire, ou des inférences valides qu'offrent le contenu sémantique du texte ? La manière de le dire (la forme du médium), plus que ce qui est dit, semble jouer une fonction spécifique ici, précisément parce que nous avons affaire à des œuvres de fiction : Walton parle plutôt d'« aspects du support », parce que le support peut être naturel ; Currie accentue le fait que nous manipulons un objet intentionnellement produit

comme étant une fiction ; Lamarque, dans la même veine, souligne l'intentionnalité constitutive de l'œuvre fictionnelle[77].

Un monde fictionnel est alors un ensemble de mondes doxastiques (Currie), de données linguistiques (Lamarque), d'expériences vécues de manière imaginée (Walton). De cette manière, si on continue à comparer les variations opérées par ces trois voies, la structure logique des vérités fictionnelles est, pour Currie, similaire à celle des croyances [1990 :74] ; pour Lamarque, l'interprétation de la vérité, par exemple, à propos des personnages, est plutôt similaire à celle des actions et motivations d'une personne (même type d'indétermination) ou de certaines pratiques sociales (comme le droit), mais relève surtout de l'exercice de la critique littéraire ; pour Walton, l'enquête sur les vérités fictionnelles est proche de celle sur le monde réel, à travers un support qui détermine ses propres encodages.

Si on peut par ailleurs rapprocher les questions que posent la vérité-de-l'histoire-fictionnelle, des questions portant sur la vérité d'une théorie, il apparaît pourtant, dans chacune des positions, qu'il reste quelque chose de spécifique, du fait de la nature fictionnelle des expressions, qui les rend *lâches* dans leur rapport au monde réel, étant parfois contradictoires, parfois vraisemblables, et indéterminées (non seulement invérifiables, mais même indéterminables), et rendant ainsi absurdes, ou « idiotes (*silly*) » [Walton 1990 :173] certaines questions à leur sujet. Comment accommoder les vérités fictionnelles d'une œuvre si la même blessure d'un personnage est parfois décrite comme étant à l'épaule droite, et parfois à l'épaule gauche ? Ou si un personnage parle en vers alors qu'on le dit être pauvre paysan ? Par ailleurs, il est hors de propos, en un sens, de se demander s'il est fictionnellement vrai que les treize personnes de la Cène de Léonard de Vinci ont eu de bonnes raisons de se mettre tous du même côté de la table, face à nous. Il peut donc exister autant d'interprétations variées d'une même histoire que des vérités fictionnelles paradoxales.

Mais cela est-il spécifique à la fiction, au sens où ce serait la fictionalité d'un récit qui produirait, pour ainsi dire, ces ambiguïtés et cette richesse d'interprétation ? Autrement dit, les problèmes concernant l'interprétation des œuvres de fiction ont-ils quelque chose de particulier ? Les inférences licencieuses, anachroniques, excessives ou inappropriées ont-elles cours seulement lorsque nous avons affaire à un récit fictionnel ? On peut non seulement penser que les difficultés et les incertitudes que nous éprouvons quant à l'interprétation (ou la

[77] « Une particularité du récit fictionnel est qu'il ne dépeint pas seulement un monde, mais un monde-sous-une-description » [Lamarque 1996 :60].

génération) des vérités fictionnelles ressemblent à celles des vérités théoriques – que les faits fictionnels ressemblent à des faits plutôt « *theory-laden* » [Lamarque 1996 :62] –, mais aussi que les mécanismes en jeu ici ressemblent à la manière dont, habituellement, nous en venons à formuler des interprétations sur nos comportements, nos pensées, ou le monde, ou à la manière dont nous pouvons inférer ce qui est vrai-à-partir-d'un-discours-quelconque, vrai-de-ce-discours, et vrai-de-son-contenu. Si ce n'est pas le caractère *fictionnel* de l'œuvre qui impose des contraintes à l'exercice de la construction des vérités de l'œuvre, cela peut être néanmoins le sens des inscriptions, les intentions de l'auteur, du lecteur, ou son fonctionnement esthétique ; mais s'il n'y a ici rien de propre à la fictionalité (pas même l'indétermination quant à certaines informations, le manque de fiabilité de celui qui raconte, ou l'intensionnalité du contenu), pourquoi en sommes-nous arrivés à nous poser ce genre de questions, dans le cadre d'une explication du fonctionnement des fictions ?

a. Le cas du complexe œdipien d'Hamlet et l'analyse de Lewis.

Revenons aux sources du débat. Les trois analyses de la vérité fictionnelle données par Lewis [1978] sont les suivantes[78] :

ANALYSE 0 : Une phrase de la forme « Dans la fiction *f*, φ » est vraie, si et seulement si φ est vrai dans chaque monde où *f* est raconté comme un fait connu plutôt que comme une fiction.

ANALYSE 1 : Une phrase de la forme « Dans la fiction *f*, φ » est vraie de manière non-vide (*non-vacuously*), si et seulement si quelque monde où *f* est raconté comme un fait connu et où φ est vrai diffère moins de notre monde actuel, en comparant, qu'un quelconque monde où *f* est raconté comme un fait connu, et où φ n'est pas vrai.

ANALYSE 2 : Une phrase de la forme « Dans la fiction *f*, φ » est vraie de manière non-vide, si et seulement si, à n'importe quel moment où *w* est un des mondes de croyances collectives de la communauté d'origine de *f*, alors quelque monde où *f* est raconté comme un fait connu et où φ est vrai diffère moins du monde *w*, en comparant, qu'un quelconque monde où *f* est raconté comme un fait connu, et où φ n'est pas vrai.

La question est de savoir, par exemple, si, dans *Hamlet* de Shakespeare, il est vrai qu'Hamlet souffre d'un complexe d'Œdipe. L'analyse 0 est jugée insuffisante, parce que, l'auteur n'ayant pas explicitement écrit qu'Hamlet souffrait d'un complexe d'Œdipe, il faut admettre nécessairement un arrière-plan d'informations supplémentaires, en plus des traces

[78] Je m'inspire, en la simplifiant, de la version donnée par Lamarque [1996 :57].

textuelles, pour pouvoir ne serait-ce qu'interpréter les actions du personnage comme des symptômes de troubles mentaux – entre autres, la théorie freudienne de l'inconscient humain.

L'analyse 1, en revanche, peut nous amener à admettre cette vérité fictionnelle, pour la raison que, comme le rappelle Currie, ces dernières sont le « produit conjoint du contenu explicite de l'histoire, et de ce qui est vrai du monde actuel » [1990 :65]. Non seulement tout ce qui est vrai du monde actuel pourrait entrer dans le corps des vérités fictionnelles (la capitale du Vietnam est Hanoi, ou Hà Nôi, ou des propositions de la théorie de la relativité restreinte), ce qui paraît trop excessif, mais on peut encore juger inapproprié (anachronique) de conclure à un dérèglement freudien du personnage de Shakespeare. Ainsi, pour Currie (d'accord avec Lewis), ce Principe de Réalité « ne conviendra pas à tout le monde, [précisément] parce qu'il permet des explications psycho-analytiques du comportement des personnages, à partir du moment où la psychanalyse est vraie. Si la psychanalyse est vraie, cela peut se faire qu'un monde où *Hamlet* est raconté comme un fait connu et dans lequel l'immaturité (*delay*) d'Hamlet est le résultat de ses psychonévroses […] serait plus proche du monde actuel qu'un monde où *Hamlet* est raconté comme un fait connu et dans lequel l'immaturité d'Hamlet est expliquée autrement » [1990 :65]. Il faut ainsi emprunter au monde réel les informations pertinentes par rapport à l'histoire, et non n'importe quelle vérité sur le monde actuel.

Ainsi, comme le dit Walton, « certains ont cité les interprétations psycho-analytiques imposées sur des œuvres d'artistes étonnamment préfreudiens comme des cas-tests pour choisir entre des principes comme le Principe de Réalité et le Principe de Croyance Mutuelle » [1990 :156]. Selon l'analyse 2, l'idée est alors de limiter les inférences valides, ou raisonnables, qu'on peut tirer de l'application du Principe de Réalité, en faisant appel aux seules connaissances qui étaient ouvertement partagées au moment de la production de l'œuvre, dans la version de Currie : puisque la théorie freudienne n'était pas connue des Elisabéthains, alors il est faux de dire d'Hamlet qu'il souffre de tels troubles ; les intentions de l'auteur fictionnel, plus strictement, ne sont pas de faire croire aux spectateurs qu'Hamlet est une instance du complexe d'Œdipe. Mais l'interprétation de l'œuvre de fiction de Shakespeare dans les termes de la psychanalyse est-elle fondamentalement inappropriée ? Pour Walton, elle ne l'est pas, même à appliquer le Principe de Croyance Mutuelle :

> « Un Freudien conséquent répondra sûrement que, bien que Shakespeare et ses cohortes ne connussent rien de Freud, ils auraient, ou doivent avoir, réalisé inconsciemment la vérité d'une grande part de la théorie freudienne. […] Comment

> quiconque pourrait avoir écrit cette pièce sans être intuitivement conscient de la dynamique du complexe d'Œdipe ? […] Shakespeare a dû s'attendre à ce que les auditoires répondent ; les auditoires ont dû réaliser que Shakespeare, délibérément, sinon inconsciemment, a combiné cet Œdipe d'Hamlet. Bientôt nous avons la croyance mutuelle requise » [1990 :157].

Supposant qu'en fait, les débats interprétatifs portent sur le type de croyances mutuelles en jeu, conscientes et explicites, ou inconscientes, Walton pense enfin que la querelle porte plus fondamentalement sur l'acceptation ou le refus de la validité de la théorie freudienne elle-même. En un sens, nous pouvons accepter la vérité fictionnelle selon laquelle, dans *Hamlet*, Hamlet a du sang dans les veines, d'un groupe sanguin particulier, parce qu'il est fictionnellement vrai que c'est un être humain, et parce que les données biologiques ou les théories physiques sont moins sujettes à controverses (d'interprétations) que les explications psychanalytiques, ou les théories psychologiques.

Pour Lamarque, les lectures psychanalytiques, non seulement du comportement d'un personnage, mais d'une œuvre de fiction littéraire (de son auteur ou de l'acte de création), sont inappropriées, et l'influence des conceptions freudiennes de la psychologie humaine dans les travaux de la critique littéraire s'expliquent par d'autres raisons que celle en quoi consisterait le fait fictionnel du complexe d'Œdipe d'Hamlet, si l'histoire était racontée comme un fait connu. L'important, ici, est surtout d'affirmer l'autonomie de la critique littéraire vis-à-vis de ce « vocabulaire psycho-analytique qui a imbibé la manière dont nous pensons aux comportements des gens, et donc nos perceptions de l'art et de l'artiste », en tant qu'elle diffère profondément de l'analyse psychanalytique d'une personne ou d'une description psychologique : « la psychanalyse n'inclut pas la critique littéraire ou artistique. Expliquer une œuvre d'art, faire sens avec ses qualités esthétiques, n'est jamais équivalent à expliquer le comportement humain ou les états mentaux » [1996 :197]. A l'impression que nous pourrions avoir d'une focalisation sur la fiction littéraire, et non la fiction *per se* – d'un glissement de la vérité fictionnelle à l'interprétation littéraire –, il estime que « notre réponse à la fiction littéraire est en continuité avec notre réponse à n'importe quelle fiction », à savoir, que l'élément interprétatif est toujours impliqué « au niveau le plus basique » [1996 :70]. A mon sens, la question reste ouverte, au sens où l'enquête de Lamarque, explicitement distinguée de celle de Lewis, accentue l'aspect *esthétique* des œuvres en question – et cette tendance est partagée par Currie et Walton.

b. Mondes doxastiques, fonctionnement symbolique, participation imaginative.

D'où provient l'indécision que nous éprouvons quant à la vérité ou la fausseté de l'attribution du complexe d'Œdipe à Hamlet ? A suivre les explications données par les trois auteurs (et tant d'autres), cela tient au fait que nous avons affaire à des expressions fictionnelles ; mais il semble bien plutôt que cela relève également des aspects artistiques des œuvres, ou de la manière adéquate de les faire fonctionner symboliquement. Par ailleurs, il apparaît que nous pouvons avoir autant d'hésitations à interpréter les comportements des Grecs de l'Antiquité dans les termes de la psychanalyse, comme nous avons autant de réticence à reconnaître comme vrai que le Soleil est au centre de la Terre, dans la théorie d'Aristote, ou dans le système de croyances d'une communauté qui serait élevée à l'abri de ce type d'informations.

Et s'il s'agit bien d'un système de croyances, sa détermination ambiguë est-elle encore une fois due à la fictionalité du récit (ou de l'auteur) ? Cela pourrait provenir plus simplement du fait que nous, producteurs comme lecteurs, avons chacun une certaine connaissance « encyclopédique », et qui restreint ce qui peut être tenu pour vrai, autant d'un texte fictionnel que non-fictionnel, en tant que discours singulier. Quant à l'indétermination, elle touche également certains aspects de discours ou d'œuvres qualifiées de non-fictionnelles, lorsque nous manipulons, pour ainsi dire, des objets généraux : d'un homme quelconque, dans un exemple, une publicité radiophonique ou une étude de marché, son nombre de cheveux reste indéterminé, autant que la question de savoir s'il a eu une enfance heureuse – on ne sait pas et on ne peut pas le savoir –, comme d'un nombre, il est absurde de demander sa couleur.

L'idée ici est bien de voir que, si Currie, Lamarque et Walton reconnaissent effectivement des similarités entre les mécanismes de la vérité fictionnelle et d'autres mécanismes (inférences à partir de croyances ou d'œuvres d'art), ils continuent pourtant à considérer qu'il y a quelque chose de spécifique à la fictionalité d'une œuvre, qui rend singulier le débat sur la vérité qu'on peut tirer (ou affirmer) de telles œuvres – et qui fait que les mondes fictionnels sont des cas assez particuliers de mondes possibles, en tant qu'ils ne sont pas forcément déterminés et consistants [Currie 1990 :52]. Pour le dire vite, la spécificité mentaliste de la fiction, en termes de croyances feintes, est en quelque sorte subsumée ici à

l'opposition *ontologique* entre monde réel et monde-de-l'histoire[79], qui se manifeste également dans une distinction de nature entre vérité et vérité fictionnelle[80].

Currie note, par exemple, que « quand nous en venons à la vérité dans la fiction, il n'y a pas de distinction entre une différence épistémique et une différence ontologique », pour la raison qu'il n'est pas possible d'avoir « plus ou moins de preuves » [1990 :91] ; le texte est tout ce que nous avons pour découvrir les croyances de l'auteur fictionnel, entendons, ce qu'il a inventé et qui n'existe pas dans le monde réel. La structure logique de la vérité fictionnelle est ainsi « très proche de la structure logique de la croyance » [1990 :74]. Par exemple, les propositions fictionnelles, comme celles qui sont crues, partagent l'incomplétude de la négation (il y a des propositions ni vraies ni fausses, comme il y a des propositions ni crues ni non-crues), autant que la possibilité d'être contradictoires, sans conséquences désastreuses (« d'une contradiction, tout s'ensuit, mais d'une croyance dans des propositions contradictoires, nous ne pouvons pas inférer que tout est cru » [1990 :73]). L'indétermination de l'histoire peut encore se rapprocher de l'absence de croyance consécutive à une croyance disjonctive (si je crois que p ou q, il ne s'ensuit pas que je crois que p ou que je crois que q).

Les deux structures sont pourtant distinctes, notamment en vertu de l'absence d'un niveau ontologique antérieur au niveau épistémique, dans le cas des fictions – ou, dit autrement, en vertu du défaut de référence du contenu de croyance. De plus, cela reste une croyance d'un type particulier, en tant que « tout cela prend place à l'intérieur du filtre, pour ainsi dire, de nos pseudo-croyances » [1990 :73] : ce qui est vrai-dans-le-jeu-de-croyances-feintes est plus étendu que ce qui est vrai-de-la-fiction-*f*. En effet, et Walton et Lamarque pourraient être d'accord sur ce point, « chaque lecture de lecteur génère une fiction plus large que la fiction lue : une fiction dans laquelle le lecteur joue le rôle de celui qui est en contact avec les événements de l'histoire » [1990 :73].

On pourrait alors objecter que l'extension des vérités, à partir d'un récit fictionnel, à celles qui proviennent de la manière dont nous nous projetons dans ce que raconte cette

[79] C'est une des fortes oppositions entre Currie et Walton ; dit simplement, aux yeux de Currie, Walton ne possède pas un sens suffisamment robuste de la réalité : « On ne peut pas utiliser l'idée de croyance feinte pour expliquer l'idée de représentation dans les arts visuels parce que la notion de représentation est antérieure à celle de croyance feinte, et parce que toute tentative dans ce sens détruit la différence, dans les œuvres visuelles, entre celles qui sont fictionnelles et celles qui ne le sont pas » [1990 : 98].

[80] Currie note que « la vérité dans la fiction est une chose, la vérité en est une autre » [1990 :52]. Walton, tout en affirmant qu'il n'y a pas deux natures distinctes de vérité, est moins radical, puisqu'il accepte par ailleurs la « relativité linguistique » des concepts de vrai/faux, ou correct/incorrect [1990 :186] ; mais il partage, avec Currie et Lamarque, le souci de préserver un réalisme métaphysique, capable de parler, sans trop de problèmes, de « réalité », de « fait », ou de « vérité », selon la correspondance à un monde extérieur.

histoire fictionnelle, peut également concerner des récits non-fictionnels : ce qui est vrai des produits de mon imagination à la lecture d'un article de journal sur un sujet qui « me parle », sera effectivement plus large que ce qui est vrai à partir de cet article de journal. Qu'en est-il de l'idée selon laquelle il n'y a qu'un plan épistémique, et non ontologique, seulement quand il y a fiction, parce que toutes les preuves ont été avancées ? A mon sens, comme pour l'idée que s'il y a vérité des propositions de la fiction, ce n'est qu'une vérité accidentelle, cela revient de nouveau à fonder la définition de la fictionalité sur un déni d'existence. Sans quoi, il faut reconnaître qu'il n'est pas plus possible de fournir de nouvelles preuves à une indétermination concernant Holmes, qu'à une indétermination concernant une émotion de notre enfance ou la pensée d'un auteur dont on sait qu'on a récolté toutes les productions : ce que nous pensons, du monde ou des états d'âme d'un auteur fictionnel, superpose parfois de la même manière les niveaux ontologique et épistémique.

Dans la même veine, l'affirmation de la spécificité de la propriété de fictionalité par Lamarque tend à se dissoudre, à moins qu'il n'assume, ici aussi, une distinction ontologique dans la définition du royaume des fictions. Lamarque estime en effet que la méthode de Lewis n'est pas appropriée parce qu'elle ne prend pas en compte l'intentionnalité du contenu des œuvres de fiction ; en particulier, « les prédicats, dans les phrases fictionnelles, ne sont pas reliés de manière externe, mais interne, aux situations qu'ils caractérisent » [1996 :60]. S'il n'y a ici, quand nous en venons à la vérité dans la fiction, pas de distinction entre une différence linguistique et une différence ontologique, on peut alors se demander comment comprendre le réalisme des personnages *qua abstracta* (possédant une forme d'existence indépendante) que défend Lamarque. Par ailleurs, l'idée qu'un monde fictionnel soit ainsi « constitutivement une série d'aspects (*aspectival*) » n'est pas non plus spécifique à sa fictionalité. En effet, si « les informations à propos des mondes fictionnels sont présentées à travers une série de filtres narratifs », s'il faut, par conséquent, construire et modifier des hypothèses, et introduire un « élément représentatif dès le début de notre raisonnement sur la fiction » [1996 :61], tout cela peut aussi s'avérer être en jeu lorsque nous tentons de déchiffrer une page de journal intime, une carte postale, un essai, un édito ou encore un rapport gouvernemental. La présence de filtres, autant que le caractère fondamentalement mêlé des faits et des valeurs, ou des faits et des concepts, peut être défendu au sujet des supposées descriptions du monde actuel (qui seraient, comme les descriptions fictionnelles, des descriptions-du-monde-actuel). *In fine*, la spécificité des vérités fictionnelles semble tenir

davantage, pour Lamarque, du caractère conventionnel de la pratique littéraire, ou d'un défaut ontologique au niveau des *data* linguistiques des œuvres de fiction.

Quant à Walton, sa conception de la génération des vérités fictionnelles repose de manière plus unifiée sur sa théorie de la fiction comme fonction de support dans un jeu de croyance feinte. Objecter contre la spécificité des mécanismes en question revient donc à rejeter la validité de sa définition de la fictionalité. Mais on peut pourtant noter, comme pour les deux auteurs précédents, une sorte de plus-value dans ce débat : si la complexité et la subtilité de l'interprétation des vérités fictionnelles sont davantage l'effet du fonctionnement artistique des œuvres représentationnelles (les aspects formels sont accentués), il n'en demeure pas moins la « magie de la croyance feinte » [1990 :67]. Tout se passe comme si, pour le dire rapidement, imagination et vérité continuaient à ne pas faire bon ménage, au point que les jeux de l'imagination semblent rendre flous, opaques, contingents ou riches et créatifs, les allers-retours entre diverses propositions vraies-dans-l'histoire – entre autres, parce que nous rejoignons chacun, avec nos particularités, le monde fictionnel (devenant *per se*) de l'histoire, ou parce que, en tant que critique inventif, nous avançons de nouvelles interprétations cohérentes de telle ou telle œuvre de fiction littéraire.

Pour conclure, il apparaît que le problème de l'appréciation et de l'interprétation des vérités de la fiction porte tantôt sur ce qui est vrai-*dans*-le-monde-fictionnel, tantôt sur ce qui est vrai-*de*-l'œuvre-de-fiction. La stratégie de Currie consiste à déterminer les conditions de vérité à partir de tel récit en particulier (donc de son producteur, du contexte d'énonciation, des figures de style) ; l'opérateur de fiction F possède une fonction cruciale : « décider si p appartient à l'histoire, c'est décider si F(p) est vrai » [1990 :59]. Ce qu'il y a de particulier ici est que le texte, en tant que produit d'une intention communicationnelle de fiction, est raconté comme un fait connu par un auteur fictionnel ; il doit ainsi être pseudo-cru par les lecteurs qu'ils sont en contact avec les événements *et* avec leur conteur. En ce sens, si les formes d'« intentionnalisme interprétatif » et d'« inférentialisme interprétatif » soutenues par Currie, peuvent être autant appropriées aux récits fictionnels qu'aux récits non-fictionnels, c'est la dynamique de « simulation interprétative »[81] qui pourrait leur être propre.

[81] J'emprunte ces concepts à J. Pelletier [2005 :43]. Pour comprendre une œuvre de fiction, dans une conception communicationnelle de la fiction, l'intentionnaliste estime qu'il faut « identifier les intentions de communication de son créateur », l'inférentialiste, que cela résulte d'inférences à partir du texte (ou des images), le simulationniste, que cela résulte également d'un exercice de l'imagination où l'on feint d'être celui qui a produit la fiction, ou celui qui vit les événements.

C'est, en tout cas, ce qui donnerait du poids à l'idée d'une spécificité des personnages de fiction, autant que des conditions de vérité des énoncés de et sur les fictions, et des modes d'interprétation des vérités qui concernent l'histoire. Dans cette perspective, la théorie de la fiction de Walton possède la force de son unité : les personnages sont des contenus de croyances feintes, les énoncés sur les supports, des assertions feintes, et les vérités fictionnelles, générées par les règles plus ou moins strictes de jeux de croyances feintes. D'un autre côté, l'analyse lewisienne de la vérité des mondes fictionnels est sans doute la plus économique, en tant qu'elle ne se perd pas dans le mélange de considérations touchant à l'histoire en tant qu'elle est fictionnelle, et à l'histoire comme œuvre esthétique. Entre les deux semble flotter nombre de présupposés dont le but serait de fonder cette particularité du mo(n)de fictionnel.

A l'issue de cette enquête sur les problèmes ontologiques et sémantiques traditionnels que posent la référence et la signification des énoncés fictionnels, on peut d'abord noter une reformulation plus précise des questions : nous n'avons pas affaire à n'importe quel type d'énoncé dépourvu de dénotation, à n'importe quelle proposition incomplète ou à n'importe quel type de non-existant, mais bien plutôt à des *histoires*. Currie juge ainsi « vital », pour cette raison, le rôle de l'opérateur de fiction, non seulement pour désambiguïser le sens des discours sur une œuvre de fiction, mais aussi comme condition de possibilité même des investigations sur la vérité, ou le degré de raisonnabilité, des inférences interprétatives, ainsi que pour individualiser les descriptions qui donnent l'illusion d'être en présence de personnages particuliers. C'est, rappelons-le, parce que l'opérateur n'est pas pris en compte dans les approches logiques classiques, qu'elles échouent à pouvoir traiter correctement la sémantique de tels énoncés. De la même manière, Lamarque souligne que la signification des énoncés fictionnels, autant que l'interprétation de l'œuvre toute entière, ne peut être saisie que si on cesse de concevoir de tels discours comme visant le monde actuel (c'est là le problème que lui pose l'analyse lewisienne). Enfin, la spécification du caractère autorisé du jeu de croyances feintes, chez Walton, s'obtient en tenant compte des aspects de tel support-œuvre, ainsi que des élans subjectifs des actes de participation *de se* des joueurs.

Les « axiomes naïfs de la fiction » formulés par Woods & Alwards [2002 :243] expriment clairement l'idée que ce qui empêche les objets fictionnels d'être seulement des inexistants est l'autorité créative de leur auteur (*author's sayso*). On pourrait dire que c'est

une position que partagent les défenseurs d'une définition *essentialiste* de la fictionalité, même Walton, en parlant d'autorité créative des producteurs (que cela soit le producteur d'origine ou tout joueur). Cela permet d'expliquer comment on peut référer à cet individu inexistant – on pointe l'œuvre –, et de sauver nos intuitions quant à ce qui peut être jugé fictionnellement vrai. Les énoncés sont pris dans le réseau de sens, de connotations et de symboles d'une seule œuvre.

Mais il y a plus : la seconde spécificité de la fiction, pour les défenseurs d'une définition *mentaliste* de la fictionalité, est que les œuvres donnent – doivent donner – lieu à des croyances feintes sur leur contenu. Cela rend notamment compte de l'extension de la feinte aux assertions sur l'œuvre, pour Walton. On notera pourtant que cet aspect constitutif de l'énonciation fictionnelle est moins uniformément pris en considération dans les réponses ontologiques et sémantiques, que celui de l'autorité auctoriale. En effet, le concept de mondes fictionnels, par exemple, est distingué de celui de mondes possibles *stricto sensu*, en tant qu'il est un « S-monde », le monde de l'histoire S [Currie 1990 :62], et donc le monde doxastique de l'auteur fictionnel, ou en tant qu'il est proprement le monde du jeu de Grégoire, de Fernand, de chaque « appréciateur-participant » [Walton 1990 :213], ou comme monde narratif ou esthétique ; en tous cas, autonome. Dit autrement, là où le monde fictionnel est un ensemble de croyances feintes (chez Walton), il est alors considéré comme un *autre* monde réel (et non, *stricto sensu*, comme un monde possible, ou épistémique).

Qu'a donc apporté le tournant psychologique aux débats concernant les personnages de fiction et la signification des énoncés de et sur la fiction ? A mon sens, la distinction entre des objets spécifiquement fictionnels et des inexistants reste fondamentale, et c'est encore une fois un décalage ontologique qui semble asseoir les positions concernant le statut particulier du personnage ou l'analyse sémantique du discours fictionnel, ou les limites mêmes des jeux de faire-semblant. Il est alors intéressant de noter que la manière dont s'exprime cette différence est pour ainsi dire détournée, en raison de cette volonté commune d'affirmer qu'être une fiction ne dépend pas de la réalité ou de la vérité des énoncés : on parle davantage de monde qualitatif de telle histoire particulière, d'autonomie de telle œuvre littéraire, ou d'auto-génération de ses propres vérités fictionnelles ; en d'autres termes, ce n'est pas que ce qui est fictionnel soit faux ou inexistant, mais plutôt que ce qui est fictionnel est *fait-vrai*, ou *fait-réel*, par l'acte même de l'énonciation, ou de la participation seulement imaginative. Et s'il est possible, dans l'analyse, de se servir de la sémantique des mondes possibles (*qua* mondes quasi-doxastiques) pour rendre compte du contenu feinte, à la manière de Lewis, un

pas de plus semble franchi ici, jusqu'à l'idée de simulation d'un *autre* monde de référence – feint, fait –, et non seulement de mondes possibles ou, plus largement, d'interprétations du monde. Cette manière de définir la propriété de fictionalité peut alors apparaître féconde et éclairante, mais aussi partielle et partiale, et continue de faire l'objet de doutes quant au pouvoir explicatif de notions telles que celles de « monde fictionnel », de « feinte épistémique », ou de « pseudo-croyances ».

1.3. Mérites et limites d'une définition essentialiste et mentaliste de la fiction.

La recherche des conditions nécessaires et suffisantes de fictionalité telle qu'elle a été menée, à partir de Searle, par Currie, Lamarque & Olsen, puis Walton, a donné lieu à une définition de la fiction comme « *make-believe* », que nous avons traduit entre autres par « croyance feinte ». Dans une veine similaire, J.M.Schaeffer [1999] parle ainsi de « feintise ludique partagée », désignant par là cette attitude spécifique que nous prenons vis-à-vis de certaines représentations, et qui mène à cette expérience particulière de « l'immersion » dans une sorte de réalité-fantôme, immersion consciente que reflète le caractère consenti de ces jeux de simulation collective réglée[82].

Une telle approche permet de mettre fin aux confusions liées à l'idée selon laquelle la fiction a à voir avec la réalité ou la vérité. En effet, ce que montre avec mérite une définition mentaliste des œuvres de fiction, c'est qu'on commet une erreur de catégorie en assimilant tout ce qui n'est pas réel ou pas vrai, à ce qui est fictif, ou en jugeant que ce qui est fictionnel est nécessairement faux ou inexistant. Le problème n'est, en fait, pas ontologique ou sémantique, mais pragmatique. Ainsi, les tendances panfictionalistes postmodernes de la seconde moitié du XXe siècle, fortes d'un scepticisme remettant en cause autant le vrai, que le réel, et qui poussent ainsi à défendre la thèse d'un « tout-fictionnel », doivent plutôt être considérées, de ce point de vue, comme étant hors-sujet. En un mot, même si tout objet est

[82] L'analyse de Schaeffer prend alors en compte l'aspect *mimétique* de ces représentations, en tant que c'est un trait qui, au lieu d'aboutir au jugement (erroné) de mensonge ou de leurre dangereux, à propos de ces types de jeux, fonctionne en fait comme activateur de l'immersion fictionnelle. Currie et Lamarque passent rapidement sur cette dimension, à mon sens, parce qu'elle n'est pas cruciale : les conventions ou règles de la croyance feinte des spectateurs s'appliquent autant aux représentations mimétiques qu'aux représentations qui déforment la réalité – même si un critère de plausibilité, de vraisemblance, peut aider à « être pris par l'histoire » – elle n'est pas une condition nécessaire de fictionalité. Walton, en revanche, assimile théoriquement les deux notions ; pour preuve le titre de son ouvrage *Mimesis as Make-Believe* [1990].

construit, toute vérité, relative, ou toute action, un mensonge permanent, cela n'implique pas que les théories scientifiques, les études historiques ou les conversations quotidiennes soient comme ce que nous appelons des « œuvres de fiction » : ici, la feinte est décidée, reconnue, et consentie. Nous suivrons sur ce point les solides objections que Lamarque & Olsen formulent à l'encontre de ceux qui souhaitent voir les frontières se brouiller entre « fiction/fait, imaginaire/réel, inventé/ découvert, faire une fiction/dire la vérité (*fiction-making/truth-telling*) », ou encore, plus spécifiquement, « littérature/philosophie » [1994 :192], ou récit historique/récit fictionnel [Schaeffer 2005].

L'idée qui est défendue par Currie, Lamarque, Walton et Schaeffer est donc qu'il existe bien une spécificité de la fiction « croyance feinte » par rapport à ce qu'on peut appeler des fictions logiques ou épistémiques, en vertu d'un type particulier de « faire », d'un but particulier de narration ou du rôle particulier de l'imagination, tels qu'il serait non seulement inconfortable, mais erroné, de généraliser le terme à l'ensemble de ces objets ou expressions. Nous l'avons vu, c'est également ce qui est en jeu dans le geste de dissociation des personnages de fiction vis-à-vis de n'importe quel inexistant (les premiers sont liés à une histoire). Mais les approches mentalistes semblent souffrir en quelque sorte des défauts de leurs qualités, résultat d'une double ambiguïté du concept de « croyance feinte » lui-même : d'abord, (1) quant à son fonctionnement, ses conditions, ses acteurs et ses limites, ensuite, (2) quant à sa plausibilité même (comme simulation *mentale*, et type de *croyance*)[83], et surtout son usage dans la définition essentialiste des œuvres de fiction (ou des œuvres d'art représentationnel), qui entraîne une répartition des rôles discutable – en particulier, entre fictions théoriques et fictions ludiques.

Se joue ici, en quelque sorte, l'opposition des trois successeurs de Searle [1975], cherchant alors une définition positive de la fictionalité en tant que pratique spécifique, à la place de la seule évocation de règles parasitaires, ce qui suppose de mettre le faire-semblant du côté de l'auditoire et, point délicat, de sortir de toute considération métaphysique ou sémantique. Cela demande de rendre *autonome* le royaume de la fiction : autrement dit, même si la notion de « monde fictionnel » est critiquée ou précautionneusement manipulée par Currie, Lamarque et Walton, elle traduit pourtant bel et bien l'idée qu'entrer dans une œuvre de fiction, c'est entrer dans un monde, jeu, temps, rapport humain, qui semble avoir *ses lois et ses références propres*. On peut ainsi se demander quand, pour quelles raisons, qui, ou

[83] Voir sur ce point Pouivet [2011].

comment il est approprié de feindre, mais il reste toujours l'idée que nous sommes en présence d'un système fictionnel clos. On retrouve alors la tension qui lie l'article de Searle et celui de MacDonald[84] : l'autoréférentialité des œuvres de fiction ne vient-elle pas de ce qu'elles sont vues comme des œuvres d'art, des expressions esthétiques ? Le débat sur l'interprétation des récits, sur ce qui est vrai-dans-l'histoire, autant que la théorie de Walton dans son entier, en témoignent, et font peser un soupçon, non seulement sur la possibilité de définir une propriété de fictionalité *per se*, détachée de son usage esthétique, mais aussi, comme inversement, sur la légitimité qu'il y aurait à définir alors l'usage esthétique de ces œuvres au moyen de cette propriété.

La notion de « croyance feinte » paraît être employée par Currie, Lamarque et Walton comme une notion primitive, fortement répandue, par ailleurs, dans d'autres pratiques, et coïncidant spécifiquement avec une attitude d'imagination qui doit être prise en lisant des romans ou en regardant un film. L'enquête débouchant sur une définition mentaliste de la fiction s'avère partielle et partiale, et mine par là la thèse qui voudrait qu'il existe quelque chose de « propre » aux œuvres de fiction, rendant appropriée une sorte d'état d'esprit ludique. On n'est pas loin de voir là les œuvres d'art comme servant à se divertir, s'amuser ou s'évader ; *a contrario*, les brefs traitements que Goodman [1984] réserve à la fiction, quoique sémantiques, ont le mérite de souligner le potentiel de connaissance (bonnes ou mauvaises) des œuvres de fiction. Les questions épistémiques et éthiques que soulèvent de telles productions et consommations de fictions artistiques et/ou ludiques semblent, au bout du compte, traitées de manière inadéquate par la définition mentaliste essentialiste formulée ici, quand bien même on lui reconnaîtrait (à raison) une certaine pertinence, non comme tout, mais comme aspect transversal. La croyance feinte, pour autant qu'on puisse bien en saisir le sens, est à considérer pourtant ici comme une fin en soi[85].

1.3.1. Sortir de l'axe standard Vérité/Réalité : la fiction « *make-believe* ».

Dans « Fiction et croyance », Schaeffer note en quelque sorte l'urgence historique face à laquelle se trouve le théoricien de la fiction, de clarifier des confusions profondes : « Nous

[84] Voir M.MacDonald [1954 :226 – je souligne], parlant d'H.James et de son récit *Portrait de femme* : « Son but était de produire une histoire spécifique, voire unique : un système clos sur lui-même et possédant sa cohérence interne. *En un sens, il est certain que toute œuvre de fiction se donne sa propre loi* ».

[85] Pour une version résumée des mérites et limites des théories de la fiction comme « croyance feinte », notamment appliquées aux œuvres romanesques, voir M.Renauld [2012].

vivons à une époque qui adopte en général une attitude favorable face à toute proposition théorique qui promet, sinon d'effacer les frontières entre la fiction et les autres types de représentations, du moins de les brouiller » [2001 :163]. Et si cela s'exprime, entre autres, dans les conceptions qui assimilent récit historique et récit fictionnel, ou encore fictions littéraires et expériences de pensée [2005 :24-25], cela s'inscrit globalement, et à tort, dans le « modèle platonicien » issu de la « tradition occidentale des réflexions sur la fiction » [2001 :164]. Pour Schaeffer, c'est dans la veine du « modèle humien » qu'il faut penser la pratique fictionnelle, parce que la question n'est pas de savoir si nous avons affaire à « deux séries de faits ontologiquement distincts », mais plutôt à « deux types de représentations », dont l'un, fictionnel, rend précisément caduque la première interrogation, ontologique ou sémantique.

Schaeffer remarque ainsi que Platon confond fiction et mensonge, parce qu'il se situe au niveau sémantique du rapport entre les représentations et la réalité, tandis que Hume (puis Searle) parvient à rétablir la différence catégorielle entre les deux discours, parce qu'elle demande à se situer au niveau pragmatique : ce n'est pas une tromperie, puisque c'est une tromperie reconnue. De même, Nietzsche et, « de nos jours, [ceux qui] promeuvent l'idée selon laquelle 'tout est fiction' » [2001 :172], inversent simplement les valeurs – « célébration de l'apparence contre l'essence, de la fiction contre la vérité » [2001 :173] –, sans changer le cadre fiction/fait, pourtant inapproprié. Les définitions de la fiction comme « invention » ou « imagination », qui peuvent être strictes ou gradualistes, sont également hors-propos : en effet, Schaeffer note que, « contrairement à ce que suggère le modèle sémantique de la fiction, ce qui caractérise la fiction, ce n'est pas que tous ses matériaux représentationnels soient inventés, mais que la question de leur source et de leur cible de renvoi est mise entre parenthèses » [2001 :169]. Le modèle humien permet de rendre compte du fait que la fiction – artistique, poétique, ludique – doit être pensée, non dans un rapport à la vérité, mais dans un rapport au « mental », et spécifiquement à la croyance, auquel répond la définition de la fiction comme « croyance feinte ».

Si l'enjeu de Schaeffer est bien plutôt d'argumenter contre les condamnations des jeux vidéo ou toute pratique de simulation ludique, celui de Lamarque & Olsen est de critiquer, de façon adéquate, les théories de la littérature qui font de la vérité une de ses valeurs. Mais dans tous les cas, c'est la même nécessité de trouver un « nouveau paradigme […], remplaçant l'axe standard vérité/monde qui domine encore le débat, pour expliquer la nature de la fiction », et, dans le cas de Lamarque & Olsen, « les valeurs de la littérature » [1994 :1]. La

part positive de leur théorie consiste à défendre une conception conventionnelle, de la fiction autant que de la littérature, reposant sur la reconnaissance de règles de pratiques spécifiques, et permettant ainsi de préserver des distinctions fondamentales qui semblent se noyer dans les tendances postmodernes des critiques littéraires et philosophes, pragmatistes [Rorty 1979] ou constructivistes [Goodman 1978].

> « L'argument basique est le suivant : que le niveau auquel les philosophes parlent des objets comme 'constructions' ou 'fictions' ou 'dépendants de l'esprit' est assez différent de celui où les lecteurs d'histoires notent que les personnages ou événements sont 'inventés', 'fictionnels' ou 'non-réel'. Il n'y a pas d'avantages (*merits*) à brouiller de telles différences. En effet, le type de 'faire' (*making*) impliqué dans 'inventer une histoire' (*making up*) s'avère, à l'examen, avoir peu ou rien en commun avec le 'faire' que, par exemple, les constructivistes en épistémologie, voient comme basique dans la cognition. Mais l'affaire est incontestablement controversée, et va à l'encontre d'une tendance puissante, dans la théorie littéraire, qui encourage précisément d'affaiblir de telles différences. Pour établir ces points, et donc refuser les confusions presque endémiques, il faut une prudente investigation des différents sens de 'fiction', ainsi que du rôle de la narration et du rôle de l'imagination dans les processus cognitifs » [1994 :15].

Le mérite de la définition mentaliste de la fiction est de mettre fin aux généralisations hâtives et aux thèses confondantes sur la nature de la fiction, pour ainsi dire, à peu de frais : qu'il s'agisse de vrai, de faux, de réel ou d'imaginaire, ce qu'on attend de nous est de faire-semblant, de suspendre notre jugement. On suivra amplement les clarifications apportées par Lamarque & Olsen [1994 :175-191], faisant de la catégorie de fiction comme « croyance feinte », une catégorie irréductible aux autres types de « fictions », quoique leur défense entraîne parfois de tenir davantage compte de la spécificité des conventions *littéraires*, plutôt que fictionnelles. Mais si l'on s'en tient au caractère proprement fictionnel des œuvres en question (que le médium linguistique ou pictural peut certes infléchir), l'idée qui semble validée par Lamarque et Olsen, autant que Schaeffer, Currie ou Walton, est que les « faiseurs de fiction » (*fiction-makers*) ne sont pas, et ne font pas, la même chose que les « diseurs de vérité » (*truth-tellers*), et que l'activité de faire-semblant de croire n'est tout simplement pas la même que celle de « chercher la connaissance » [1994 :222]. Autrement dit, les romans et les films, en tant que fictions – et ainsi qualifiées par les « éditeurs, directeurs de librairie, critiques littéraires » [1994 :16], ou lecteurs amateurs ou passionnés –, paraissent se détacher radicalement de préoccupations épistémiques sérieuses, quotidiennes ou techniques.

a. L'erreur de la généralisation du terme : des « constructions » différentes.

Il n'y a pas d'« ubiquité de la fiction », estiment Lamarque et Olsen : nous avons affaire à des affirmations diverses (et notamment à des dénis d'existence matérielle, ou indépendante de l'esprit) portant sur des sujets divers (nature des objets, sens des noms, identité des états mentaux) et situés dans des contextes différents (en philosophie du langage, ou de l'esprit, des sciences). Or, les questions métaphysiques ou épistémologiques sont bel et bien hors-sujet : que nous suivions la « tradition romantique (empiriste) en épistémologie, […] qui voit le monde empirique des objets, en soi, comme un type de construction de l'esprit », ou les « théories 'constructivistes' de la connaissance », que développent les phénoménistes et positivistes logiques, de Kant à Quine et Goodman, nous pouvons effectivement en venir à imaginer que les fictions logiques, mathématiques ou encore utiles à la structuration de nos expériences et expérimentations, avec les fictions artistiques, ne font qu'un. Mais cela signifie que nous tenons tout ce qui n'existe pas pour une fiction, et continuons ainsi à mal poser les termes du débat, aux niveaux sémantique et ontologique. Ainsi il faut distinguer entre, d'un côté, fictions ludiques, et, de l'autre, fictions logiques, épistémologiques, objets notionnels, fictions de convenance ou encore non-entités.

Les « *fictions logiques* », d'abord, liées à la question de l'analyse des noms, et notamment de la référence de termes abstraits, de définitions définies ou de noms vides, peuvent être caractérisées comme étant « le référent visé d'un nom syntaxiquement éliminable » [1994 :175]. De là, les stratégies de la paraphrase, qui permettent de mettre au jour ces entités fictives, ces « illusions cognitives » que peuvent tout autant être les objets ordinaires que les obligations légales – un héritage, en somme, benthamien. Pourtant, comme le rappellent les deux auteurs, « ce n'est pas la possibilité d'une élimination sémantique des noms de personnages fictionnels qui explique leur fictionalité, mais plutôt leur présentation sur un mode fictif, et la conséquence qui en découle, à savoir que c'est la manière dont ils sont décrits qui détermine ce qui est vrai à leur propos (*true of them*) » [1994 :179]. De plus, point important, nous ne sommes pas conscients du fait que ce sont des fictions, puisque le langage ordinaire, précisément, fait passer les descriptions définies déguisées pour des noms propres authentiques, à en croire Russell : la feinte est tue ; dans la fiction artistique, elle est reconnue. C'est une des manières de répondre de l'inadéquation des thèses défendant un fictionalisme herméneutique global, expliquant le sens de tout discours comme étant un jeu de faire-semblant. Même si on doute du lien référentiel entre les mots et les choses, cela ne

change rien à l'idée que l'attitude appropriée face à une œuvre de fiction est, par principe, celle de croyance feinte, et non de croyance, ou d'incrédulité.

Les « *fictions épistémologiques* », ensuite, peuvent être défendues dans des théories constructivistes de la connaissance, aussi bien fondationalistes (Locke, Kant, Carnap) qu'anti-fondationalistes (Carnap, Quine, Goodman) : objets et concepts, dans cette perspective, sont des « produits faits par l'homme, même si ces produits (*making*) sont de différentes sortes : idées complexes lockéennes, synthèse kantienne, construction logique russellienne, postulats (*posits*) quiniens » [1994 :181]. Mais ce n'est pas parce que tout est construit, que tout est fiction ; en effet, « quand un lecteur répondant à l'énonciation fictive est invité à 'faire-semblant de croire' que les objets sont réels, cela est explicitement contrasté avec les attitudes que nous avons envers les objets qui sont réels, ou crus comme étant réels » [1994 :183]. L'attitude de croyance feinte est prise en vertu de la reconnaissance de la nature des œuvres de fiction, et de leur place dans un processus de simulation imaginative. La plus grande différence, enfin, entre les fictions-connaissance et les fictions-feinte, reste que ces dernières « ne sont pas des rôles assignés dans quelque théorie explicative » [1994 :183]. C'est une affirmation que nous discuterons plus en détail ultérieurement ; toutefois, ici, on peut effectivement reconnaître que certaines (la plupart ? la majorité des ?) fictions artistiques ou ludiques ne visent pas à connaître le monde comme tentent de le faire les théories scientifiques, philosophiques ou psychologiques.

Dans la même veine, il est ainsi inapproprié de supposer une identité entre les « objets notionnels » de Dennett [1987], proches des « objets intentionnels » de Brentano, et les fictions littéraires. Si le monde notionnel d'un individu rassemble « tous les objets et événements auquel [il] croit » [1994 :183], et cherche par là à exprimer les contenus de nos états mentaux en tant qu'ils sont indifférents au monde tel qu'il est « là-dehors » (une réponse au défi du solipsisme méthodologique, lui-même engendré par l'expérience des Terres-Jumelles de Putnam), les mondes des fictions ludiques sont constitués, quant à eux, de la somme de nos croyances, délibérément, et devant être, feintes, et rendent ainsi compte de nos expériences avec des œuvres de fiction, pas de nos expériences quotidiennes. En réalité, distinguer le fictionnel du notionnel peut être discutable, et en l'occurrence, rejeté, à l'instar de la stratégie de Dennett [1992] consistant à traiter analogiquement le « Self », le centre de gravité d'un objet physique, et les personnages romanesques.

Mais l'objection de Lamarque & Olsen n'est pas celle-ci, et elle semble, en quelque sorte, déraper du côté de la spécificité des pratiques et conventions littéraires. En effet, contre l'idée que les mondes fictionnels seraient des contenus d'états *mentaux*, dans l'imagination de leur auteur, ils précisent bien que les opérations requises pour produire une fiction littéraire sont bien plutôt « linguistiques que psychologiques », et que l'auteur, de ce point de vue, n'a pas même besoin d'imaginer ce qu'il écrit. Ils ajoutent alors : « selon notre traitement des fictions 'croyance feinte', celles-ci ne sont pas psychologiques, en aucun sens fondamental, étant définies seulement en termes de conventions linguistiques et pratiques sociales » [1994 :186]. Cela met-il en péril la qualification que nous avons adoptée, de parler de définition mentaliste de la fictionalité ? Sans doute ; mais c'est là, pourrait-on dire, une difficulté que rencontre alors la position de Lamarque & Olsen ; cependant, de manière générale, quand bien même cette feinte cognitive est dictée, dans le cas des œuvres littéraires fictionnelles, par des mots ou des règles institutionnelles d'interprétation, dans l'imagination du lecteur, attitude fictive par excellence, nous avons bien affaire à des états mentaux d'un type particulier, à savoir, ces fameuses croyances feintes.

Quant aux « fictions de convenance » (*of convenience*), qui désignent ce que Vaihinger [1911] a rassemblé sous la notion de « comme si », leurs quatre caractéristiques ne paraissent pas non plus pouvoir s'appliquer aux fictions artistiques, ni non plus d'ailleurs à certains des exemples choisis par Vaihinger lui-même. La définition unifiée qui en ressort, à savoir d'être une « fausseté connue et délibérée introduite pour servir quelque finalité définie » [1994 :187], évacue tout autant Dieu, le matérialisme ou la force vitale en biologie, puisque ceux-ci n'ont pas été introduits comme étant des fictions, mais sont ou ont été l'objet de croyance, du moins pour certains. Ainsi, comme le montrent Lamarque & Olsen, à la différence des fictions-comme si, les fictions-feintes n'ont pas nécessairement à être en contradiction avec la réalité immédiate, ou avec les faits, lois, et phénomènes connus, ni à être auto-contradictoires, puisque qu'être vrai, ou être réel, n'est pas logiquement incompatible avec le mode fictif. Leur usage n'est pas non plus provisoire, disparaissant grâce à des opérations logiques ou à des découvertes empiriques. Elles n'ont pas non plus à être utiles, à servir de « moyen pour une fin définie », caractère pourtant central chez Vaihinger, qui contraste alors les fictions de convenance d'un exercice de la « fantaisie simplement subjective » [1994 :187] ; il serait « pour le moins étrange, notent Lamarque et Olsen, de penser aux fictions littéraires comme des instruments avantageux (*of expediency*) ». Enfin, si Vaihinger estime qu'elles sont consciemment reconnues comme étant des fictions, ce qui les

rapprocherait alors des fictions ludiques, il affaiblit ce critère en remarquant que certaines d'entre elles sont introduites, au départ, comme visant la vérité ; or, nous l'avons vu, les œuvres de fiction pour lesquelles il s'agit de faire-semblant de croire que c'est le cas, ne sont pas conçues pour servir des buts épistémiques – les fictions littéraires pouvant alors servir des buts spécifiquement littéraires, esthétiques. Le lien qui existe entre le concept de fiction chez Vaihinger et celui de « croyance feinte » vient de ce que « les énonciations fictives sont finalisées, et elles invitent les lecteurs à faire *comme s*'ils étaient en train de lire des compte-rendus réels, tout en sachant qu'ils n'en sont pas » [1994 :188].

Le critère de l'origine marque enfin la différence avec n'importe quel type de *non-entités*. Que nous parlions de Vulcain, de phlogiston, d'éther, de sorcières du village ou de monstre du Loch Ness, et ainsi, de mythes, de légendes ou de « science fautive », ces non-entités sont issues d'un « fait erroné plutôt que d'une invention délibérée » ; de plus, dans cette optique, la non-existence de ces entités est contingente, là où celle des personnages fictionnels ne l'est pas : en tant qu'objet intensionnel, il « ne pourra jamais être identique à un objet matériel » [1994 :189]. Il est important de distinguer, encore une fois, entre chercher à dire la vérité, ou à tromper les lecteurs, et raconter une histoire : l'intention, et l'attitude appropriée envers le discours, le récit, ou la représentation, ne sont pas les mêmes. Là où une enquête empirique s'avère possible, ou même indispensable, pour distinguer entre vérité, fausseté, et mensonge – enquête empirique ou analyses logiques et clarifications conceptuelles –, rien de cela n'est impliqué dès lors que nous avons affaire à une œuvre de fiction. Il faut donc reconnaître, à côté des autres usages plus ou moins heureux du terme, celui qui désigne ce que sont les fictions comme « croyance feinte », dont la spécificité tient à un certain type de « faire », détaché d'exigences véraces.

b. L'erreur de l'indistinction des récits : but et pratique spécifiques.

A l'instar de l'ubiquité de la fiction, ce que Lamarque & Olsen appellent « l'ubiquité du récit » et de l'imagination, provient encore une fois de confusions théoriques qui résultent d'une attention, pour ainsi dire, mal placée, que cela soit parce qu'on en reste à la relation entre réalité et représentation, parce qu'on ne regarde que l'aspect formel des textes, ou encore parce qu'on considère que tous les usages qu'on peut faire de l'imagination sont similaires. Les tendances qui consistent à brouiller la différence entre récits historiques et récits fictionnels, ou plus largement, à rapprocher science, philosophie et art, dérivent en fait

de l'accentuation du rôle fondamental de l'imagination, et de la structure narrative, dans nos processus cognitifs ou intellectuels ; ces « dispositions naturelles (innées, non apprises) qui apparaissent très tôt dans le développement de l'enfant » [1994 :222], infusent alors toutes nos pratiques, sans discernement.

Contre les mauvaises interprétations de la linguistique structuraliste de Saussure, notamment dans le champ de la critique littéraire [1994 :228], Lamarque & Olsen distinguent trois aspects du récit – structurel, référentiel et générique –, et montrent ainsi que c'est seulement le dernier aspect qui caractérise la spécificité des fictions littéraires, là où c'est sans doute davantage le second qui doit continuer à faire la différence entre récits historiques et récits fictionnels. Ainsi, tandis que « la dimension structurelle, qui concerne les traits formels textuels, détermine si une bande (*stretch*) de discours est un récit ou non », c'est « la dimension référentielle et le genre [qui] déterminent le type de récit qu'il est » [1994 :226-227]. Autrement dit, à s'en tenir au texte, au vocabulaire – thèse de Rorty, critiquée par Lamarque [1994 :234] – ou à la simple remarque que nous avons affaire à un écrit, on ne peut effectivement pas distinguer grand-chose.

La dimension structurelle du texte comme « récit » peut être partagée par de nombreuses pratiques, pourtant distinctes : « ce que les récits d'Histoire, de science, de philosophie[86], de littérature, et les commentaires sportifs ont en commun, *qua* récits, est la qualité minimale formelle d'être une séquence de phrases temporelles (*tensed*), représentant (ou cherchant à représenter) deux ou plus événements logiquement distincts, temporellement ordonnés » [1994 :226], même si la forme que prennent ces disciplines de recherche ou ces chroniques peut évidement n'être pas narrative. En tout cas, si des variations, subtilités et complexités peuvent venir compliquer la construction, distordre le temps ou même le mettre sur pause, cela ne suffit pas pour dire que, de ce fait, tous les récits sont des fictions, dont le paradigme serait la fiction littéraire, en tant que récit d'imagination. En d'autres termes, écrire narrativement peut conduire à un récit de fiction ou de non-fiction ; la distinction est ailleurs.

Malgré l'intérêt pratique et théorique que nous pouvons avoir à souligner la dimension référentielle d'un récit, ce n'est pas non plus ici que se jouent les conventions de fiction. Lamarque & Olsen notent que, « de [leur] point de vue, il est important de reconnaître,

[86] On peut s'étonner, au passage, de la présence des champs de la science et de la philosophie dans les pratiques narratives (étant plutôt argumentatives) ; on peut néanmoins penser à certains passages narratifs de ces écrits, comme des compte-rendus d'expériences, expériences de pensée ou rappels historiques. Cela ne change rien au propos de Lamarque & Olsen contre la thèse de l'ubiquité du récit.

simplement et évidemment, qu'il est toujours possible de demander d'un récit, que sa structure soit simple ou complexe, si les événements représentés ont réellement eu lieu, ce que les noms désignent, de quoi le récit parle (*is about*), quelles allusions à des personnes ou des textes sont présentes, et d'autres questions dites 'référentielles' » [1994 :230]. Entre autres, parce qu'il existe une telle diversité de récits, « nous comprenons que, dans quelques (peut-être la majorité des) cas, la dimension référentielle prend le pas sur toutes les autres, et l'intérêt pour la dimension structurelle elle-même en vient à sembler pédante et non-pertinente » [1994 :230]. L'exemple dont se servent Lamarque & Olsen pour étayer leur propos est significatif : « des mensonges de Jones à la police, aux reconstructions historiques de la première guerre mondiale », c'est le sens robuste de la vérité qui est ici exprimé, et il rejoint les préoccupations des théoriciens de la fiction comme « feinte délibérée », distinguant alors la fiction du mensonge, au niveau pragmatique.

C'est la raison pour laquelle la distinction entre œuvre de fiction et œuvre de non-fiction ne se fonde pas non plus sur la dimension référentielle : « ce n'est pas le manque de référence qui définit la fiction » [1994 :231], mais le fait d'être énoncé sous un mode fictif. Cependant, il existe bien une spécificité des voies de la référence dans les œuvres de fiction, en particulier sur la question de savoir sur quoi porte l'histoire : Lamarque & Olsen développent ainsi un type particulier d'« à propos » (*about*), propre aux fictions littéraires. Mais il y a là, de nouveau, l'ambiguïté de savoir si la raison pour laquelle la fiction se distingue ultérieurement (et non antérieurement) sur le plan sémantique, tient du récit *qua* fiction, ou du récit *qua* littérature ; c'est l'enjeu du problème de l'*autonomie* des mondes fictionnels, de leur porosité avec le monde extérieur au récit, ainsi que des objets de la croyance feinte. L'ambiguïté semble se résorber sous l'effet de l'appel à une pratique spécifiquement fictionnelle, qui distingue alors le *genre* de récit auquel on a affaire : on identifie donc un récit comme fictionnel, « en premier lieu, à travers des considérations sur le genre », qui portent manifestement sur des aspects pragmatiques des récits :

> « La dimension du genre (ou pragmatique) focalise son attention sur la fonction, ou visée (*point*) du récit, impliquant les intentions, attitudes, intérêts, attentes, réponses, conventions, et ainsi de suite, associés aux différents types de récits. Les récits historiques, philosophiques, scientifiques, psycho-analytiques, confessionnels, et littéraires fictionnels, appartiennent à différents genres. Les pratiques dans lesquelles ils sont enracinés sont différentes, et il en est de même de leur fonction, conçue en un sens large. Les différences ne résident pas exclusivement dans le sujet traité, le style ou la structure, bien qu'ils puissent souvent être de bons indicateurs de genre » [1994 :232].

La définition de la fictionalité, du fait de son caractère institutionnel, permet ainsi à Lamarque & Olsen de se dégager de tout fondement onto-sémantique, même s'ils reconnaissent alors l'importance que peuvent revêtir tels ou tels « facteurs métaphysiques » dans les précisions à apporter aux « différents buts que les gens visent quand ils racontent des histoires, et [aux] différentes réponses auxquelles ils invitent » [1994 :233]. Si les pratiques sont gouvernées par des règles claires explicitant les procédures de production et de réception des récits, alors le fait d'être fictionnel, pour un récit, tient bien de la reconnaissance de la posture fictive de faire-semblant de croire que l'histoire est vraie, exprimant cette intention propre de l'auteur, ou, chez Walton, la nature-même des objets représentationnels.

En un mot, il semble nécessaire de distinguer les récits qui structurent nos expériences, ceux dont nous nous servons pour expliquer ou tenter de comprendre certains phénomènes, et ceux des romanciers ou des conteurs : une opposition entre les « récits organisationnels » et les « histoires *déclarées telles* (*full-blown*) » [1994 :242], quelle que soit la capacité plus ou moins exploitée que semble avoir la forme narrative à déformer, créer, ou, pour ainsi dire, « faire mentir », les faits. Il est net, pour les défenseurs de la définition mentaliste des fictions, qu'il y a un monde entre ce que C.G.Prado [1984 :126], appelle les « histoires qu'on utilise (*stories we employ*) » et les « histoires qu'on ne fait qu'apprécier (*stories we only enjoy*) ». Loin de passer sous silence les spécificités de chaque medium de représentation – roman, poème, théâtre, cinéma, bande-dessinée, photographie, pantomime –, on peut concevoir la possibilité d'appliquer cette distinction hors des lois de chaque genre. Pour autant, les fictions « croyances feintes » s'avèrent définies selon une visée épistémique non-sérieuse, entraînant par là un appariement discutable entre art et divertissement.

c. L'erreur de l'omniprésence de l'imagination : attitude et devoir.

De la même manière que le terme de « fiction » n'est pas interchangeable avec celui de « récit », ou « représentation », il ne l'est pas non plus avec la notion de « construction imaginative » [1994 :242]. Si c'était le cas, le royaume du fictionnel deviendrait effectivement celui de l'imagination. Or, si on suit les analyses de Hume ou Kant sur cette « faculté créative de l'esprit », celle-ci étant présente plus ou moins fortement dans toutes nos opérations mentales, dans tous les processus de la cognition humaine, on pourrait penser qu'il n'y aurait alors que des différences de degrés entre les œuvres de fiction, les théories scientifiques, les expériences de pensée en philosophie, ou nos conversations ordinaires. Ce

genre de positions panfictionalistes, prônant l'ubiquité de l'imagination, et brouillant de ce fait les frontières entre différents usages de l'imagination, empêche par ailleurs de préserver des différences pourtant essentielles. En effet, si l'imagination

> « nous apporte une connaissance authentique, autant que des inventions simplement fictives (*fictitious*), comment distinguer entre les deux ? Comment distinguer entre des idées de choses réelles, et des idées qui sont seulement le produit d'imaginations capricieuses (*whimsical imaginings*) ? Si l'imagination est la faculté créative, la faculté de 'faire' (*making*), comment distinguer entre ces 'faits' (*makings*) qui sont les objets propres de nos croyances, et ceux qui sont simplement des 'fantaisies' (*fancies*) ? » [1994 :243].

Ici encore, ce ne sont pas les thèses métaphysiques qui sont cruciales – idéalistes ou réalistes –, parce que ce n'est pas l'imagination comme *activité*, mais comme *attitude* qui, selon Lamarque & Olsen et les défenseurs de la fiction « croyance feinte », marque l'écart. Certes, l'opération d'assemblage et réassemblage d'idées et images peut être commune à un certain nombre de pratiques diverses, en lien avec la mémoire, la perception ou la croyance. L'opération mentale qui consiste à imaginer, « l'imagination *per se* », est en elle-même « indifférente à la vérité, la référence ou l'existence » [1994 :251]. L'activité peut alors être plus ou moins contrainte par des données extérieures – les expériences de pensée, en science ou en philosophie, peuvent ainsi être distinguées des fictions artistiques, qui peuvent se passer de validité logique ou de *data* –, mais elle ne rend pas compte de la spécificité de l'usage de l'imagination dans la réception des œuvres de fiction.

C'est en tant que « forme d'attention », « manière de tenir quelque chose à l'esprit » [1994 :244], donc en tant qu'attitude requise par des conventions reconnues à l'intérieur d'une certaine pratique, que les constructions de l'imagination se séparent pour donner lieu à des objets réels (abstraits) ou à des objets « purement imaginaires » [1994 :251]. En d'autres termes, la distinction ne se trouve pas nécessairement en amont (un producteur de fiction peut même se voir dépourvu d'imagination ou de créativité), mais en aval, comme devoir, de la part du lecteur ou appréciateur, d'imaginer, au sens de faire-semblant de croire à l'histoire. A l'instar de Currie, Schaeffer, et Walton, la posture de l'imagination vise la fiction, de la même manière que la posture de la croyance vise la vérité ; le couple d'opposition ne porte pas sur la vérité ou sur la réalité, ni sur la croyance vraie, ou fausse, mais entre une posture authentique, et une posture simulée, de croyance.

> « Imaginer (*imagining*), dans cette conception, est une attitude propositionnelle qui implique de suspendre la connexion avec la vérité et l'assertion. Cela implique d'entretenir ou de tenir à l'esprit la proposition, sans être disposé à l'asserter. Imaginer

> est une attitude qui peut être adoptée à volonté, ce que n'est pas la croyance. Aussi, elle est neutre par rapport à la vérité ou la fausseté. […] Quand un lecteur imagine qu'un conteur est en train d'accomplir des actes de parole, c'est une attitude adoptée par convention, et une manière de tenir à l'esprit le contenu propositionnel de l'histoire » [1994 :244].

Ce devoir d'imagination n'est pas nécessairement la conséquence de l'usage du pouvoir combinatoire de l'esprit, mais des conventions linguistiques qui règlent la communication fictionnelle. Par ailleurs, si l'imagination comme activité est largement répandue dans la cognition humaine, ce n'est pas vrai de l'attitude proprement fictive, qui consiste à « entretenir (*entertaining*) des propositions non-assertées » ; et si ce point est discutable, il reste la différence entre « le contexte de leur fabrication, leurs buts, et les pratiques dans lesquelles [l'imagination comme attitude] apparaît » pour pouvoir marquer une séparation entre les « usages véraces (*truth-bearing*) » et « créateurs de fictions (*fiction-creating*) » de l'imagination [1994 :244]. On peut même suivre Walton pour noter que l'usage effectif de l'imagination dans les jeux de faire-semblant de croire, comme nous l'avons vu, est contingent : ce qui est nécessaire, ce sont les prescriptions à imaginer tel ou tel contenu, pas le fait même de les imaginer. En effet, s'il a été décidé par Grégory et Frédéric que, dans le jeu, les balais étaient des chevaux, alors il n'est pas même indispensable que les joueurs soient en train d'imaginer que les balais du placard sont des chevaux pour que demeure fictionnellement vrai, dans ce jeu, que n'importe quel balai est un cheval.

Pour conclure ce point, on soulignera à quel point les analyses de Lamarque & Olsen sont pertinentes, en tant qu'elles permettent de montrer les faiblesses des généralisations hâtives menant à la thèse du « tout-fiction » – objet, langage, discours, récit ou tout type de représentation ; les erreurs d'assimilations impropres entraînent le brouillage de frontières pourtant réelles. Ce n'est pas parce que, comme le dit Currie, « tout médium qui nous permet de représenter, nous permet de faire une fiction » [1990 :x], que tout médium fonctionne comme une fiction. De la même manière, ce n'est pas forcément une condition nécessaire, pour l'auteur, d'imaginer l'histoire qu'il écrit, ni même de déformer les faits, pour produire une œuvre de fiction ; ce qui compte, c'est que le contenu de son récit, s'il est fictionnel, doit être imaginé, et non pas cru. La différence qui apparaît cruciale entre les fictions « croyances feintes » et les fictions « épistémologiques » ou « dépendantes de l'esprit », est pragmatique (un type d'attitude) et mentale (une forme de croyance) – et, point délicat, dépourvue d'une quelconque relation d'implication vis-à-vis de ce qui, par ailleurs, est vrai, faux, réel ou inexistant : il faut feindre de croire.

C'est donc bien une définition à la fois mentaliste et fonctionnelle que nous livrent les théoriciens de la fiction « *make-believe* ». L'attitude de feinte qui est appropriée à l'égard du contenu de l'œuvre est fondée en ce que la « fonction canonique » des œuvres fictionnelles, ludiques, n'est pas de produire quelque « adéquation référentielle », ou explication plausible, mais bien plutôt d'« amener le lecteur à imaginer un univers d'une grande richesse de configuration ontologique, et à retirer une satisfaction d'ordre intellectuel et affectif de la plonge immersive dans ce monde enclavé » [Schaeffer 2005 :29]. Ainsi les participants peuvent-ils user assez librement de leur imagination, sans être entravés ou contraints par un souci pour la vérité ou la réalité des faits. Et si l'expérience ludique et la forme de ces univers imaginés sont néanmoins liées au monde réel, afin de réaliser certaines inférences correctes, sémantiquement parlant, c'est pourtant l'univers de l'histoire que nous visons, et non le monde réel. En un mot :

> « La problématique de la vérité référentielle n'est pas pertinente pour comprendre le rôle [des fictions ludiques] dans la vie mentale des individus et la vie culturelle des sociétés humaines » [Schaeffer 2005 :31].

Pourtant, en reposant sur des distinctions essentielles entre réel et imaginaire, ou à-potentiellement-croire et à-faire-semblant-de-croire, la volonté de sortir la fictionalité de son rapport à la réalité et à la vérité semble mise en défaut. Outre les considérations proprement sémantiques de Searle et Currie (avec la notion de « vérité accidentelle »), les conceptions de Lamarque & Olsen, ainsi que de Walton et Schaeffer, trouvent certaines de leurs affirmations comme fondées sur un sens métaphysique global de la réalité et de la vérité. Cela sous-tend la possibilité même de distinguer les fictions épistémologiques, visant la vérité, des fictions ludiques ou artistiques, visant l'imagination, ou quelque chose comme le divertissement. Il n'y a qu'un pas entre « entretenir des croyances feintes » (*entertaining*), et « s'amuser » (*entertainment*), et l'usage fréquent des modalisateurs « simplement », « seulement », ou « juste » (*merely, simply, mere*), qui revient dans les analyses comparatives pour qualifier la spécificité des objets, constructions ou postures fictionnelles, n'est également, dans ce sens, pas anodin. Dans cette perspective, un robuste sens de l'existence n'est pas sans compter dans la distinction entre ce qui relève de la simulation et de la sincérité ; c'est un des enjeux d'une fine analyse de la feinte dans les pratiques de « faire-semblant de croire ».

1.3.2. Délimiter la feinte : fondements, conditions et portées.

Une des raisons qui motive Currie, Lamarque et Walton à critiquer l'analyse searlienne de la fiction tient à la manière dont celui-ci décrit la feinte, quant à ses limites et ses objets. On peut relever quatre différences majeures :

(1) C*e qui* est feint. Pour Searle, c'est une assertion, en ce qu'elle ressemble à une assertion sincère, mais suspend certaines règles constitutives de cet acte de parole ; pour les théoriciens de la fiction, c'est une attitude propositionnelle, à savoir celle de la croyance, en tant qu'elle s'oppose à une croyance authentique ;

(2) *Celui* qui feint. Pour Searle, c'est l'auteur ; pour ses successeurs, ce sont les lecteurs, spectateurs, appréciateurs ;

(3) La *cause* de la feinte. Searle estime qu'il y a là une dimension ontologique et sémantique indéniable à l'intention de l'auteur – un échec de la référence, par manque d'objet antérieur au mot ; Currie et Lamarque adhèrent à l'idée de cause intentionnelle, mais elle est pour ainsi dire garantie par une convention spécifique, que Lamarque & Olsen fondent dans la connaissance d'une pratique sociale ; Walton rejoint Lamarque sur l'existence même d'une institution de la fiction, mais se passe de l'intention du locuteur pour souligner une fonction spécifique de certains types de représentations ;

(4) Les *effets* de la feinte. Ils vont de l'implication ontologique, jugée parfois coûteuse, chez Searle et Lamarque, à la seule fabrication de croyances temporaires et bloquées, amenant parfois à accepter une forme de création ajoutée à l'acte consistant simplement à imaginer, selon les règles.

Comment faire le départ ? La question est épineuse. A la manière de Goodman [1978 :87-105], on pourrait se demander *quand* il y a feinte, afin de préciser les conditions de possibilité de ce type de comportement. En premier lieu, il semble important que celui qui fait-semblant de faire une assertion, ou de croire une proposition, ait *conscience* du fait qu'il est en train de feindre. C'est une des objections de Lamarque et Olsen portées contre l'extension des jeux de faire-semblant de Walton, des énoncés de fiction aux énoncés sur les fictions, jusqu'à certains énoncés sérieux (anthropologiques, philosophiques) ; de même, Currie considère que les actes de parole des critiques ou des lecteurs, à propos de telle œuvre de fiction, sont des assertions authentiques. L'intention de feindre, au fondement de l'analyse searlienne, est sans doute nécessaire, mais ne suffit pas pour juger du caractère *approprié* de

la feinte ; nous pouvons choisir de faire-semblant de croire, ou d'asserter, alors que l'attitude requise par la nature des œuvres, ou par des conventions, devrait être tout autre.

On pourrait ainsi considérer que les définitions négatives parasitaires de la fiction supposent en quelque sorte des conditions ontologiques, ou sémantiques de la fiction, alors que les définitions positives font de l'acceptabilité de la croyance feinte, un accord sur les règles constitutives d'une pratique, ou la fonction propre d'un type d'objets ; mais c'est alors une confusion entre fiction et art (ou littérature) qui en découle, et le domaine des fictions artistiques devient ainsi celui qui, essentiellement, relève de l'attitude de croyance feinte, ou de la simulation.

J'emprunte à M.Macdonald une formulation claire du rapport – constitutif – entre les conditions de possibilité de l'acte même de feindre, et les conditions de vérité de la proposition : « on ne peut pas, écrit-elle, feindre qu'une proposition est vraie lorsqu'elle l'est réellement et lorsqu'on sait qu'elle l'est » [1954 :213]. Qu'il s'agisse alors d'une assertion ou d'une croyance, cela suppose nécessairement de reconnaître, pour ainsi dire, les jugements d'existence et de vérité qui sous-tendent la légitimité même des pratiques. En un mot, il apparaît que les modèles platonicien et humien de la fiction ne sont ni séparés, ni séparables ; feindre (ou fabriquer) suppose non seulement d'en avoir l'intention, mais de juger de l'inexistence de l'objet de la feinte (dans le cas de faire-semblant d'être untel), ou de la fausseté de la proposition (dans le cas de faire-semblant d'y croire). On retrouve ainsi l'une des cinq remarques de Goodman sur les œuvres de fiction, à savoir que ce sont nécessairement des faussetés littérales, des contrevérités, mais qui peuvent par ailleurs être métaphoriquement vraies [1984 :32-37] – et qui demanderaient alors, sans doute, à être crues.

La manière dont Currie défend la notion de « *make-believe* », comme décrivant l'état mental des lecteurs et spectateurs, contre la feinte (*pretense*) de Searle, semble alors douteuse. En effet, Currie note que s'il n'est pas possible de feindre de faire quelque chose, tout en le faisant, on peut, en revanche, croire et faire-semblant de croire une même proposition : « quand nous lisons une fiction, nous faisons régulièrement semblant de croire des choses que nous savons ou croyons être vraies – l'architecture d'un bâtiment, le climat d'un pays, la date d'une bataille » [1990 :51]. Mais puis-je vraiment faire-semblant de croire quelque chose que je crois vraiment ? Cela requiert à tout le moins d'accepter une certaine plasticité de nos attitudes mentales. De même, on ne peut pas faire-semblant d'être quelqu'un d'autre, si on croit qu'on est déjà cette personne. La capacité à distinguer la simulation de la non-simulation

repose sur celle d'avoir pour ainsi dire antérieurement distingué entre ce qui existe et ce qui n'existe pas, ce qu'on doit tenir pour vrai, ou faux, ou cru. Ainsi, ce qui permet de suspendre volontairement notre incrédulité, en suivant Coleridge, est le fait que nous *savons* que nous avons affaire à des objets non-existants :

> « [...] il fut convenu que je concentrerais mes efforts sur des personnages *surnaturels*, ou au moins romantiques, afin de faire naître en chacun de nous un intérêt humain et un semblant de vérité suffisants pour accorder, pour un moment, à *ces fruits de l'imagination* cette suspension consentie de l'incrédulité, qui constitue la foi poétique. » [1817 :379 – je souligne].

Nous envisagerons successivement trois cas qui mettent à l'épreuve l'idée selon laquelle il n'est pas possible de définir la fictionalité qui soit totalement indépendante de considérations métaphysiques antérieures. Même à rendre conventionnel le caractère approprié de la feinte – en faisant appel à une pratique ou à un genre – il n'en demeure pas moins un général robuste sens de la réalité, qui soutient la définition mentaliste de la fiction, à deux niveaux : (a) celui du fonctionnement de la feinte – feindre de croire que p suppose de croire que non-p, (à tout le moins de ne pas savoir si p), faire-semblant de faire quelque chose suppose de ne pas vraiment le faire, ou de le faire « dans le jeu » ; (b) celui des raisons de la feinte, en vertu des règles de pratiques – il faut globalement (conventionnellement) faire-semblant de croire le contenu des propositions. L'enjeu de ces définitions est bien de rendre compte de cette *expérience d'immersion* du lecteur ou spectateur à l'intérieur d'un monde fictionnel, expérience dont on souhaite alors dire qu'elle est non seulement appropriée, mais requise. La définition essentialiste des œuvres de fiction implique ainsi certains présupposés sur le rapport entre vérité/réalité et œuvres d'art, en tant qu'elle tient compte de l'aspect formel de telles expressions, ainsi que des pratiques dans lesquelles elles s'inscrivent.

Entre autres, il semble admis par Currie, Lamarque, Walton ou encore Schaeffer, que la visée essentielle, ou première, des fictions littéraires, ou artistiques, est tout à fait différente des théories scientifiques ou des essais philosophiques, en tant qu'on n'y cherche pas la vérité, ou qu'on ne cherche pas à rapporter des faits. Des considérations sur l'aspect narratif, ainsi qu'esthétique, de telles œuvres, se mêlent ainsi à des jugements de fausseté ou d'inexistence, pour donner corps à cette ainsi-nommée « attitude de croyance feinte ». Au contraire, la définition de Searle, plus minimaliste, et distinguant radicalement fiction et art, permet de ne présumer ni d'un but spécifique des fictions littéraires, ni d'un type spécifique d'attitude de réception – cela dépend, selon lui, du contrat, pacte, ou « ensemble d'accords » entre auteur et lecteurs [1975 :117], très certainement lié, dans le domaine des arts, à la

logique des « genres » [1975 :116]. En souhaitant proposer une définition positive de la fictionalité, une unité de fonctionnement et de visée comme « feinte collective et consentie », il est possible de se dire que nous en exprimons trop – la conception parasitaire serait-elle alors préférable ?

a. Le cas de « Londres » et l'histoire auto-générée : la feinte s'étend à ce qui est vrai-dans-l'histoire.

Où poser la limite de l'attitude de croyance feinte ? Lorsque nous avons affaire, dans un récit de fiction, à des noms de lieux, d'événements ou de personnes réelles, on peut se demander s'il est alors approprié de faire-semblant d'y croire. Encore faut-il reconnaître qu'il existe de tels îlots « non-fictifs » dans les œuvres fictionnelles. Si Searle et Currie acceptent effectivement des noms authentiques autant que des noms fictionnels (qui sont, pour Currie, des descriptions déguisées), et des références authentiques autant que des pseudo-références, ce n'est pas exactement le point de vue de Macdonald ou de Lamarque & Olsen. Cela dit, même à permettre ces composés « réels », ou des énoncés « vrais », dans les éléments qui composent le récit, le problème qui émerge est de savoir s'il est alors demandé de les considérer comme contenus de propositions « à faire-semblant de croire » (si même cela est possible).

Répondre à cette question par l'affirmative, comme le font les défenseurs d'une définition positive de la fictionalité, c'est assimiler la totalité d'une œuvre de fiction à son histoire (intrigue), et la traiter comme donnant lieu à un « monde fictionnel » comme *à côté* du monde réel, autonome et autotélique. Il s'agit ainsi de faire-semblant de croire que l'histoire est vraie, et de ne pas prendre pour argent comptant les descriptions ou réflexions qu'on peut lire dans une œuvre de fiction : les références à des objets réels jouent le rôle de « contributions au développement du récit », comme manières de préciser comment il faut simplement imaginer ce qui est raconté ; Macdonald note ainsi que les « objets et événements réels » qui sont fortement mentionnés dans les romans historiques, par exemple, n'en « continuent [pas moins] de faire partie d'un récit fictif » [1954 :223-224]. La question à se poser est de savoir si c'est là un effet de la posture fictive globale, du caractère artistique de l'œuvre, ou bien même de la forme finie de certaines de nos expressions (nous savons tout ce qu'il y a à savoir). Qu'est-ce qui nous pousse à penser que les références ou les actes de référer, dans une œuvre de fiction, sont inlassablement à soumettre à l'attitude de croyance

feinte ? Qu'on invoque la spécificité d'un type de description (Lamarque), d'œuvre (Walton), de production (Currie), ou de cohérence interne (Macdonald), cela a-t-il quelque chose à voir avec le fait d'être une expression *fictionnelle* ?

Une certaine ambiguïté chez Currie permet de mieux cerner le problème. En effet, celui-ci refuse de penser que « Londres », tel qu'il apparaît dans un récit fictionnel, fonctionne différemment, sur le plan sémantique, que « Londres », dans un récit non-fictionnel :

> « Les histoires de Holmes sont à propos de Londres (entre autres), pas du 'Londres des histoires de Holmes', si cela suppose d'être quelque chose d'autre que Londres lui-même » [1990 :5].

C'est une des raisons pour lesquelles la fictionalité ne peut être synonyme d'échec de la référence. Mais il est clair, pour lui, que les croyances vraies que nous avons à propos de Londres, autant que les croyances fausses que nous avons à propos de Holmes (pendant la lecture), sont tout autant sujettes à l'attitude de simulation. Autrement dit, si ce qui est vrai-dans-l'histoire reste différent de ce qui est vrai tout court, cela ne l'empêche pas d'accorder la primauté à l'intrigue ; il s'agit de reconstituer le monde-de-l'histoire-de-Holmes (raconté par un narrateur fictionnel), qui n'est autre que les mondes épistémiques de croyances feintes. En d'autres termes, même si « Londres » réfère à la ville réelle, ce qui est dit de Londres, dans une œuvre de fiction, n'a cependant rien à voir avec ce qui est dit de Londres, dans un guide touristique, une enquête d'investigation ou même une conversation ordinaire. Si Currie, à la différence de Walton notamment, considère qu'il reste parfois important de remarquer les liens référentiels ou dénotationnels entre représentations et représentés « réels », il le rejoint pourtant dans l'idée que ce qui est requis de la part du lecteur ou spectateur, conventionnellement, c'est de pseudo-croire.

La question est donc de déterminer *ce qui fait partie de l'histoire*, puisque c'est cela que le lecteur doit faire-semblant de tenir pour vrai (quoi qu'il en soit), cela qui poserait ainsi les limites de la feinte. Pour Lamarque & Olsen, l'énonciation fictive elle-même transforme pour ainsi dire les liens extensionnels en liens proprement intensionnels (même s'ils estiment que ces deux types de liens ne sont pas incompatibles) ; la pratique fictionnelle, en particulier en littérature, a pour conséquence de présenter les choses selon des aspects sélectionnés, qui rendent la substitution « *salva fictione* » globalement opaque [1994 :127]. Prenant l'exemple de la ville de Canterbury, dans les *Contes de Canterbury* de Chaucer, ils illustrent alors une idée centrale de leur analyse, à savoir que les supposées « références » d'une œuvre de fiction

sont beaucoup plus à envisager comme des « à propos » (*about*)[87] : « le nom de 'Canterbury' n'a pas un usage pleinement extensionnel dans les phrases de Chaucer » [1994 :126] ; les informations que le lecteur doit invoquer à propos de cette ville, pour imaginer le décor des événements, restent soumis à la manière dont celle-ci est présentée par l'auteur (ou le narrateur). Il s'agit ainsi de considérer ces *Contes* comme

> « un ensemble de phrases au contenu propositionnel duquel nous sommes invités à répondre par une série complexe d'attitudes, imaginatives et interprétatives. La manière dont nous imaginons – ou dont nous devrions (*intended*) imaginer – Canterbury dans les *Contes* est finalement contrainte par les subtilités du contenu décrit et les réponses conventionnelles à ce contenu, à la fois fictives et littéraires. Cela détermine les aspects sous lesquels le récit, dans son mode fictif, est à propos de Canterbury. Mais de tels jugements sont assez compatibles avec le fait qu'il y ait aussi une relation purement extensionnelle entre les phrases de Chaucer et l'actuelle ville de Canterbury » [1994 :127-128].

Encore une fois, il semble qu'il y ait une ambiguïté quant aux causes qui provoquent une telle opacité des références : Lamarque & Olsen en appellent à la fictionalité du récit, mais cela semble lié, plus spécifiquement, à son caractère littéraire, et à la conception sous-jacente de cet art comme ne visant ni la vérité, ni une forme de description authentique. En effet, à s'en tenir à la convention de fictionalité, il n'y a pas de raison de penser que les mentions à des lieux, événements ou personnes réelles fonctionnent, *per se*, différemment que dans un récit non-fictionnel. La position de Macdonald paraît, à tout le moins dans cette perspective, plus franche : c'est parce que nous avons affaire à des récits littéraires, en tant que *créations artistiques*, que nous en venons à juger que l'auteur de telles œuvres est autant responsable de la « construction verbale », que de son contenu [1954 :222] : les mentions de lieux géographiques n'ont alors pas pour fonction – principale – de désigner de tels lieux, dans la réalité, mais de « planter le décor » [1954 :221]. Ainsi pouvons-nous justifier l'idée selon laquelle nous n'avons pas affaire à « Londres », mais à « Londres-selon-Doyle », ou « Londres-dans-l'histoire-de-Doyle ». Macdonald note, en conséquence, que si « Tolstoï n'a pas créé la Russie, ni Thackeray la bataille de Waterloo », on peut pourtant dire que « Tolstoï a crée la-Russie-comme-arrière-fond-des-Rostov et que Thackeray a créé Waterloo-comme-décor-de-la-mort-de-George-Osborne » [1954 :224].

[87] Si Lamarque & Olsen admettent qu'on peut parler de relations référentielles entre les mots et les choses, dans une œuvre de fiction, il n'en reste pas moins que, majoritairement, nous avons affaire à des « relations quasi-référentielles » ou « non-référentielles », à des liens « à propos de a », « a-à propos », et « à propos de φ » [1994 :ch.5]. Les fictions littéraires fonctionnent en présentant des « thèmes », des « valeurs culturelles », plutôt que des assertions vraies *stricto sensu*.

Lamarque et Olsen partagent les mêmes préoccupations touchant la question de savoir comment il faut prendre les phrases ou passages qui, dans une œuvre de fiction, « apparaissent ne pas être 'fictionnels' dans un sens paradigmatique, où un auteur semble parler *in propria persona* à propos de sujets non-fictionnels » [1994 :64]. Si la question reste épineuse, ils tentent de débrouiller les choses en notant que le problème est de déterminer la fonction de ces passages : servent-ils l'histoire et l'imagination du lecteur ? En ce sens, ils s'opposent à l'analyse de Searle, affirmant que la première phrase d'*Anna Karénine* a pour principale fonction d'introduire « une caractérisation initiale d'un thème qui donne attention et intérêt au contenu fictionnel » [1994 :66]. Là où Searle estime que Tolstoï énonce sérieusement une assertion authentique – que Nabokov moque aussi sérieusement par la suite dans *Ada* –, Lamarque & Olsen, au contraire, revendiquent le fait que « la fonction littéraire de la phrase n'a rien ou peu à voir avec la tentative d'induire chez le lecteur une croyance à propos des familles heureuses ou malheureuses » [1994 :66]. L'ambiguïté est patente : la fonction fictionnelle d'une *fiction* littéraire, et avec elle l'attitude de croyance feinte, semble se perdre dans la fonction esthétique, et avec elle, l'attitude interprétative, comme autotélique, que nous nous devons d'adopter à la lecture d'une fiction *littéraire*.

Quelle est la raison pour laquelle nous nous posons de telles questions ? Si les théoriciens de la fictionalité semblent focaliser leurs analyses sur le contenu de l'histoire – la question concerne donc ce qui doit être tenu pour vrai-dans-l'histoire – Searle [1975 :116] et Macdonald [1954 :223-224] accentuent davantage la question de la responsabilité de l'auteur, et de ce qui compte pour une erreur. Ainsi, on peut voir que le glissement de l'auteur au lecteur, au niveau des acteurs de la feinte, n'est pas sans entraîner des conséquences au niveau de ses objets : l'attitude générale de croyance feinte déresponsabilise, pour ainsi dire, l'auteur, qui s'efface au profit de cette construction d'ensemble qu'est l'intrigue. Or, à en croire certains romanciers ou cinéastes, des œuvres de fiction peuvent être élaborées à partir de contraintes dues à la volonté de rendre compte de la réalité telle qu'elle est, pour ce qu'elle est ; l'histoire s'effacerait alors, en quelque sorte, pour laisser place à la « peinture de mœurs » ou à l'interprétation des actions ou sentiments humains. Par exemple, lorsque Renoir s'exprime à propos de son film *La Bête Humaine*, inspiré du roman de Zola, il tient pour un fait important d'avoir tenté de montrer (véritablement) le travail des cheminots, les conditions de vie des ouvriers, le fonctionnement des locomotives, filmant les machines réelles. Evidemment, l'histoire est importante, mais il n'y a pas de raison, encore une fois, de dire que

la dimension narrative et diégétique d'une œuvre (sa forme et son histoire), est plus importante que ses liens référentiels ou sa visée, en quelque sorte, testimoniale.

Nous conclurons ici en notant que la « situation du conteur » [Macdonald 1954 :225] n'est pas nécessairement radicalement différente de celle du scientifique, du philosophe ou d'un locuteur quelconque (peut-être porté par quelque souci de style), du moins quant à l'usage qui est fait de mentions de choses réelles, et plus généralement, quant aux buts qu'ils se proposent de réaliser à travers leurs média respectifs, sauf s'il existe une telle spécificité de la convention fictive (*qua* réquisit à la feinte épistémique comme fin en soi). On peut alors trouver injustifiée l'affirmation de Currie selon laquelle la différence entre des récits de fiction et des récits de non-fiction tient en ce que « nous sommes crucialement intéressés par la question de savoir si ce qui est, selon [un récit non-fictionnel], est vrai, alors que nous ne sommes pas intéressés, d'une manière comparable, par la question de savoir si ce qui est, selon *Emma Bovary*, est vrai » [2010 :12]. Ce type de considérations ne paraît pouvoir être justifié que si on tient la convention de la communication fictionnelle comme primant, pour ainsi dire, sur les diverses intentions des auteurs, visées des œuvres, et fonctions de l'imagination comme prescriptions de « pseudo-croyances », devenant ainsi comme des normes de réception habituelle des œuvres.

b. Le cas de la métafiction : la feinte s'étend aux énoncés réflexifs.

L'accent mis sur une sorte d'autonomie du contenu des œuvres de fiction, ainsi que de leur fonctionnement, continue à véhiculer l'idée que nous pouvons parler du monde de chaque histoire, formé par l'intrigue, comme d'un « monde imaginaire » [Lamarque & Olsen 1994 :65] ayant ses lois et ses vérités propres. Le problème de la métafiction est à cet égard intéressant : si on suit la définition positive de la fictionalité comme « convention de croyance feinte », alors les aspects réflexifs d'une œuvre de fiction sont, autant que la narration de l'histoire, à considérer comme un jeu de faire-semblant – et peut-être, un jeu dans un jeu. Pourtant, on peut se poser la question de savoir ce que visent de tels procédés, et cela concerne également les passages, phrases ou énonciations « sérieuses » qu'on peut trouver dans un récit fictionnel.

Pour Lamarque & Olsen, il semble que tout cela doit être situé à l'intérieur de la fiction, comme parties de l'histoire – surtout, encore une fois, dans le cas des fictions

littéraires. Autrement dit, « nous devrions dire que cela aussi est fiction – peut-être comme paroles (*pronouncements*) d'un locuteur fictif – ou au moins que [ces passages] devraient être traités comme tels » ; rappelons ce que signifie « faire partie de l'histoire » (*being part of the story*) :

> « Si une phrase ou un passage ou une énonciation font partie de l'histoire (fictive), alors ils ont pour rôle de contribuer à caractériser le contenu de l'histoire, ce qui est et n'est pas le cas dans le monde imaginaire [les états de choses fictionnels] ; en d'autres termes, cela doit jouer une part dans ce que l'auditoire imagine ou fait-semblant de croire en adoptant la posture fictive prise à l'égard du contenu de l'histoire » [1994 :65].

Il existe des paradigmes de phrases qui ne font pas partie de l'histoire, comme par exemple, lorsque le conteur interrompt le cours de sa narration en disant « J'ai oublié la suite », ou « Attends, le téléphone est en train de sonner ». Cela reste plus flou dès lors qu'on a affaire à des indices métafictionnels insérés dans la construction narrative – lorsque les personnages ont conscience d'être des personnages, lorsque l'auteur semble s'adresser à son lecteur. En analysant l'incipit du roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino[88], Lamarque & Olsen estiment que nous sommes déjà « beaucoup plus enclins à adopter la posture fictive, imaginant un narrateur (autre que l'auteur) qui s'adresse à nous », que nous le sommes dans les situations paradigmatiques de sorties de l'histoire, de « détachement » [1994 :66]. La raison en est que le mode d'énonciation semble dès à présent fonctionner comme une énonciation fictive, bloquant « les engagements standard de l'énonciation non-fictionnelle », et ce, même si, « en intention », une phrase métafictionnelle peut être « à la fois vraie et fictive » [1994 :66]. Mais si on pense qu'on ne peut pas faire-semblant de croire une chose qu'on croit vraiment, comment comprendre l'incitation à la croyance feinte qui guide la manière dont il faudrait que les lecteurs comprennent le discours métafictionnel ?

On peut penser, effectivement, qu'il y a bien une différence entre l'énonciation métafictionnelle et l'énonciation proprement non-fictionnelle ; cela suppose pourtant, non seulement de reconnaître des engagements standard, mais encore le statut de non-existence de son locuteur fictif. Il devient de plus en plus clair qu'une phrase, fictionnelle ou métafictionnelle, ne peut être pseudo-crue que si elle d'abord jugée fausse. Si la première phrase du roman de Calvino est jugée fictive, c'est en tant qu'elle est lue de la manière suivante : « Quelqu'un nous dit que…, et ce n'est pas Calvino ». On a déjà, donc, fait la part

[88] « Vous êtes sur le point de commencer à lire le nouveau roman d'Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur. Soyez relax. Concentrez-vous. Eloignez toute autre pensée. Laissez le monde s'évanouir » [*in* 1994 :65].

des choses entre un auteur parlant en son nom, et un auteur faisant-semblant de parler en son nom. En ce sens, l'analyse searlienne de la fictionalité reste suffisante. De même, considérer que les digressions et autres discours jugés plutôt « sérieux », dans une œuvre de fiction, font partie de l'histoire, c'est les lire comme étant des discours de personnages inventés – auteur fictif compris – ayant une fonction dans la détermination des événements (fictifs). En d'autres termes, la possibilité de défendre une définition positive de la fiction comme « croyance feinte », suppose de considérer, par convention, que l'ensemble de l'œuvre de fiction est *faux* – sans quoi, comment permettre le jeu global et collectif de faire-semblant d'y croire.

On pourrait faire la concession de dire que les énoncés ne sont pas faux, mais *faussés*, du fait de l'énonciation fictive et de la convention reconnue de fictionalité. Mais le choix d'un auteur de rendre explicite les ficelles de sa construction, dans un esprit ludique, complice ou proprement sérieux, ne peut-il pas également jouer le rôle de contribuer à modifier cette convention, pour tenter de communiquer autrement avec les lecteurs ? En particulier, si le roman de Calvino est évidemment un roman d'aventures (dont celle de narrateurs et lecteurs imaginaires), c'est aussi une réflexion sur l'acte d'écriture ; distinguer cette réflexion d'une réflexion philosophique, ou sérieuse, en tant que celle-ci doit d'abord être prétendument crue, tient à la prémisse selon laquelle une œuvre littéraire, et/ou fictionnelle, en pratique, ne vise pas le vrai, le réel, ou le sérieux. Pourquoi faut-il alors quelque chose de plus qu'une définition négative de la fictionalité – et, *a fortiori*, quelque chose comme un état cognitif scindé ?

c. Le cas des critiques et commentaires : la feinte s'étend à tout énoncé « vide ».

Situons-nous à un autre niveau. Si les limites de la feinte, chez Currie et Lamarque & Olsen, s'arrêtent au contenu de l'histoire (au sens large), elles s'évaporent avec Walton, pour faire se poursuivre la feinte, pour ainsi dire, de l'autre côté. En effet, comme nous l'avons vu, celui-ci considère que les énoncés des critiques et appréciateurs sur une œuvre de fiction sont également des jeux, plus ou moins officiels, de faire-semblant de croire, des prescriptions à imaginer. Ce sont des assertions feintes, non pas au sens de Searle (un locuteur qui ne parle pas en son nom), mais en ce sens qu'elles font mine de référer, et ne font que suivre des règles construites à travers nos comportements *artistiques*. Mais les jeux de croyances feintes s'étendent au-delà de la sphère des arts représentationnels, pour toucher autant le philosophe qui parle d'ontologie, que l'anthropologue parlant des dieux de telle ou telle communauté.

Cela semble pourtant passer outre les deux conditions de possibilité de cette attitude propositionnelle, à savoir, pour Currie notamment, (1) l'intention de feindre, de la part du locuteur, et (2) le jugement selon lequel la proposition est fausse – le locuteur d'assertions feintes doit avoir conscience de faire-semblant de croire que le contenu de son énoncé est vrai, bien qu'il l'ait jugé préalablement comme faux, ou faussé, ou vide. Walton estime ainsi que nous n'avons pas même affaire à des propositions, comme nous l'avons vu, puisque les entités fictionnelles n'ont aucune forme de réalité. On peut ainsi souligner plus explicitement le fondement ontologique de la « croyance feinte » : les objets que nous avons à imaginer n'existent pas dans la réalité, ou du moins, pas comme ils existent dans la réalité (Walton assume un certain relativisme linguistique) ; cas paradigmatique des jeux d'enfants, la souche vaut pour un ours. En élargissant l'attitude de « faire-semblant de croire » aux activités des critiques et théoriciens de l'art, on pourrait supposer que seule la condition de possibilité ontologique compte, laissant non-nécessaires l'intention et la conscience de la simulation.

Mais l'émergence de thèses fictionalistes, en philosophie des mathématiques, du langage ou de la religion, tend à reformuler les enjeux d'une définition positive de la fictionalité. Une conception comme celle de Walton permet de défendre de telles positions, dès lors qu'on doute (collectivement) de la véracité de, ou qu'on juge faux, ces énoncés mathématiques, religieux ou métaphysiques. L'un des arguments supposés en faveur du fictionalisme herméneutique est d'éviter de dire que la plupart de nos énoncés ordinaires, parce qu'ils utilisent si souvent des descriptions déguisées, des fictions logiques, sont erronés, ou dépourvus de valeur de vérité. Pourtant, Currie et Lamarque & Olsen peuvent se défendre d'une telle extension de la feinte en invoquant des conventions collectives, reconnues par la communauté qui les utilise, et réglant ainsi un type spécifique de pratiques : le critique d'art, autant que les philosophes et les savants, sont en dehors de la convention fictionnelle (qui fixe l'intention fictive) ; ils parlent sérieusement, les énoncés qu'ils forment sont censés être vrais – relativement à l'interprétation de l'œuvre de fiction ou de la théorie –, et leurs discours demandent à faire l'objet d'une croyance *tout court*.

On se trouve donc face à une sorte de dilemme : soit on s'en tient à la condition de possibilité ontologique de la croyance feinte, et alors on peut défendre une extension de l'attitude de croyance feinte à tous les énoncés non-vrais, ou dépourvus de valeur de vérité – position qui peut résulter d'un constructivisme métaphysique et d'une théorie de la vérité comme jeux de langage –, soit on ajoute une condition nécessaire d'intention de feindre, ou à feindre – il faut faire-semblant de croire parce que l'intention du producteur est que nous

fassions-semblant de croire. Or il n'est pas certain qu'on puisse toujours déterminer correctement l'intention de l'auteur ; c'est la raison pour laquelle, rappelons-le, Currie, Lamarque & Olsen, et Walton, subsument la reconnaissance de l'intention sous une convention sociale de fictionalité. Mais il existe en réalité, de même que des genres de fiction en littérature (Searle), des genres de pratiques fictionnelles sociales différentes ; autrement dit, différentes intentions et différentes fonctions des œuvres de fiction. Il faudrait vraiment qu'un récit de fiction serve seulement à divertir (*stories we enjoy*) et à rien d'autre ; cela semble présomptueux.

On formulera une dernière concession avant de conclure l'analyse de la feinte constitutive de la fictionalité. L'idée qu'il soit nécessaire (requis, obligatoire) d'imaginer le contenu d'une histoire fictive, si elle est vraie, n'a pas besoin d'être fondée sur l'existence d'une convention de fiction, si on admet que l'axe vérité/réalité suit en parallèle, pour ainsi dire, l'axe croyance/croyance feinte. De ce fait, on pourrait dire qu'il faut imaginer parce qu'on ne peut pas faire autrement qu'imaginer (supposer, accepter, concevoir), pour donner du sens à des phrases dont nous savons qu'elles parlent de choses qui n'existent pas – il suffit de lire l'avertissement au début d'un récit fictionnel. Cette « compréhension imaginative » dont parle Russell, qui est quelque chose de plus qu'une « compréhension purement verbale » [1948 :134], semble en jeu dans un certain nombre de discours, théories, conversation, à titre de condition d'intelligibilité. Si la « croyance feinte » équivaut à « avoir à imaginer », alors on peut effectivement supposer qu'elle soit, comme le reconnaissent les théoriciens de la fiction, largement étendue, et s'épanouisse dans les romans, les films, peintures ou bande-dessinées. L'imagination comme activité se distingue pourtant de l'imagination comme attitude ; mais en tant qu'attitude, comme *finalité* de telles expressions, « la croyance feinte » dépend largement des visées (non-épistémiques) que nous supposons constitutives de telle ou telle pratique, ou genre de récit, plutôt que de la seule activation de la faculté d'imagination, nécessitée par le propos, l'image, ou la perception.

Il semble que la convention de fictionalité, en tant qu'attitude requise de « croyance feinte » à l'égard du contenu d'une œuvre de fiction, ne soit pas et ne puisse pas vraiment être ontologiquement neutre. Faire-semblant de croire que l'histoire est vraie suppose d'avoir jugé que l'histoire est fictive (non-réelle, non-vraie), comme faire-semblant de croire à des chimères de l'imagination suppose d'avoir jugé qu'on avait bien affaire à des fantaisies. En

tant que visée, cela suppose encore de penser que l'énonciation est non seulement non-sérieuse, mais pas non plus à prendre – indirectement – au sérieux. Invoquer une « convention constitutive » de la fictionalité, qui ne fait plus reposer l'attitude de croyance feinte sur un fondement ontologique ou intentionnel (comme dans le cas de Searle) mais sur un type de pratique, c'est donc estimer que ce type de pratique ne vise pas à provoquer des croyances authentiques chez les lecteurs et appréciateurs. On peut en douter, si on tient l'histoire (inventée) pour un mode de présentation (et non un contenu), qu'il soit symbolique ou métaphorique, visant à exprimer des propositions qu'il serait tout à fait possible de croire – et que nous serions alors en devoir de juger vraies ou fausses, à propos du monde actuel. Ainsi, pour Goodman, il est clair que les fictions sont littéralement fausses, mais peuvent être métaphoriquement vraies, et contribuer à améliorer notre compréhension du/des monde(s) :

> « Littéralement fausse, la fiction doit l'être ; la non-fiction peut l'être. La non-fiction et la fiction ne se distinguent pas en cela que l'une concerne les choses réelles et l'autre non. Toutes deux concernent les choses réelles, dès lors qu'elles concernent quelque chose ; et différentes œuvres de fiction et de non-fiction peuvent très bien concerner le même ou différents mondes réels » [1984 :36].

Dès lors, c'est l'unité, l'absoluité de la catégorie des « œuvres de fiction », comme « fictions ludiques », qui paraît problématique, dès lors qu'on englobe les divers genres de récits fictionnels, autant que la variété des pratiques. Il apparaît d'autant plus étrange de déterminer l'application du domaine de la convention fictionnelle à partir de la distinction entre « histoires qu'on utilise (*employ*) » et « histoires qu'on apprécie (*enjoy*) », à moins de supposer que tout (ou presque) y est faux : il faut seulement se laisser aller à entrer (s'immerger) dans le monde imaginaire de l'histoire ; cela est la posture proprement fictionnelle. A mon sens, l'importance que Currie, Lamarque & Olsen, Walton, et aussi bien Schaeffer, accordent à la distinction entre fiction et non-fiction, relève de considérations sur ce qu'il faut réellement tenir pour existant, vrai ou sérieux, ou sur ce qu'il faut tenir pour une véritable activité de recherche de la vérité.

Ainsi, l'extension de la feinte dépend du degré de réalité ou de vérité que vous accordez aux œuvres de fiction – d'où, notamment, la position de Walton, moins tranchée que celle de Currie ou Lamarque, sur le caractère absolu de la distinction, ou encore celle de Rorty [1979], qui, quoique dans un tout autre esprit, estime qu'il n'y a pas de problème du discours fictionnel[89]. Par ailleurs, la cause de la feinte, en devenant conventionnelle et non pas due à un

[89] Et on notera que les exemples d'œuvres dites de fiction qui préoccupent Rorty, dans cet article du moins, sont les forms de la modernité littéraire, et notamment les métafictions : "fictions which self-consciously

seul usage parasitaire, non-standard du langage (ou du medium), suppose alors de juger de *la* fonction canonique des œuvres de fiction, en tant qu'œuvres d'art ou pratiques ludiques. C'est cet aspect des définitions positives de la fictionalité qu'il s'agit de mesurer en dernier lieu.

1.3.3. Aspects partiels et partiaux de la définition essentialiste.

L'enquête sur les conditions nécessaires et suffisantes de la fictionalité a abouti à une définition positive, en tant que convention réglant une communication ou une pratique collective, et visant à déterminer le type d'*état mental approprié* à la réception de telles œuvres de fiction : il faut faire-semblant de croire que l'histoire est vraie, qu'elle est racontée par quelqu'un comme un fait connu. Pour réussir à justifier ce type d'attitude que nous nous devons de prendre vis-à-vis de telle et telle représentation, l'idée est de faire appel à la fonction, au but, à la spécificité de l'usage de ces expressions ; et comment savons-nous que c'est ainsi la croyance feinte qui est attendue ? *In fine*, au-delà des conditions de vérité, d'intelligibilité ou de satisfaction de tel ou tel récit, cela suppose de reconnaître surtout ces « prescriptions à l'imagination » qui sont, non seulement, le *modus operandi* des œuvres de fiction, mais, pour ainsi dire, leur réalisation, leur achèvement. Or on peut avoir l'impression que les remarques qui portent sur la réponse appropriée qui est celle du lecteur, sont en fait partielles et partiales. La « convention », dans cette optique, semble bien plutôt régulatrice que constitutive de toutes les expressions que nous pouvons qualifier de fictionnelles : si la croyance feinte peut, autrement dit, faire partie du fonctionnement de récits non-vrais, ou non-sérieux, elle n'en est pas nécessairement leur finalité, leur raison d'être.

L'idée n'est pas ici de nier qu'il existe un tel réquisit au « faire-semblant de croire », mais que ce réquisit est transversal : il ne peut pas définir toutes les œuvres de fiction, ni toutes les dites « fictions littéraires », « artistiques », ou « ludiques » : la littérature, l'art ou les pratiques ludiques peuvent être décrites comme une série de « prescriptions à la compréhension » ; certains romans, tableaux, dessins, opéras, sont ainsi faits pour être crus – *via* une certaine interprétation, une certaine présentation. En ce sens, la distinction entre « fictions ludiques » et « fictions épistémiques » ne se superpose plus à celle entre « œuvres de fiction » et « œuvres de non-fiction ». La finalité d'un récit inventé, ou d'un acte de parole non-sérieux, peut être de faire comprendre quelque chose, ou de dire quelque chose. Et si le

---

reflect on the fact that they are made rather than found – that is, works of fiction which make much of *being* fictional" [1979:111].

moyen peut être jugé indirect ou « non-standard », de l'ordre de la simulation, de la « compréhension imaginative », de la parabole, de la caricature, etc., la fin reste encore celle de dire quelque chose, ou de proposer quelque chose à la réflexion, comme le font les expériences de pensée, les intrigues de supposition ou encore les anecdotes que nous pouvons nous raconter. Inversement, on pourrait même penser que certaines expressions supposées non-fictionnelles requièrent une telle attitude de faire-semblant de croire que l'histoire est vraie (spots publicitaires, programmes d'« *infotainment* »[90], *storytelling* managérial [Salmon 2007]). Distinguer ces expressions des romans, contes, films ou autres formes d'art représentationnels suppose bien de prendre en compte les intentions diverses des producteurs (ou raconteurs).

Mais quelle est, enfin, cette convention « mentale » ? Que signifie précisément cette notion primitive de « *make-believe* », ou, dit autrement, à quels sortes d'enjeux cherche-t-elle à répondre, quelles sortes de comportements cherche-t-elle à décrire ? Le passage d'une définition (négative) de la fiction reposant sur le geste de l'auteur, à une définition (positive) de la posture de l'auditoire, a ouvert la voie à des considérations sur les états mentaux des consommateurs d'œuvres de fiction – et ainsi aux recherches en psychologie expérimentale et en sciences cognitives[91]. L'expérience privilégiée par une telle analyse de la nature et du fonctionnement des romans, fables, contes, mythes, films, jeux vidéo, bande-dessinées, plaisanteries, expressions ironiques (Currie) ou métaphoriques (Walton), est celle d'*entrer dans un univers* ; autrement dit, l'expérience de l'immersion du joueur dans un *monde fictionnel* – autre que le monde réel. L'imagination, telle qu'elle est conçue à partir de l'attitude propositionnelle de faire-semblant de croire, induit nécessairement que l'individu pense qu'il imagine *autre chose que le monde réel*, qu'il *simule*.

Avant de développer plus en détails les objections qu'on peut formuler à l'égard d'une définition mentaliste de la fictionalité, rappelons l'avertissement donné par Goodman :

> « On entend souvent dire que les œuvres de fiction se rapportent à des mondes fictifs. Cependant, au sens strict, la fiction ne peut concerner ce qui n'est pas réel,

[90] La pratique de *l'infotainment* est un mélange entre journalisme et humour, visant plutôt le divertissement que la transmission d'informations ; la chaîne Canal + s'est spécialisée dans ce genre de pratiques (le Grand Journal, le Petit Journal..). On peut dire que Les Guignols de l'info ou le Journal de Groland sont aussi une forme mixte d'humour et d'information, comme ce fut le cas des chansonniers de Paris, ou comme c'est le cas des satiristes, caricaturistes, ou de certains humoristes.

[91] Cette tendance s'est récemment démontrée lors du *Workshop on Fiction and Imagination* (Université de Lisbonne, décembre 2012), qui réunissait notamment S.Friends, G.Currie et K.Stock autour de l'analogie entre structures imaginatives et structures doxastiques ; les deux premiers défendant des thèses soutenues par des données empruntées à la psychologie expérimentale, la dernière s'en dégageant par distinctions conceptuelles.

puisqu'il n'y a rien qui ne le soit ; aucun monde dont nous pourrions dire qu'il est seulement possible ou impossible ; car, lorsqu'on dit qu'une chose est fictive mais non réelle, c'est comme si l'on disait *qu'il y a une chose telle qu'il n'y a rien de tel*. Il n'y a donc pas d'images *de* licornes ou d'histoires *sur* les fantômes ; il n'y a que des images-de-licorne et des histoires-de-fantômes.

« Ainsi, la fiction, aussi fausse ou extraordinaire soit-elle, se rapporte à ce qui est réel, à supposer qu'elle se rapporte à quelque chose. Il n'y a pas de mondes fictifs. L'écrivain qui en éprouverait du chagrin pourra ou ne pourra pas se consoler si j'ajoute qu'il n'existe pas davantage quelque chose comme le monde réel. Puisqu'il y a des vérités rivales, il y a de nombreux mondes, à supposer qu'il y en ait, mais il n'y a rien de tel que *le* monde » [1984 :35].

En remplaçant le monde fictif par le monde de l'histoire, ou le monde des croyances feintes, pouvons-nous dire que nous avons là défini la spécificité des œuvres de fiction ? A mon sens, certains partis-pris méthodologiques et normatifs, ainsi qu'une certaine sélection sur les éléments de l'enquête, ont amené à penser qu'il existe de telles pratique, convention ou institution de la fiction. On passe alors de la manière dont nous pouvons nous servir du discours fictionnel, à la manière dont il nous faut le prendre. Le devoir cognitif de croyance feinte, en vertu de règles régulatrices, peut sembler alors outrepasser les règles constitutives des genres, dans le domaine des arts, réduire la diversité des finalités de pratiques ludiques, imaginatives, simulationnistes, ou créatives, et avoir pour effet une forme de démission épistémique vis-à-vis de la valeur cognitive des arts représentationnels

a. Accents sur l'histoire, les faits narratifs et l'expérience des lecteurs.

Tout d'abord, nous avons vu que les développements de la définition mentaliste de la fictionalité suivaient en quelque sorte ceux de la philosophie du langage, à partir de la prise en compte de la dimension pragmatique de l'usage que nous en faisons. En ce sens, ce qui est fictionnel (ou fictif), ce ne sont pas tant les mots, phrases ou énoncés, mais d'abord une intention ou une convention spécifique. Entre type de communication (Currie et Lamarque), et type d'activité (Walton), la fictionalité d'une œuvre se donne alors comme une manière spécifique de (non-)croire un certain contenu. C'est le contenu sélectionné par une définition positive de la fictionalité qui semble discutable, à savoir, l'histoire, en tant que série de faits composant le monde fictionnel. En effet, dire qu'il s'agit de croire que l'histoire est racontée comme un fait connu, c'est, à l'évidence, isoler l'histoire comme élément fictionnel en tant que tel. De là, les considérations sur la forme (le ton, le style, le genre) sont employées à affiner ce qui est vrai-dans-l'histoire, et la logique interprétative qui s'efforce de clarifier les

zones d'ombre d'une œuvre de fiction, s'efforce ainsi de déterminer les événements, le caractère des personnages, leurs motivations, etc. ; les digressions, les passages descriptifs, les « morceaux non-fictionnels », servent tout autant à dresser la forme du monde imaginaire, nuançant l'humeur du héros ou prouvant son sens de l'observation.

Ce sont là des affirmations qui relèvent de la dimension esthétique de certaines œuvres. Il n'y a aucune raison de dire que savoir que quelque chose est une œuvre de fiction, c'est savoir qu'il faut faire-semblant d'imaginer la totalité du récit, en tant qu'histoire. En considérant que la fonction de l'histoire – ou diégèse –, dans un roman, une parabole, une légende, un proverbe ou une plaisanterie, peut être *instrumentale*, c'est-à-dire servir à des fins de compréhension, d'explication, ou de partage d'informations, il est difficile de rester tout à fait satisfait par la réduction d'une œuvre de fiction à son intrigue, alors à apprécier par un usage autotélique de notre imagination. La critique de Lewis proposée par Lamarque [1996] suit, pour ainsi dire, cette même veine, estimant qu'il faut surtout interpréter l'œuvre, en tant qu'œuvre *littéraire*. Reste à savoir pourquoi une œuvre littéraire ne pourrait pas se servir des histoires en vue d'autre chose que de produire un exercice de style, de nourrir des thèmes littéraires ou d'élaborer des valeurs culturelles. Quoiqu'il en soit, à dire vrai, du fonctionnement littéraire ou artistique de ces récits, ce que présuppose l'attitude de croyance feinte, c'est un contenu propositionnel non-vrai – celui de l'histoire inventée.

La distinction entre les perspectives interne et externe, qu'on retrouve Lamarque [1996] et Currie [2010] notamment, permet effectivement de faire la part des choses entre l'œuvre *qua* histoire, et l'œuvre *qua* construction. Ainsi, Holmes, par exemple, est un détective qui habite Londres, selon la perspective interne, tandis qu'il est qualifié de personnage de fiction, selon la perspective externe. Mais il semble que nous ayons là, en quelque sorte, une perspective interne rétrécie ; en effet, « Holmes » peut également être considéré comme un symbole, une idée, ou encore une représentation sociale. Bien sûr, le genre auquel appartient le récit, fictionnel ou non fictionnel, permet de mesurer la pertinence de ce type de considération, mais ce qu'on pourrait appeler la perspective symbolique pourrait valoir autant que les deux autres perspectives. En d'autres termes, dans le cas des fables de La Fontaine, par exemple, ou dans le cas plus général des paraboles ou des « fictions didactiques », la possibilité d'une double lecture – comme histoire, et comme « leçon » – est constitutive du genre ; ainsi, focaliser l'attention sur ce qui est vrai-dans-l'histoire, est sans doute important pour comprendre la narration, mais certainement insuffisant pour rendre compte de ses fonctions, et ne rend donc pas compte du fait que ces constructions de

l'imagination peuvent constituer un discours visant à être cru. Dans *1984*, il ne s'agit pas seulement d'imaginer que l'histoire est racontée comme un fait connu, mais de saisir que « Big Brother » désigne (indirectement) un des éléments du fonctionnement d'un Etat fasciste – et que l'analyse qu'il présente de la société de son époque devrait être prise au sérieux ; de même, dans *Verre Cassé*, d'A.Mabanckou, il ne s'agit pas tant (pas seulement) de reconstituer dans notre imagination les aventures du bar *Le Crédit a voyagé*, mais d'entendre les discours sur les relations France-Afrique, le pouvoir, la mémoire collective, etc. (autant que de saisir les références intertextuelles).

L'attention concentrée sur le contenu de l'histoire, à la différence du sens de la construction, souligne la série des *faits* constituant le monde fictionnel. On cherche alors à répondre à la question de savoir ce qui se passe dans l'intrigue, et non les raisons pour lesquelles l'intrigue est construite de telle et telle manière – raisons qui peuvent être artistiques autant que symboliques. On pourrait penser que cela revient, en quelque sorte, à privilégier le quoi (fictif) de ce type de construction, plutôt que son comment (pris comme un mode de présentation du quoi), ou son pourquoi (qui est ici déjà réglé par la convention de fictionalité). C'est une manière d'envisager les œuvres de fiction, mais il n'y a pas de raison de penser que c'est là *la* façon appropriée d'analyser les mécanismes de ces œuvres, et leurs buts ; en revanche, il est évident que la convention de fictionalité vise, *in fine*, à répondre à la dimension interne factuelle des constructions, et non à la dimension externe de la forme narrative, littéraire, ou symbolique.

Enfin, on notera l'importance qu'a prise l'expérience de l'immersion du lecteur, spectateur ou appréciateur, dans l'enquête sur l'usage de ces types de représentations. Schaeffer autant que Walton prennent manifestement comme points de départ de leurs analyses ce phénomène consistant à être « pris par l'histoire », ou par le jeu vidéo. De même, ce qu'on a appelé le « paradoxe de la fiction », à savoir le fait d'avoir des émotions en regardant un film, tout en sachant pertinemment que les personnages n'existent pas, est devenu un cas d'école pour apprécier la pertinence des explications données de la nature d'une œuvre de fiction – Currie [1990] y consacre notamment le dernier chapitre de son livre sur la nature de la fiction. Il est clair, alors, qu'une définition positive de la fiction en termes de prescriptions à l'imagination peut aller de pair avec l'idée que nous expérimentons, par l'imagination, des situations émotionnellement chargées. Mais que se passe-t-il, pour ainsi dire, si on considère que l'expérience de l'immersion est une des expériences qu'offre une œuvre de fiction, à côté de celle de comprendre, par exemple, la pensée d'un auteur, ou à côté

de celle consistant à permettre des interprétations variées d'aspects du monde réel ou du comportement humain ? De plus, ce type d'expérience n'est pas spécifique à la fiction, puisqu'on peut très bien « plonger dans un univers », ou « être émotionnellement bouleversé », sans être en présence d'une œuvre de fiction – pensons à l'art de la rhétorique et à la publicité ; on peut dès lors penser que le « paradoxe de la fiction » reste lié à des questions touchant, encore une fois, nettement plus la fonction et le fonctionnement esthétique, ou plus largement symbolique, que le caractère fictionnel, d'un support.

Invoquer une convention globale de fictionalité permettrait ainsi de faire la part des choses entre les pratiques dans lesquelles il est approprié d'imaginer (et de s'immerger), et celles dans lesquelles ce n'est pas le type de réponse requis. Mais s'il est approprié de faire-semblant de croire le contenu d'une histoire, il peut apparaître tout autant approprié de faire en sorte de comprendre les interprétations du monde que proposent Tolstoï, Beckett, Godard ou Picasso, en les concevant. En un mot, on pourrait dire que l'immersion est une forme d'expérience, qui correspond aux prescriptions imaginatives de l'œuvre, mais que l'attitude d'interprétant en est une autre, correspondant alors aux prescriptions de sens que toute œuvre véhicule. Par conséquent, la sélection des objets de l'enquête ne semble pas anodine, et tendre à ranger les œuvres, récits, histoires fictionnelles du côté des pratiques ludiques autotéliques.

b. Une opposition entre fictions artistiques et recherche de la vérité.

L'idée selon laquelle la spécificité de la fiction, notamment dans le domaine de l'art, la rend profondément différente de ses divers usages dans les sciences ou la philosophie, semble être partagée par les tenants de la définition mentaliste de la fictionalité (contre les positions panfictionalistes). Tout se passe comme si la différence, formulée par Lamarque & Olsen [1994 :242], entre « histoires utiles » et « histoires appréciables », ou fictions épistémiques et fictions « croyances feintes », supposait un rapport flouté des œuvres de fiction avec la connaissance et la recherche de la vérité, pour ne pas dire une absence de rapport. En effet, tous trois reconnaissent, plus ou moins fortement, que nous pouvons apprendre des choses en lisant des fictions, ou plutôt des œuvres de fiction, en passant par l'activité de notre imagination ; mais s'il y a connaissance, elle reste d'un type particulier, et n'est surtout clairement pas présentée comme la fonction première de telles œuvres. Pour le dire vite, ce que nous pouvons apprendre, par la pratique fictionnelle, est de l'ordre des valeurs culturelles, des universaux, et des thématiques, en tant qu'œuvre *littéraire* (pour Lamarque & Olsen), et

de l'ordre de l'empathie (pour Walton), ou de l'apprentissage simulé de croyances principalement fausses (pour Currie[92]). Les variations théoriques entre les positions de Currie, Lamarque & Olsen, et Walton, reflètent le niveau, pour ainsi dire, de défiance ou de confiance qu'on peut avoir à l'égard de ces représentations ayant pour but conventionnel de nous amener seulement à simuler des contenus de pensée.

Pourtant, soulignons que certaines œuvres de fiction peuvent avoir pour fonction de chercher à comprendre et/ou de transmettre des connaissances, et ainsi, la distinction entre fictions théoriques et fictions « croyance feinte » semble moins tenable qu'elle n'y paraît. La tradition des fictions didactiques, des contes moraux, des paraboles, est un premier argument pour dire que les histoires doivent être prises comme, à la fois, utiles et appréciables, agréables. Il en est de même pour les romans à thèses, ou pour toute production issue de l'intention de porter un discours sur le monde, tel événement, telles situations. En ce sens, pourquoi isoler aussi nettement les fictions artistiques des constructions mathématiques ou philosophiques ? Si le fonctionnement de ces pratiques diffère sur plusieurs points, les finalités peuvent être parfois rapprochées. L'analyse searlienne de la fiction suppose encore une fois moins de parti-pris ; en mettant l'accent sur les intentions des auteurs, et les conventions de genre, Searle ne coupe pas aussi fortement les liens entre l'usage épistémique des romans, et leur énonciation fictive :

> « Dans le cas de la fiction réaliste ou naturaliste, l'auteur fera référence à des lieux et à des faits réels en mêlant ces références à celles de la fiction ; de cette manière, il rend possible le traitement du récit de fiction comme *prolongement de notre connaissance actuelle des faits*. » [1975 :117 – je souligne].

La question de la valeur et du processus épistémiques des œuvres d'invention reste une interrogation centrale dans la manière d'envisager la fictionalité d'une œuvre. La définition positive de la fiction semble se fonder sur une certaine conception de la fonction des œuvres d'art, que ne partagent pas, par exemple, Rorty ou Goodman – et qui entre ainsi en jeu dans la manière dont le problème de la fiction est abordé. Ainsi Rorty [1979 :130] estime-t-il qu'il faut défendre une conception de la vérité-jeu de langage, contre celle qui est à la base de la disqualification des énoncés fictionnels, et contre l'éviction de la poésie au profit de la science, dans le domaine de la connaissance. De l'autre côté, Goodman [1984 :154] affirme

[92] Voir Currie [2011] ; voici la fin (provocatrice) de l'article : « … quand nous nous engageons sérieusement à lire de la grande littérature, nous n'en ressortons pas avec une meilleure connaissance, de meilleures capacités, des émotions clarifiées ou des sympathies humaines plus profondes. Nous exerçons effectivement des capacités qui nous laissent explorer une conception fascinante, attrayante (*demanding*) de ce à quoi ressemblent les êtres humains – probablement, une conception fausse ».

clairement que les versions artistiques et les versions scientifiques du monde (fictionnelles ou non-fictionnelles) se valent, dans nos efforts « vers le progrès de la compréhension », entre autres parce qu'il ne part pas des mêmes positions concernant la nature de la vérité et, donc, de la connaissance. Il y a donc, manifestement, quelque chose qui rapproche l'imagination d'un usage plus « libre », voire plus personnel (Walton parle d'imaginer *de se*), sous la convention de fictionalité ainsi construite, que sous celles qui règlent les pratiques scientifiques et philosophiques.

c. L'existence d'une « institution de la fiction » : intention vs. convention.

La critique qui est opposée à l'analyse de Searle repose sur l'idée qu'il existe une convention spécifique en vertu de laquelle une œuvre est une fiction. Cette convention est ensuite fondée de différentes manières : sur l'intention du producteur de fiction (Currie, Lamarque), ou sur la fonction propre de certains objets dits « supports » (Walton), et la reconnaissance de ces traits est considérée comme faisant partie d'une connaissance partagée par la communauté. *In fine*, elle est ainsi garantie, chez les trois auteurs, par une pratique sociale bien ancrée : Walton et Lamarque en viennent à parler d'« institution de la fiction », qu'il s'agisse de la pratique de la littérature ou de la pratique assez générale des arts. C'est l'existence d'une telle convention qui demeure discutable, en tant qu'elle serait non seulement unifiée, et bien partagée, mais qu'elle correspondrait même à quelque chose. Un problème argumentatif évident est de démontrer l'inexistence de quoi que ce soit ; on cherchera plutôt à montrer qu'on peut s'en passer, dans l'explication de la fiction, en la réduisant à des considérations sur (1) les intentions des « artistes », (2) les différentes conventions de genres littéraires, et (3) des règles de pratiques sociales diverses.

Les intentions des producteurs de fiction peuvent être variées, et il semble délicat de caractériser l'intention fictive de manière unifiée. Les auteurs de contes philosophiques à la Voltaire, ou de fables morales, souhaitent sans doute que le lecteur comprenne les liens symboliques entre les personnages et des idées, ou positions, qu'ils représentent. Le lecteur imagine l'histoire, mais se doit surtout de saisir l'utilisation allégorique qui est faite des éléments inventés. Il en va de même dans une conversation ordinaire, lorsqu'un des interlocuteurs raconte une histoire dans le but de clarifier son propos (« tu vois, c'est comme s'il y avait un ange et un démon, se battant pour avoir la première place »). La réponse appropriée n'est pas tant d'imaginer qu'il y a bien un ange et un démon, mais d'interpréter

pour ainsi dire le sens de ses images (« il se croit donc pris entre deux feux »). Plus radicalement, on peut penser, contre Walton, qui étend les jeux de faire-semblant à l'ensemble des œuvres d'art, que le tableau *Guernica* de Picasso n'est pas fait pour nous plonger dans un univers fictionnel, mais plutôt pour nous amener à reconnaître les dégâts de la guerre d'Espagne. Qu'il choisisse pour cela une forme esthétique, et qu'il peigne des figures plus ou moins identifiables à des choses réelles et imaginées, ne change rien au fait que, si on parle d'intention du producteur, il n'y a pas lieu d'invoquer celle qui consiste à faire-croire aux spectateurs des vérités fictionnelles.

Dans le domaine de la littérature, la question de la fiction se pose chaque fois qu'il y a, en quelque sorte, une tension entre la réalité et l'imagination de l'auteur, ou dans le degré de sincérité de son propos. Il paraît alors délicat de régler cette question en faisant appel à une convention unifiée. L'analyse de Searle, nous l'avons vu, fait appel aux diverses conventions de genre, pour régler le degré de fictionalité de l'œuvre. L'appel à la convention de fictionalité ne permet pas de rendre compte du fait que ce qui peut être en jeu, dans la construction d'un roman historique, autobiographique, d'une autofiction ou d'un récit allégorique, c'est bien le rapport entre réalité et création, ainsi que croyance et imagination. On pourrait dire, par exemple, qu'une des règles de l'autofiction est fondée sur l'intention de l'auteur à faire en sorte que le lecteur ne sache plus s'il doit accepter comme vrai, ou non, ce qui est écrit. D'un autre côté, un roman comme *Palomar*, dont le personnage est inventé, est présenté par Calvino comme une « pédagogie du regard », une série d'exercices de descriptions de situations mondaines. Comment le devoir de croyance feinte s'applique-t-il dans des cas où l'auteur vise la réalité, et vise à ce que les lecteurs comprennent que ce qu'il dit est vrai-de-la-réalité, selon une interprétation qui s'accorde avec le type de production qu'il est en train de lire ?

Dans cette perspective, on peut aller jusqu'au cas par cas. Mais il apparaît que c'est aussi l'auteur qui fixe, par une préface ou par des indices dans le texte, le type de *crédibilité* approprié, outre les seules règles de genre. C'est en cela que les connaissances extérieures sur l'auteur, ou sur le contexte de réalisation de l'œuvre, sont intéressantes ; elles permettent de formuler des hypothèses sur l'intention de l'auteur à dire quelque chose qui doit être cru. En un sens, le choix de certains réalisateurs, à un moment donné, de tourner « en extérieur », est sans doute une redéfinition du « pacte doxastique » : le décor de studio est remplacé par des paysages de tous pays, et on peut donc supposer que croire qu'il y a de tels paysages n'est pas une réponse inappropriée, voire est requis – les manifestes des écoles réalistes expriment le

désir, pour ainsi dire, d'enregistrer le monde. Il en va de même des romanciers naturalistes et de leurs exigences véraces, des écrivains-chroniqueurs, qui font dépendre le contenu de leur récit de « relevés de terrain ». Que reste-t-il à feindre de croire ?

Passée outre les diverses intentions des auteurs (dont certains cherchent, en fait, à redessiner constamment les frontières entre fiction et réalité, fiction et vérité, et œuvres de fiction et de non-fiction), la convention spécifique de fictionalité est ancrée dans des pratiques sociales : celle de raconter des histoires (fictives), selon Lamarque & Olsen, celles, plus ou moins larges, qui ont trait à l'art (films, photographies, peintures, sculptures), selon Currie et Walton. Elle exclut les pratiques scientifiques, telles que la modélisation, la simulation informatique, ou les pratiques philosophiques, telles que les expériences de pensée, les intrigues de supposition ou les systèmes conceptuels. Même si Walton n'est pas opposé à cela, ou encore si les divers fictionalismes se sont répandus pour expliquer le fonctionnement de ce type de pratiques, le champ d'application premier (au vu des exemples discutés par les défenseurs de la définition mentaliste) reste l'activité artistique ; les membres d'une même communauté partagent la connaissance de cette convention.

De façon générale, cela semble beaucoup présumer de ce qui se passe dans nos têtes, lorsque nous nous comportons, de telle ou telle manière, avec des œuvres d'art ou des « histoires » – et surtout, de ce qui *devrait* s'y passer. On aurait tendance à penser que certaines personnes s'inspirent de ce qu'elles voient, ou entendent, et agissent en conséquence. Dans une approche dispositionnelle de la croyance, on pourrait en déduire que les croyances qu'elles entretiennent sont, ou vraies, ou fausses, mais pas feintes. Cela est-il inapproprié ? Ces personnes sont-elles ignorantes de la convention de fictionalité, ou irrespectueuses à son égard ? Est-ce une erreur de comportement que d'aller en Inde après avoir lu *Les Enfants de Minuit*, de S. Rushdie ? D'intenter un procès au même auteur, au vu du contenu des *Versets Sataniques* ? Si on analyse les comportements qui sont liés à des expressions que nous jugeons fictionnelles, on peut relever quatre tendances : les émotions, le rire, la compréhension, l'inspiration pour agir. Comment savoir quelles pratiques sont requises, et lesquelles ne le sont pas ? De façon anecdotique sans doute, on peut se demander ce qu'il serait arrivé aux théories de la fiction si, au lieu de développer le thème des œuvres de fiction, on avait développé celui des plaisanteries, qui est le second exemple de Searle dans son article. Comment pourrions-nous qualifier l'état mental dans lequel nous nous trouvons lorsque nous rions ? Quelle est l'attitude requise par une histoire drôle ?

Enfin, c'est l'objet de la convention qui peut paraître étrange. Lorsqu'on parle de sens conventionnel d'une proposition linguistique, on parle de signification. On est censé comprendre que p. Or, la convention de fictionalité semble régler un état mental : on est censé se mettre à entretenir des croyances feintes. Comment cela se passe-t-il ? Quel est l'objet qui cause cette croyance, et comment rendre conventionnel cet aspect de notre fonctionnement psychologique ? En en restant à une définition de la fictionalité focalisée sur l'auteur, et non sur l'expérience du lecteur ou les règles procédurales d'une supposée institution, on s'abstiendrait à tout le moins de juger du caractère approprié de nos comportements, autant que de nos états mentaux.

d. La notion intuitive de « croyance feinte ».

En dernier lieu, c'est bien à l'idée même de « *make-believe* » qu'il faut prêter une attention particulière. Il s'agit, nous l'avons vu, d'une attitude propositionnelle, dont la proposition est ce qui est vrai-dans-l'histoire, ou vrai-selon-le-jeu-J. Elle n'est, aux dires de Currie, pas plus étrange que n'importe quelle attitude propositionnelle, et égale, en statut, celui de la croyance ou du désir [1990 :19-21]. En tant qu'activité, elle est largement répandue, dans nos rêveries quotidiennes, nos fantaisies de l'imagination, mais elle en diffère sans doute, dans le cas des œuvres de fiction, quant à « leur capacité au réalisme, leur complexité, leur structure formelle et leur importance cognitive » [1990 :20]. Pour Walton, les « jeux de croyances feintes sont une espèce d'activité imaginative », spécifique en ce sens qu'elle implique des « supports » [1990 :12]. Les soupçons portent ici sur deux points : (1) la flexibilité mentale que suppose cette attitude propositionnelle ; (2) l'idée que la notion opère comme une sorte de « notion intuitive » dans les explications de la fiction. Goodman disait « *Never mind mind* »[93], et nous pourrions suivre ce conseil : le fonctionnement d'une œuvre de fiction, comme quoi que ce soit, devrait être expliqué sans *présumer* de nos états mentaux.

Remarquons qu'une explication de nos expériences avec des œuvres de fiction, telle qu'elle est présentée par Walton notamment, nous donne effectivement l'impression d'en rendre compte. Lorsque nous jouons à être un cow-boy ou une sorcière, et à faire-semblant que la bande de trottoir jouxte les crocodiles, d'un côté, et la lave, de l'autre, nous sommes en

[93] La formule complète de Goodman est : "*Never mind mind, essence is not essential, matter doesn't matter*", traduite par « On n'a pas idée des idées, l'essence n'est pas essentielle, et l'important n'est pas ce qui importe » [1984 :138]. Ces trois préceptes rendent manifestement Goodman critique des définitions essentialistes et mentalistes, fondées sur un réalisme métaphysique !

train d'imaginer des choses, et il en va de même quand nous suivons les aventures de notre héros à la télévision, ou dans *Guerre et paix*. C'est cette sorte d'imagination dont nous faisons preuve à ce moment-là, que tente de décrire la notion de « croyance feinte ». Mais quelles en sont les conditions ? Les conditions sont, ici, les propositions portant sur les faits-de-l'histoire. Nous avons vu que les limites de la feinte étaient discutables, notamment lorsque celle-ci prend pour objet de croyance feinte, autant les énoncés vrais que les énoncés faux ou ni vrais ni faux. Pour rendre compte des fictions en termes de croyance feinte, cela suppose d'aller voir, dans la tête des spectateurs, le type de propositions qui sont entretenues, comment elles le sont – et comment elles doivent l'être. On peut resserrer le contenu propositionnel au contenu de l'histoire, ou au contenu de l'imagination des joueurs d'un même jeu, ou avec un même support, mais on n'en reste pas moins en train de supposer une élasticité des contenus, une globalité de la croyance feinte.

Pourquoi ne pas s'en tenir aux contenus de croyances *stricto sensu*, et introduire une sorte de méta-croyance ? Lorsque je lis un roman d'aventures, je sais par exemple (par la convention de genre et par des traces syntaxiques) que Tibert II est un personnage inventé par l'auteur. Je crois que c'est un personnage inventé, dont les aventures sont inventées par l'auteur. Je sais, par ailleurs, que l'auteur ne parle pas en son nom ; je crois donc que ce qu'il me dit ne le concerne pas forcément (il ne pense pas forcément ce qu'il écrit). Enfin, je ne crois donc pas que Tibert II existe dans la réalité, ou que ses aventures ont eu lieu. De là, je peux avoir un ensemble d'états mentaux, mais comment savoir lesquels ? Je peux penser à Tibert II, penser à mon cousin dans le rôle de Tibert II, le détester, vouloir qu'il existe, en tenir compte dans un raisonnement, une élucubration, le voir apparaître dans un rêve, etc., et les états mentaux de mon cerveau, pendant la lecture, peuvent être tout aussi variés ; mais comment distinguer entre les états mentaux correspondants à « faire-semblant de croire que p », « imaginer que p », « penser que p », « penser à p », ou « supposer que p » ?

Tout se passe comme si faire-semblant de croire que p, cela équivalait à outrepasser le fait de ne pas croire que non p. Par exemple, lorsque je feins de croire qu'il y a une sorcière, je fais en sorte de ne pas croire qu'il n'y en a pas. Cela semble alors être une sorte de croyance volontaire, à laquelle fait écho la suspension délibérée de l'incrédulité : on accepte, pour ainsi dire, de bien vouloir y croire. Si on rejette la thèse du volontarisme doxastique, à

savoir qu'il est possible de décider de ce à quoi on croit, il devient difficile d'accepter une telle attitude propositionnelle qui consiste, littéralement, à faire nos croyances[94].

Cela dit, la notion semble intuitive ; pour Walton, « que la croyance feinte (ou l'imagination), ou la feinte (*pretense*), de *quelque* sorte, soit centrale, d'une certaine façon, aux 'œuvres de fiction', est sûrement hors de doute » [1990 :4-5]. Et c'est cette notion, on l'a vu, qui est la clé des définitions positives de la fictionalité. On pourrait pourtant appliquer à ce concept la même critique que celle que développe Olsen [2000] contre les termes de « création », « créer », ou « créativité », employés dans la critique littéraire, et qu'il qualifie de « primitifs critiques ». On ne peut pas vraiment dire que les théoriciens de la fiction n'ont pas analysé le fonctionnement de la croyance feinte, eu égard à l'étude de Walton des différents types d'imagination, au début de son essai |190 :13-50], ainsi qu'à la distinction que donne Currie entre la croyance feinte comme attitude propositionnelle et comme opérateur [1990 :72]. Mais il n'en reste pas moins que les « deux problèmes potentiels des primitifs critiques », formulés par Olsen, semblent trouver à faire ici écho :

> « Les primitifs critiques définissent une perspective, une manière de voir l'art qui est au-delà de la théorie, et comme tels ils paraissent constituer partiellement les intuitions sur lesquelles la théorie est fondée. Parce qu'ils sont insérés dans le discours théorique de cette manière, ils possèdent une profonde inertie ; c'est-à-dire qu'ils sont difficiles à interroger et à déloger. C'est seulement un problème potentiel, et il ne devient pas un réel problème avant que le second problème se matérialise. Tout primitif critique impose des manières de penser un problème et des limitations dans la discussion théorique. Parfois, ces manières de penser peuvent mener à une impasse ou empêcher la suggestion de nouvelles solutions, quand les conclusions atteintes semblent inacceptables ou contre-intuitives. Dans ce cas, la profonde inertie des primitifs critiques joue au détriment de la réflexion théorique » [2000 :197].

L'approche des œuvres de fiction en termes de « *make-believe* » a notamment donné lieu à une reformulation des problèmes ontologiques et sémantiques traditionnels des personnages ou énoncés fictionnels, qui, pour éclairante qu'elle puisse paraître, n'en reste pas moins énigmatique, parce que considérée comme irréductible. Pensons ici à la stratégie de Searle [1983] qui consiste à montrer qu'il est utile (sinon totalement possible) de chercher à réduire les divers états mentaux à des paraphrases qui expriment des croyances et des désirs – ainsi que leur négation et leur inscription dans le temps. Faut-il accepter la posture mentale de l'imagination comme un primitif du même type que la croyance ou le désir, ou ne faut-il pas,

[94] Voir notamment les objections de R.Pouivet au fictionalisme théologique [2011] : non seulement l'attitude de croyance feinte ne rend pas compte de l'attitude de la foi, mais elle n'est pas même une attitude de *croyance*.

de la même manière, la réduire pour en expliciter, pour ainsi dire, les « croyances de base » ou « désirs de base » ? Si la notion de « *make-believe* » peut paraître intuitive, qu'en est-il alors de celle de « *make-desire* », qui désigne, selon Currie, le type d'états émotionnels qu'on peut ressentir en regardant un film ou en lisant un roman ; Walton parle de « quasi-émotions ».

On pourrait simplifier en disant que tout ce qui est en jeu ici, c'est seulement la manière dont est saisi, ou pensé, le contenu de l'histoire (fictive). En ce sens, on peut dire que nous croyons le contenu de l'histoire lorsque nous la lisons, puis que nous croyons que c'est ce qui est affirmé par l'histoire (ou dans l'histoire). Il en va de même pour tout ce que nous lisons, ou voyons, en général : on croit sur la base de ce qu'on nous donne à voir. Ajouter, sur cela, le jugement selon lequel le contenu d'une fiction est cru, de manière feinte, c'est en fait vouloir rendre compte de l'aspect illusoire de l'expérience. On pourrait alors penser que, dans le cas des illusions d'optique, ou des tours de magie, le spectateur fait aussi semblant de croire que la ligne est brisée, ou que la femme est coupée en deux. Mais qu'en est-il vraiment, pourrions-nous demander ? La femme est-elle vraiment coupée en deux, la ligne est-elle vraiment brisée, de même que le personnage existe-il vraiment ? A ces questions, ou bien nous avons les réponses, et dans ce cas on peut exprimer cela sous forme de croyance ou de désir (je crois que le personnage n'existe pas, je crois qu'il existe dans l'histoire, ou je désirerais que ce personnage existe..), ou bien nous ignorons les réponses, et alors il n'y a pas de raison de penser que le problème est réglé par un devoir de croyance feinte.

Enfin, l'évocation de ce type d'attitude semble reposer sur les apparences trompeuses (mimétiques) d'une œuvre de fiction : jugée sur ses apparences, adopter l'attitude de croyance feinte permet d'éviter de se poser la question de la vérité ou de la réalité de ce qui est présenté ; il suffit de faire-semblant. Mais tout ce que cela dit, c'est, en somme, qu'on ne peut pas croire littéralement le contenu d'une histoire (fictive), parce qu'on ne peut pas toujours faire la part des choses entre ce qu'on peut croire et ce qui doit rester de l'ordre des apparences, des illusions, de l'inventivité d'un auteur. En ce sens, si le modèle platonicien de la fiction, tournant autour de l'axe vérité/réalité, est jugé inapproprié et remplacé par l'axe de la croyance/croyance feinte, tous les problèmes qu'on se pose au sujet de la fiction (cela est-il vrai ? est-ce que ça existe ? que peut-on apprendre d'un conte ? est-ce bien l'auteur qui parle ?), apparaissent résolu par une sorte de tour de prestidigitation : faites donc semblant d'y croire !

A l'issue de cette étude des mérites et limites d'une définition positive de la fictionalité, il apparaît que son caractère mentaliste ne semble pas donner pleine satisfaction. Il existe d'abord des conceptions métaphysiques d'arrière-fond indéniables qui sous-tendent cette dernière : la thèse d'un réalisme métaphysique fort pour Currie et Lamarque, celle d'un relativisme linguistique pour Walton, et le partage d'une théorie de la vérité-correspondance. Par ailleurs, on a pu relever des parti-pris quant aux finalités (majeures) des œuvres d'art, notamment avec la distinction entre fictions théoriques et fictions ludiques, quand bien même les auteurs reconnaissent que les fictions peuvent servir des fins nobles et sérieuses (à exercer l'imagination, à s'adapter à notre environnement, à exprimer des thèmes et des valeurs, du moins pour les fictions littéraires). Enfin, l'absence de conditions précises de la feinte, qui limiterait la légitimité de la feinte de manière ontologique et sémantique, font de cette notion une réponse davantage orientée, évaluative, que proprement descriptive. Même si on sent que nous avons affaire à du faire-semblant lorsque nous sommes face à des histoires inventées ou à des jeux de l'imagination, il peut rester un doute quant au choix d'un certain type de mentalisme dans les analyses de la nature et du fonctionnement des œuvres de fiction.

In fine, l'approche de Currie, Lamarque et Walton reste dépendante de choix multiples concernant les objets privilégiés de l'enquête ; ainsi, il ne semble pas plus nécessaire de faire-semblant de croire que le contenu d'un récit fictionnel est vrai, que de faire-semblant de croire que le contenu d'une théorie mathématique est vraie (si on défend un fictionalisme en mathématiques), ou de faire-semblant de croire que le contenu de mon rêve, raconté au petit déjeuner, est vrai, ou celui d'une simulation informatique, ou celui d'une expérience de pensée. Les différences sont alors situées au niveau de la *fonction* de telle et telle expression, mais on a vu que les intentions des romanciers, cinéastes ou dessinateurs peuvent être variées, autant que celles du locuteur ordinaire, lorsqu'il fait une plaisanterie ou se met à communiquer les « films qu'il se fait », pour le dire vite. Ce qui importe, de façon globale, est que l'interlocuteur soit conscient du fait qu'il a affaire à une construction, et sache qu'il ne doit pas croire littéralement ce qu'il voit ou entend. Mais les enjeux demeurent, pour preuve, lorsque nous nous demandons quelle part de vérité est exprimée dans une (bonne ou mauvaise) blague, ou quelle part de mensonge peut demeurer sous les apparences d'une œuvre de fiction.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE.

Le but de ce premier mouvement était d'examiner les analyses philosophiques de la fiction, telles qu'elles ont été développées en philosophie analytique dans le sillage des théories du langage. L'émergence d'une définition positive de cette propriété tient au fait que les critères syntaxiques, sémantiques ou pragmatiques (au sens de Searle) sont jugés non-nécessaires et non-suffisants ; autrement dit, considérer le statut de la fictionalité comme négatif n'est pas adéquat, pour Currie, Lamarque et Walton, parce qu'il y a quelque chose de spécifique en jeu, à savoir, une attitude positive attendue de la part des récepteurs.

Or il se trouve que l'attitude de croyance feinte ne peut être le propre de la fiction que si nous avons déjà décidé, pour ainsi dire, non seulement du fait que nous avons affaire à une œuvre de fiction, mais du type de pratique qui est déterminé par sa nature – et si nous décidons, cela semble difficile de parler de ce qui est « propre » à la fiction ! Faire-semblant de croire, *simpliciter*, est sans doute nécessaire pour un certain nombre d'expressions – allant de l'hypothèse, à l'expérience de pensée, à la plaisanterie, aux récits de rêve, d'invention, ou encore aux discours portant sur des projets pas encore réalisés – mais en faire une condition nécessaire et suffisante implique de déterminer les fonctions particulières de ces expressions, et préjuge, par conséquent, des manières bonnes et mauvaises dont il nous faut les utiliser. C'est la limite principale que nous pouvons formuler contre ce type d'approche mentaliste et conventionnelle. En la rejetant, on rejette en même temps les distinctions catégorielles trop tranchées entre fictions épistémiques et fictions artistiques, ou entre une attitude « sérieuse » et une attitude « divertissante », supposée obligatoire, en vertu de la nature fictionnelle de telle et telle œuvre.

En conséquence, c'est le refus d'une définition essentialiste des fictions que nous assumons, en tant que celle-ci se fonde sur des intuitions concernant le genre d'expériences des lecteurs ou spectateurs, qui exemplifieraient, pour ainsi dire, la nature des œuvres. Mais c'est là avoir décidé antérieurement que certaines œuvres *sont* des œuvres de fiction. L'argument qui consiste à dire que cela rend compte de nos pratiques, autant que des étiquettes sous lesquelles ces œuvres sont rangées, semble étonnant ; tout se passe comme si la définition positive de la fiction émanait d'une confiance envers nos manières de classer les éléments de ce monde, et nos façons de les activer. On ne voit toujours pas en quoi il serait inapproprié de « prendre au sérieux » une pratique ludique ou artistique. Pour exemple, Witkowski [2011], faisant l'« éloge de l'intuition enfantine », présente un certain nombre de

cas où des scientifiques ont envisagé certains jeux (toupie, ricochet, loterie, etc.) comme des instruments mettant au défi, entre autres, nos explications de lois de la physique ou de constructions mathématiques. Est-ce là une manière d'outrepasser la convention de fictionalité ?

La reformulation des débats classiques sur la fiction – statut du personnage et conditions de vérité des énoncés fictionnels –, à partir de la fonction de croyance feinte des œuvres fictionnelles, a abouti, en réalité, à un glissement au niveau de l'objet des enquêtes ; le « monde fictionnel » est le monde des vérités fictionnelles, établi en vertu du contenu de l'histoire racontée comme un fait connu, et de règles d'interprétation liées à l'aspect esthétique des œuvres à l'étude. En ce sens, les théories actuelles de la fiction reposent sur une forme de paradoxe : ou bien elles partent d'une distinction claire entre la dimension fictionnelle et la dimension artistique des expressions, et débouchent pourtant sur des considérations et problèmes issus d'une collusion des deux domaines – notamment, la question des conditions de vérité des reports de fiction, qui tend à reconnaître l'importance de la question de l'interprétation des œuvres, ou le dit « paradoxe de la fiction » –, ou bien, comme Walton, on part d'une assimilation des deux domaines, et l'analyse qui en découle reste toujours fixée à une série de présuppositions liées au fonctionnement esthétique et à la fonction des œuvres d'art. L'ambiguïté demeure de savoir alors si la spécificité dont il est question relève de la fictionalité *stricto sensu*, ou de l'appartenance au domaine de l'art.

Les deux principales raisons de refuser l'idée d'une propriété essentielle positive de la fictionalité sont donc les suivantes : (1) elle peut entraîner une extension de la feinte, à l'ensemble du contenu d'une histoire, ou à un champ de pratiques – non seulement l'art, mais la philosophie, les mathématiques, l'anthropologie, la religion ou les pratiques linguistiques, en développant des conceptions panfictionalistes touchant à la signification de nos énoncés ; (2) elle s'avère partielle et partiale, en ce sens que ce sont certaines sélections d'aspects de telle expression ou de telle œuvre qui déterminent leur nature et prescrivent alors le critère de correction de l'attitude des récepteurs. Pour exemple, en suivant ces définitions, on se trouve à accentuer la visée des expériences de pensée, en tant que recherche de la vérité, en amplifiant alors leur fonctionnement conceptuel ou logique, et inversement, on se trouve à accentuer la visée imaginative d'un récit imaginaire, en amplifiant son fonctionnement imaginatif – là où, dans le cas des histoires à double lecture, notamment, comme les satires ou les allégories, on pourrait accentuer leur caractère métaphorique ou symbolique, et leur visée

critique, interprétative ou pédagogique. Une définition essentialiste de la fiction semble en fait produire l'objet de l'enquête par prescription.

C'est pourquoi on pourrait en venir à privilégier un usage négatif et contextuel du prédicat « fictionnel » ; il expliciterait, *in fine*, l'écart entre l'apparence de ces expressions (une présentation directe d'inexistants comme existants), et les erreurs dans lesquelles on peut tomber. L'importance est alors donnée aux intentions des producteurs (locuteurs), ainsi qu'aux buts de chaque usage des expressions, en tenant compte du rapport entre l'expression, et la réalité, la vérité et la croyance. Dans cette perspective, le fait d'être qualifié de « fiction » est ultimement une réponse à une confusion potentielle – ontologique, sémantique ou pragmatique – et repose, effectivement, sur le fait que l'expression vient parasiter certaines de nos habitudes linguistiques (ou, plus généralement, représentationnelles). Ainsi, dire de quelque chose que c'est une fiction, c'est préciser, en contextes, que ce n'est pas réel, pas vrai, pas une énonciation sérieuse, ou pas à croire littéralement. On notera que chaque jugement de fictionalité peut alors être indépendant, et suppose une sorte d'« inquiétude » quant à une possible mécompréhension de l'expression.

On pourrait également objecter ici que nous ne répondons pas toujours à des questions lorsque nous qualifions quelque chose de fictionnel, mais que nous ne faisons que décrire, directement, le type d'expression auquel nous avons affaire. Pourtant cela semble être, de la même manière, une précaution que l'on prend pour éviter que le récepteur ne traite l'expression en jeu de manière habituelle. Ainsi, dire d'un exemple qu'il est fictif, c'est dire que c'est une construction imaginaire, qui ne doit pas non plus passer pour un mensonge. De la même manière, dire d'une histoire que c'est une plaisanterie, c'est d'emblée demander à l'auditoire de bloquer certaines inférences entre le contenu de ce qui va suivre, et les croyances de celui qui la raconte. Penser la fictionalité comme un jugement négatif et circonstancié permet de mettre en évidence les enjeux de l'usage du terme, sans préjuger de la complexité des expressions auxquelles on l'applique.

Enfin, s'il n'y a rien qui soit proprement fictionnel, il apparaît pourtant clairement qu'un jugement qualitatif est porté sur des aspects de certains objets, expressions ou activités, et pour certaines raisons. La question est alors celle de savoir, non pas si quelque chose est fictionnel, mais pourquoi nous voulons savoir si telle ou telle chose est fictionnelle ; s'il n'est pas possible de le *savoir*, la question est alors : pourquoi jugeons-nous tel et tel élément comme étant fictionnel ? Qu'est-ce, ainsi, qui nous pousse à (vouloir) distinguer entre fiction

et non-fiction, sinon une attention aux faits, à la véracité, à la crédibilité et/ou à la sincérité de tels discours, actes, expériences ? La légitimité autant que la pertinence du jugement de fictionalité constituent ainsi les objets d'étude de la seconde partie de ce présent travail.

PARTIE 2. DISTINGUER LES MOTIFS ET ENJEUX DU JUGEMENT DE FICTIONALITE : UNE ANALYSE CONTEXTUALISTE.

Etre ou ne pas être une œuvre de fiction, tel est le dilemme des théories philosophiques que nous avons étudiées dans la première partie, dilemme résolu par la formulation des conditions nécessaires et suffisantes à la possession de cette propriété. Malgré quelques consensus de sens commun ou de technicité quant à la signification du terme – faisant appel à l'imagination, à l'imaginaire ou au faire-semblant – il semble que règne pourtant un certain nombre de divergences de fond, de forme, mais également de méthodes dans les débats qui ont trait à la spécificité et au fonctionnement de tels objets, expressions ou pratiques – entraînant, nous l'avons vu, des traitements partiels et partiaux. Le but de cette seconde partie est de rendre compte de la diversité de toutes les attributions de fictionalité, autant que des accords et désaccords quant aux types d'analyses et d'éléments analysés, en les organisant au moyen d'un appareillage semi-formel adapté. Seront alors dégagés les motifs et les motivations qui nous poussent à user du qualificatif de « fictionnel », puis soulevées quelques objections ou critiques possibles à l'égard de la perspective adoptée ici, à savoir, une approche contextualiste du jugement de fictionalité.

Contre l'essentialisme des définitions précédentes, nous nous inspirons, dans un premier temps, de la stratégie de D.Lewis telle qu'elle est employée dans son article « Insaisissable connaissance » [1996], afin de proposer des règles d'attribution du prédicat de fictionalité, et de mettre en évidence les critères et les leviers qui rendent la qualification variable. En ce sens, je défends ici une approche contextuelle de la fiction *qua* jugement externe, fondé sur des motifs, ou aspects, que les motivations des enquêteurs font passer pour des preuves de fictionalité. Loin d'être de telles preuves, ce sont bien plutôt des symptômes, qui ne prennent tout leur sens que replacés dans le réseau problématique, théorique et/ou pratique, environnant les objets à l'étude. En situant le problème de la fiction au niveau d'un jugement extérieur, motivé par les intentions de celui qui l'utilise, et non pas au niveau interne des rapports entre représentation et réalité (Frege, Russell), des intentions propres aux locuteurs (Searle, Currie, Lamarque & Olsen) ou aux participants (Walton, Schaeffer, Caïra), cela permet de dégager les raisons de, et les moyens employés pour, distinguer entre fiction et non-fiction. Ainsi sont rendues manipulables, parce qu'intelligibles, les variations subies par l'analyse conceptuelle, ses éléments, ses critères et ses enjeux ; le pas suivant peut alors être

de mesurer les mérites et les limites de telle ou telle attribution, en fonction de son pouvoir explicatif et de ses effets connotatifs.

Pour être plus précis, la relativité du jugement est davantage relativité des motivations que relativité des aspects ; dit autrement, si l'on peut discuter du caractère fictionnel ou non d'une entité, d'une énonciation, d'une histoire ou encore d'une série d'actions, il est moins envisageable de débattre de la question de savoir si Madame Bovary existe ou non, si le locuteur de l'énoncé est le référent du pronom contenu dans l'énoncé, ou encore si Melville est vraiment un chasseur de baleine (tel qu'il se donne pourtant le rôle dans *Moby Dick*). C'est la raison pour laquelle nous nous proposons, dans un deuxième temps, de cerner les motifs de ce jugement, son noyau symptomatique, son caractère paradoxal, ainsi que l'influence des domaines dans lesquels ceux-ci prennent place (langage, art, jeu, science).

Il est essentiel de remarquer qu'il existe en réalité une sorte d'oscillation constante entre une conception parasitaire et une conception autonomiste de la fiction, qui provoque en miroir deux types de dichotomies : la première, partant de la réalité, de la manière dont les choses devraient se passer, notamment dans nos interactions communicationnelles, s'appuie sur la distinction entre fait et non-fait ; la seconde, partant de ce qui s'annonce comme une spécificité des œuvres d'imagination, s'appuie davantage sur la distinction entre fiction et non-fiction. Dès lors, on se demande encore ce qui, dans le concept de « faire-semblant », compose le noyau : le faire, ou le semblant ! A ce stade, on pourrait reconnaître ce qui différencie les approches de Walton et de Goodman concernant la représentation : pour le premier, le cœur de la représentation est la simulation, tandis que pour le second, c'est la dénotation. Deux aspects, semble-t-il, d'un même phénomène, pour autant qu'on veuille ensuite distinguer entre une version « par défaut » et une version « par dédoublage » des règles du jugement de fictionalité. Sur cela, nous aurons fort à dire.

Avant d'entrer dans les détails, il faut noter, d'une part, que la thèse défendue ici ne cherche pas tant à contredire les théories de la fiction, qu'à les expliciter, en mettant en lumière leurs présupposés sélectifs et leurs critères méthodologiques, et d'autre part, que les tensions dont on peut faire état ne sont pas nécessairement antagonistes, mais montrent bien la complexité des objets à l'étude, autant que les parti-pris opérés par tout enquêteur. Pour anticiper un peu, il s'agit d'observer que le fait de prononcer un jugement de fictionalité dépend du fait de prendre en considération des problématiques (respectivement ou complémentairement) ontologiques, épistémiques et éthiques. Ce sont les trois soucis

auxquels l'attribution de fictionalité semble répondre, et ce sont aussi les trois enjeux majeurs de nos actes de création. L'objet de l'enquête détermine ainsi son issue, comme il est de bon ton de rappeler que, la plupart du temps, la réponse est dans la question ! Mais c'est à partir de ce qui apparaît comme le *summum* du jugement de fictionalité que le choix d'orientation de ce travail se justifie, à savoir, le désengagement de l'agent, lié à l'absence d'extériorité des objets et règles de nos expressions ou pratiques.

L'approche descriptive contextuelle, autant que l'approche pragmatiste, développées à présent, s'ancrent alors, volontairement, mais de manière justifiée, sur le triple sens des réalités, rationalités et responsabilités. La stratégie anti-absolutiste empruntée à Lewis [1996] permet de lutter contre le dogmatisme des définitions essentialistes, et contre le pluralisme laxiste des conceptions subjectives, tels les panfictionalismes ou fictionalismes à tout va. En formulant les règles d'application du prédicat de fictionalité, et en révélant les symptômes qui motivent ainsi les utilisateurs, on substitue non seulement aux atavismes langagiers une catégorisation rigoureuse, mais on offre également la possibilité de désamorcer les ambiguïtés et les tensions en jeu, en mettant sur le tapis les standards cachés sur lesquels reposent nos analyses conceptuelles, ainsi que celle de rendre cohérentes les explications et réponses aux divers problèmes auxquels un roman, objet pour le moins étonnamment familier, est toujours en passe d'être confronté.

Car si nous qualifions beaucoup de choses de fictionnelles, autant que nous sommes parfois amenés à refuser ce caractère, ce type de désaccords apparaît autant dans le langage courant que dans des examens plus techniques. Comment et pour quelles raisons jugeons-nous que quelque chose est fictionnel ? Cela dépend en fait de nos intérêts, des perspectives adoptées, ainsi que du genre d'objet, au sens large, qui nous préoccupe. Plus précisément, le jugement d'attribution du prédicat de fictionalité répond à la fois à des aspects (des indices et des propriétés), à des motifs récurrents (le noyau symptomatique et le réseau problématique du terme) et à des motivations extérieures (des soucis, des enjeux, voire des besoins). Dès lors, la question n'est plus de savoir si X est une fiction, ou quand X fonctionne comme une fiction, mais selon quels critères, et selon quels standards un sujet S attribue le prédicat « fictionnel », à quoi, comment et pourquoi. En parvenant à formuler les règles auxquelles l'application du prédicat se conforme, nous réalisons alors la « tâche de la théorie de la fiction » telle que l'a définie M.L. Ryan, à savoir, « expliciter les critères intuitifs sur lesquels reposent les jugements de fiction » [in Caïra 2011 :14].

On illustrera les hésitations ou, plus fortement, les divergences de classification quant au jugement de fictionalité, par des exemples pris dans le domaine littéraire. En premier lieu, A. Manguel [2011] estime que l'œuvre de Dante,

> « la *Divine Comédie* n'est pas une fiction ; c'est la représentation par les mots d'une vérité, celle de la possibilité de se libérer des souffrances de ce monde. C'est, plus que tout autre chose, la chronique d'un voyage, la relation écrite d'une excursion en pays étranger, avec ses descriptions géographiques, ses dialogues avec les habitants, ses notes d'histoire et de politique locales, ses mésaventures personnelles et la passion des listes : un guide pour les lecteurs qui pourraient avoir un jour à entreprendre pareil voyage » [2011 :183].

Et Dante de recommander, dans une lettre à Can Grande della Scala, une lecture que Manguel qualifie alors de « divisée et progressive (littérale, allégorique, analogique, anagogique) ». C'est effectivement l'une des motivations qui pousse certains critiques à nier la fictionalité d'une œuvre, à savoir, le type d'activation « sérieuse » que l'œuvre nécessite, du fait de son contenu ou de l'intention de l'auteur. Par ailleurs, on pensera aux débats houleux qui ont trait aux récits dits de la Shoah, à propos desquels on hésite à parler de fiction, que cela soit pour des raisons de véracité de l'histoire, ou de responsabilité de leurs auteurs vis-à-vis de la réalité extérieure. Enfin, les procès contre les auteurs, les politiques de censure qui visent certains ouvrages, tendent à voir les romans, non pas comme de simples supports d'imagination, mais comme des écrits dangereux et subversifs ; dans cette optique, la pratique de la lecture n'est plus un jeu inoffensif et fermé sur lui-même, mais bien une activité socialement impliquée.

Comme le jugement de fictionalité ne s'applique pas seulement, loin de là, aux objets littéraires, il est donc opportun de noter que ces controverses se retrouvent dans d'autres champs de production ou d'action humaine, qu'il s'agisse de films dont le statut reste problématique (biopics, docu-fictions, films de propagande..), ou des jeux virtuels dont les effets réels apportent de l'eau au moulin de la confusion conceptuelle[95]. De plus, l'extension de l'usage aux chimères linguistiques autant qu'aux propos mensongers, quoiqu'on puisse dire de la légitimité de ses appellations, ou encore aux propositions mathématiques ou aux doctrines religieuses, incite à se pencher sur les raisons externes qui président à l'application de ce concept. Il sera alors bon, non seulement de fixer des règles, mais d'expliquer, en outre, comment et pourquoi ce concept jouit aujourd'hui d'un élargissement sémantique, notamment dans les sphères philosophiques, et comment et pourquoi il se voit revêtir de si fortes

[95] Pour des exemples cinématographiques ou ludiques, voir Caïra [2011 :137-168].

connotations, négatives ou positives. Car la supposée neutralité des positions fictionalistes (autant que panfictionalistes) ne va pas, en réalité, sans une réforme des valeurs qu'on accorde aux domaines touchés par cette dissémination, cette prolifération de notre capacité d'imagination, de création ou de fabulation. Pour exemples, considérer que les discours théologiques sont fictionnels n'est pas sans conséquence sur la manière d'envisager l'attitude des croyants, de même que juger de la fictionalité des contes de fées, ou du langage dans son entier, ne semble laisser que peu de place à une visée cognitive, ou pire, scientifique de ces types de notations. C'est, bien sûr, sans compter sur les retournements de valeurs, qui font la joie de certains psychanalystes ou philosophes postmodernes !

A la question de savoir comment juger que telle ou telle chose est fictionnelle, nous répondrons donc en formulant des règles d'attribution répondant aux trois soucis identifiés et s'appliquant à des éléments différents – objets, expressions, pratiques. Le jugement est ainsi normé par des standards plus ou moins élevés en fonction des contextes ; c'est la stratégie lewisienne. A la question de savoir pourquoi juger telle ou telle chose comme fictionnelle, nous répondrons enfin en exposant les motifs internes des éléments examinés, et les motivations externes des enquêteurs. Le contenu sémantique du prédicat de fictionalité est, dans cette perspective, à la fois pluriel et assez rigidement déterminé, selon ses emplois dans telle ou telle situation.

2.1. Règles, contextes et standards du jugement de fictionalité.

Le jugement de fictionalité et ses règles se structurent, pour ainsi dire, autour de trois soucis majeurs qui fonctionnent comme des facteurs conflictuels d'attribution du prédicat :

(1) un souci *ontologique* – les choses auxquelles nous avons affaire sont-elles « réelles », ou désignent-elles des choses réelles ? les énoncés sont-ils « vrais » ou parlent-ils du monde réel ? ;
(2) un souci *épistémique* – les énoncés auxquels nous avons affaire sont-ils « crédibles », sincères, fiables, et servent-ils la « connaissance » ? l'énonciation est-elle digne de confiance et invite-t-elle à la discussion éclairante ? ;
(3) un souci *éthique* – les pratiques dans lesquelles nous nous situons ont-elles une portée « morale », des conséquences collectives et sociales, et sont-elles « importantes », dignes d'intérêts ?

J'ai volontairement placé certains termes entre guillemets, afin d'épingler les principaux lieux des désaccords de fond sur la légitimité du jugement ; c'est là que se situent les leviers rendant variable l'application du prédicat. Les motifs des enquêteurs oscillent ainsi entre ces différentes perspectives, et s'avèrent également reposer sur une impression paradoxale révélant la tension entre une version *par défaut* et une version *par dédoublage* du jugement d'attribution. Dit autrement, tout se passe comme si ce qui est fictionnel est comme hors-réalité, ou non-réel, et possède pourtant une forme d'existence ; comme si ce qui est fictionnel est comme hors-vérité, ou non-vrai, et possède pourtant une forme de véracité ; comme si ce qui est fictionnel est comme hors-sincérité, ou non-sincère, et possède pourtant une forme d'authenticité ; comme si ce qui est fictionnel est comme hors-société, ou sans extériorité, et possède pourtant une forme d'effet sur la vie sociale et collective. Ainsi, un jugement négatif, en creux, reposant sur l'idée que l'ordre de la fiction n'est pas l'ordre des faits, se voit défié par un jugement positif, considérant que le royaume de la fiction est plutôt un espace parallèle, un cadre de factualité alternatif. C'est en somme ce que Coleridge présentait déjà comme son but :

> « […] frapper de suspension, ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propre de la foi poétique » [1817 :379].

En étudiant les définitions mentalistes de la fictionalité, nous avions déjà croisé cette tension, qui opposait Searle et sa conception parasitaire du discours fictionnel, à Currie, Lamarque & Olsen, Walton ou encore Schaeffer, qui souhaitent prendre en compte l'unité des constructions, les vérités internes à l'histoire, les croyances internes au jeu, les expériences d'immersion dans le monde de l'œuvre ou du jeu. Le passage d'un phénomène déviant à un phénomène plénier s'accompagne de la mise en relief de ce qui constitue sans doute le propre de *l'invention* : cette forme d'autoréférentialité de l'objet, d'auto-génération de l'énoncé, d'autogestion de la pratique dite ludique. Les raisons qui motivent alors l'enquêteur à parler de fictionalité sont ainsi doubles : ou bien, il s'agit de lutter contre l'illusion (matérielle) d'une réalité qui n'est qu'un mirage, une contrefaçon, ou bien de lutter contre l'illusion (formelle) d'une réalité, ou vérité, qui n'est qu'une construction autonome, invention maîtrisée d'objets et de règles décidées, explicitement données.

Enfin, l'approche anti-essentialiste que nous défendons ici suppose évidemment, non seulement qu'on n'ait pas déjà décidé que les objets en question sont des fictions, ou des œuvres de fiction, mais en outre, qu'on ne soutienne pas l'existence d'une spécificité toute fictionnelle du fonctionnement d'un discours, au niveau sémantique ou pragmatique de la

signification des énoncés. En réalité, l'analyse que nous pouvons fournir de ces aspects des fictions artistiques, plus particulièrement littéraires, montre que les faits de langage ou de communication en présence peuvent être partagés par d'autres types de discours ou d'énoncés. En ce sens, le jugement est donc relatif à la manière de « lire », de considérer ces données de l'analyse, en fonction de problématiques ontologiques, épistémiques ou éthiques (et non en fonction des données elles-mêmes). Ainsi, une fois construites les règles du jugement de fictionalité, leurs métarègles et le protocole qui régit leur sélection (à partir des soucis de l'enquêteur), nous pourrons esquisser un classement de diverses positions philosophiques de la fiction. Voici le tableau synthétique des liens entre les soucis de l'enquêteur et les règles d'attribution du prédicat :

Souci ontologique	Règle d'Existence
	Règle de Vérité
Souci épistémique	Règle de Sincérité
	Règle de Fiabilité
	Règle de Révision
Souci éthique	Règle de Responsabilité
	Règle de Société

2.1.1. Les conditions d'application du prédicat de fictionalité : une méta-analyse inspirée par D. Lewis.

Il s'agit donc ici de proposer une approche contextualiste du jugement de fictionalité, à l'instar de celle de Lewis [1979] au sujet des attributions de connaissance. Précisons d'emblée qu'il peut à la fois y avoir et ne pas y avoir d'erreur de jugement, et cela, en vertu de cette dépendance du concept au contexte d'évaluation. En effet, hors de circonstances d'enquêtes claires et communes aux attributeurs, dire que quelque chose est une fiction ne peut pas passer pour une erreur, mais à tout le moins peut-être comme une utilisation confuse du terme, parce qu'ambigüe ; en revanche, si les standards, variables, à partir desquels le contenu sémantique du concept est défini, sont avalisés par les enquêteurs, alors on pourra apprécier la légitimité ou non du jugement effectué.

Par ailleurs, la notion de « contexte » possède également deux sens, dans notre propos, qu'il est bon de distinguer dès maintenant. D'un côté, le contexte, à quoi en appellent les

analyses linguistiques, désigne la situation d'énonciation d'un discours, et défie l'idée d'une signification absolue des termes ; dans ce cas, on oppose les conceptions littéralistes, ou minimalistes, pour lesquelles les phrases du langage possèdent un contenu déterminé, fixé par les conventions linguistiques, aux conceptions contextualistes, qui estiment que les phrases ont plutôt un potentiel de sens que le contexte doit actualiser ou moduler [Recanati 2007]. D'un autre côté, le contexte peut désigner la situation d'enquête ou, plus spécifiquement chez Lewis, la situation d'évaluation et d'application de certains prédicats par un agent, notamment dans les controverses philosophiques. C'est ce second sens qui est pertinent pour comprendre la perspective adoptée ici au sujet de l'attribution de fictionalité.

En anticipant, et en notant que cela augure des tensions engagées dans les théories de la fiction elles-mêmes, autant que dans la formulation des règles d'attribution, on dira que lorsque nous avons affaire à un roman, nous avons affaire, sur le plan de la compréhension du récit, soit à une rupture, changement ou dédoublement de *monde*, soit à une rupture, changement ou dédoublement de *contexte d'énonciation*, soit aux deux phénomènes intimement liés. Juger ensuite que le monde-de-l'œuvre, ou le contexte-de-l'énonciation, est proprement fictionnel, ou fait de l'œuvre une œuvre de fiction, c'est en appeler à d'autres indices qu'au fonctionnement de l'expression elle-même[96] : une compétence mentale spécifique, une fonction particulière des œuvres, une posture recommandée. Le problème est alors de savoir ce qui motive les théoriciens à en faire une caractéristique de nature.

Comme le souligne D. Dennett à propos des positions éliminativistes en philosophie de l'esprit (qui veulent purifier, naturaliser totalement, le langage de la pensée), on dirait ici : « Je tiens que le problème n'est pas directement doctrinal, mais tactique » [1987 :304]. Il s'agit donc, dans un premier temps, de faire le diagnostic méthodologique des théories de la fiction telles que nous les avons étudiées précédemment, puis d'introduire des règles d'attribution de fictionalité dûment pesées, afin de procéder à une classification des enquêtes philosophiques en fonction de leurs présupposés, standards et critères.

[96] Dans le cas des *pratiques* jugées fictionnelles, et non seulement des discours, ou récits, il s'agit de transposer le concept de « situation d'énonciation » afin qu'il s'adapte aux éléments en jeu, à savoir, des actions, ou séries d'action – on pourrait parler de « situation de participation ». Le concept de « monde-de-l'œuvre » ne pose pas tant de problème, pour preuve, l'usage par Walton, équivalent quant au sens, du concept de « monde-du-jeu ».

a. Diagnostics et remèdes.

A regarder les définitions données de la nature de la fiction, un double malaise méthodologique semble émerger, et qu'illustrerait bien volontiers l'image du serpent qui se mord la queue. D'une part, les outils théoriques employés dans l'analyse paraissent infléchir plus ou moins fortement la forme des objets examinés ; d'autre part, le vague qui entoure le concept de « fiction » lui-même, combattu par une rigidité des conditions nécessaires et suffisantes formulées, engendre alors l'effet d'une sélection jugée tantôt lacunaire, tantôt laxiste, des membres acceptables de cette classe.

Concernant le premier malaise, les analyses de la fiction, depuis Frege à Walton, ou encore J.M. Schaeffer, ont suivi les changements de paradigmes de la philosophie analytique concernant l'explication du fonctionnement du langage, des sémantiques vériconditionnelles portant sur des énoncés d'éternité (Frege, Russell), aux théories des actes de langage (Searle), jusqu'aux pratiques de communication ou conventions institutionnelles (Currie, Lamarque & Olsen, Walton). A ce point, le glissement vers la philosophie de l'esprit, puis les sciences cognitives, ouvre encore d'autres pistes d'exploration et d'autres niveaux d'analyses, en offrant par ailleurs la possibilité de dépasser le champ des fictions linguistiques pour s'intéresser aux pratiques ludiques en général. Si on peut considérer que cette diversité et ces virages ne constituent pas un problème en soi, mais plutôt une avancée dans le champ de nos connaissances, mais il reste à savoir si cette unification par un phénomène commun est possible et pertinente ; U. Eco en formule le risque possible d'échec, dans la sphère des interprétations de textes :

> « Il est clair qu'un objet de discours devient une chose différente selon le cadre théorique où on l'insère. Mais il ne faudrait pas que chacune de ces théories fasse cavalier seul » [1979 :107].

Entre les approches linguistiques, philosophiques, sociologiques, anthropologiques, esthétiques, et celles qui se focalisent sur des domaines particuliers – littérature, ludologie, mathématiques –, il est clair que l'un des défis d'une formulation des règles d'attribution de fictionalité est non seulement de proposer une explicitation des théories déjà formées, mais de parvenir à une unité conceptuelle tenable de leurs éléments. Les « porteurs » de fictionalité, ou, en d'autres termes, les éléments qualifiés de fictionnels, sont étonnamment diversifiés : on parle d'entité, de monde, d'univers, d'énoncé, d'énonciation, de vérité, d'intention, de convention, de pratique, d'institution, de fonction, de compétence, d'état mental ou encore de module cognitif ! Afin de synthétiser cela, nous tiendrons que le prédicat s'applique soit à des

objets, soit à des expressions, soit à des pratiques, et que, dans une perspective historique, les attributeurs ont eu tendance à glisser depuis les objets, aux expressions, et depuis les expressions, aux pratiques. Il s'agit là d'un des liens qui unit, tout en les distinguant, les objets des règles du jugement de fictionalité.

Le second malaise provient à la fois de la prolifération des usages et de la manière dont le processus de clarification conceptuelle opère. Caïra souligne ainsi la « circularité » du problème :

> « Comme il faut délimiter simultanément l'objet 'fictionnel' et ses manifestations, la définition appelle un choix d'exemples qui la consolide » [2011 :25].

S'il déplore alors l'exclusion trop fréquente, selon sa perspective sociologique et empirique, des jeux vidéo dans les analyses de la fiction, Caïra critique également les partis-pris de certaines théories, notamment narratologiques, qui produisent des explications sélectives (il regrette ainsi le choix de K.Hamburger de baptiser « fictions » les récits à la troisième personne, en rejetant ceux qui sont écrits à la première personne), ainsi que, de manière générale, le privilège trop souvent accordé aux fictions littéraires au détriment de toute autre pratique ou représentation parentes[97]. On reconnaîtra ici le même constat qui pousse Walton à refuser les théories linguistiques de la fiction. Inversement, le choix de Lamarque & Olsen de rejeter tant la notion de « jeu », dans leur explication, que les jeux eux-mêmes, comme pratiques fictionnelles, rend leur définition sans doute plus pertinente, parce que plus proche de son objet, mais au détriment de la reconnaissance des points communs revendiqués par les tenants d'une approche proprement cognitive, comme celle de Schaeffer. Tout se passe donc comme si, en somme, on savait déjà ce qu'il est légitime d'appeler « fiction », cette connaissance obligeant ainsi à une approche essentialiste de cette propriété.

Pour exemple de cette forme de pétition de principe, citons le « cercle explicatif » dont font état Lamarque & Olsen, dans lequel les notions définitionnelles semblent entrer en mutuelle dépendance :

> « Sans doute sommes-nous désespérément enfermés dans un cercle explicative: l'énonciation fictive présuppose la pratique de *storytelling*, mais cette pratique est expliquée dans les termes de l'énonciation et de la réponse fictives » [1994 :44].

[97] A ce propos, il serait fort approprié de rappeler que le choix, ici, de la forme romanesque, n'est pas tant dû à la volonté de privilégier cette forme parmi d'autres, mais dû, premièrement, à une meilleure connaissance de ces objets, et deuxièmement, au fait que ce qu'on dit des romans devrait, si notre analyse est valide, pouvoir s'appliquer à toute autre expression – c'est le jugement de fictionalité qui est en jeu, plus que l'objet proprement romanesque, ainsi que la logique de l'invention, et ses produits.

Les deux auteurs estiment en sortir en précisant que l'intention de fictionalité est « gricéenne », et que le conteur (*story-teller*) et l'auditoire partagent une « connaissance mutuelle » de la réponse appropriée à la pratique de raconter des histoires. Autrement dit, ils parient sur la reconnaissance du fameux « pacte de fiction », largement considéré comme l'une des indications centrales à prendre en compte dans l'étude des romans, films, contes et autres genres de créations gonflées d'imagination. Explicite dans les avertissements dont on informe le spectateur au début d'une œuvre cinématographique, ou en vertu de l'étiquette sous laquelle on publie un récit (ainsi que d'autres formes paratextuelles), il peut aussi être implicite, coïncidant alors avec cette convention de fiction présente dans les définitions institutionnelles. Il est pourtant clair qu'il faut savoir « lire » correctement les diverses formes que prend ce pacte, et c'est bien là tout l'enjeu de la formulation que nous donnerons des différentes règles de fictionalité. Les considérer comme de véritables preuves de fictionalité, non seulement nourrit l'idée d'une essence de la fiction, mais résout, encore une fois, la question avant de l'avoir posée. Ainsi, qu'il existe ou non un tel « pacte » peut faire partie des motivations de l'enquêteur, mais ne l'oblige pas à juger de la fictionalité d'une œuvre.

De plus, il est également clair que, dans le cas des œuvres littéraires, le supposé pacte fait l'objet d'une redéfinition permanente (selon les genres, les époques, les auteurs) autant que d'attitudes plus ou moins respectueuses, subversives ou ironiques de la part des créateurs. Ainsi, on pourrait dire qu'il ne peut constituer un *fait* de fictionalité, puisqu'il est lui-même soumis à des modifications et à une variété d'interprétations. En ce sens, encore une fois, ce serait préjuger de son sens que de le prendre pour argent comptant, et ce serait figer des principes dont la signification est l'un des enjeux de l'activité des écrivains et faiseurs d'histoires.

Par ailleurs, une des visées de ce travail est de donner les instruments nécessaires pour pouvoir comprendre aussi d'autres jugements de fictionalité, et non pas seulement ceux qui ont trait aux récits d'invention ou aux œuvres artistiques. En effet, un tel contrat, du moins dans la forme qu'on lui reconnaîtrait pour les œuvres littéraires ou cinématographiques, est absent du domaine des mathématiques ou des contextes dans lesquels on juge qu'une pratique est ludique ou que les concepts métaphysiques, juridiques ou sociaux sont des fictions. Mieux vaut s'en tenir à une analyse minutieuse du contenu du jugement de fictionalité et de ses modalités d'attribution à divers objets, expressions ou séries d'actions. Une stratégie contextualiste à la Lewis, corrélée à une description des phénomènes qui ne préjuge pas de

leur nature, permet de sortir du cercle explicatif, en mettant pour ainsi dire « sur la table » les tenants et les aboutissants de nos actes de conceptualisation (leurs raisons et leurs effets).

b. Appareillage formel de l'attribution de fictionalité et ambiguïtés.

Il s'agit à présent d'introduire les outils d'une approche descriptive contextualiste du jugement de fictionalité. Dans l'analyse lewisienne [1996] des attributions de connaissance, cela aboutit à une conception anti-absolutiste du savoir. En effet, miné par les risques sceptiques, le domaine de l'épistémologie paraît souffrir de ne plus reconnaître aucune forme de certitudes ou assurances quant au type de savoir que nous pouvons considérer comme certain. Contre une position essentialiste ou purement subjective, Lewis formule alors les différentes règles qui nous permettent de juger de la légitimité de nos (attributions de) connaissances, de nos ignorances ou de nos doutes, en fonction de la pertinence des scénarios contrefactuels alternatifs, pertinence qui dépend ainsi du contexte d'attribution. Ayant éliminé l'idée selon laquelle le *summum* de la connaissance est la solidité de la justification de nos croyances, il estime que ce que l'agent épistémique cherche à atteindre, c'est l'infaillibilité de son savoir, de ses perceptions et de ses compétences rationnelles.

La validité de nos attributions de connaissance est donc ici fonction des contraintes constitutives du contexte, plus ou moins fortes, qu'on fait porter sur l'attitude de l'agent et ses raisons d'asserter, de croire ; les règles que Lewis formule (d'Actualité, de Croyance..) nous donnent ce dont nous avons besoin, à savoir, « des approximations utiles et modestes » [1996 :384]. Elles constituent la boîte à méta-outils que nous utilisons pour juger, depuis l'extérieur, le degré d'ignorance permise, de solidité ou fragilité des fondements de l'édifice de nos croyances. Méthodologiquement, il faut souligner que la tactique de Lewis consiste donc à se détacher de ce qui passe à l'intérieur des débats philosophiques, en vue d'organiser, pour ainsi dire de manière externe, les leviers et types de motivations des enquêteurs : on regarde ainsi la manière dont les choses se passent, on tient compte des diverses manières dont les choses pourraient se passer (dont les objections formulées, ou les contrexemples), et on observe, chaque fois, que les attributions supposent un contexte, un *background*, un arrière-plan constitué, dans le cas de Lewis, de doutes sceptiques et de cas extrêmes, venant augmenter les exigences épistémiques des juges théoriciens.

L'essentiel est de bien noter la distinction de niveaux d'analyse que Lewis résume en écrivant qu'il y a « (1) le langage que j'utilise en parlant de la connaissance, ou de quoi que ce soit d'autre, et (2) le langage second que j'utilise pour parler des mécanismes sémantiques et pragmatiques du premier langage » [1996 :390]. Dit autrement, il faut distinguer entre (1) « S sait que p », et (2) « S' sait que p' est vrai si et seulement si... ». En ce sens, l'enquêteur et l'agent, devenu un enquêteur parmi d'autres, peuvent être en désaccord, notamment lorsque le premier renforce les conditions d'attribution de la connaissance en visant la pure infaillibilité du savoir ; de cette façon, il remet en cause, entre autres, des conceptions épistémiques plus modestes, qui s'appuient sur le sens commun, les vertus de l'agent, ou des connaissances socialement partagées.

On transpose alors cette stratégie dans les débats sur la fiction. On distingue ainsi entre (1) le langage que nous utilisons en parlant d'objets fictifs, d'œuvres de fiction, de pratiques fictionnelles ou de quoi que ce soit d'autres, et (2) le langage second que nous utilisons pour parler des mécanismes et des motivations des acteurs du premier langage. On passe ainsi, de la même manière, de (1) « x est un objet fictionnel, ou une œuvre de fiction », à (2) « 'x est une fiction' est vrai si et seulement si... » ; dit autrement, dans telle ou telle situation, on juge que (ou S juge que) x est une fiction ssi… Les sept Règles que nous allons présenter explicitent les conditions du jugement d'attribution du prédicat, jouant par là le même rôle que celles de Lewis ; elles expriment ce qui est en jeu dans nos attributions de fictionalité, et déterminent les standards plus ou moins élevés à partir desquels, tels des leviers, l'enquêteur vient qualifier comme des fictions certains objets, expressions ou pratiques, en fonction de ses exigences et du contexte d'évaluation ; on peut alors parler de degrés de fictionalité, de la même façon que Lewis parle de degrés de connaissances. Mais quel est le *summum* de la fictionalité ?

Ici l'analyse se complique, non seulement parce que les éléments auxquels on attribue le prédicat de fictionalité sont variés, autant que les perspectives empruntées dans les théories, mais surtout parce que le jugement d'attribution est en réalité double : cela demande de présenter les règles selon deux versions, l'une « par défaut », l'autre « par dédoublage ». En résumé, tout se passe comme si les enquêteurs jugeaient tantôt d'un *défaut* de la représentation, tantôt de son *dédoublement*. Si l'on cherche alors à réunir synthétiquement cette dualité sous un trait commun, ce qui constitue le summum de l'attribution de fictionalité est le *désengagement de l'agent*, qu'il s'agisse du producteur d'une description quant aux objets de son discours, de l'auteur d'un récit quant aux croyances exprimées, ou des

participants d'un jeu quant aux actions effectuées et discours tenu. Dit autrement, juger que X est une fiction, ou une œuvre de fiction, revient à juger d'une *absence d'extériorité* telle que les implications « normales », ontologiques, épistémiques ou éthiques, sont bloquées. Mais elles ne sont pas seulement levées ; elles sont, dans les versions « par dédoublage », comme restaurées dans un univers parallèle, fonctionnant avec ses objets et ses règles propres.

La tension qui existe entre une conception parasitaire et une conception autonomiste de la fiction est cruciale : elle distingue les théoriciens qui partent, pour ainsi dire, du monde actuel, de la manière dont les choses sont censées se passer normalement, notamment dans la communication, et ceux qui évitent de partir du sens commun, pour envisager plutôt un certain type de fonctionnement symbolique. Entre *feint* et *fait*, on oscille alors entre l'idée d'une mise en veilleuse de certains phénomènes censés être présents dans l'univers factuel, l'univers du discours factuel, ou l'univers des actes sociaux, et l'idée d'une mise sous tutelle, pour ainsi dire, des phénomènes dans un espace autonome. On reconnaît ici la divergence qui oppose Searle à M. MacDonald, le premier jugeant le statut logique du discours fictionnel à partir des critères des actes de langage « normaux », la seconde estimant que la fictionalité des récits provient des actes de création d'objets de l'auteur, d'où résulte une « loi en soi » des univers ainsi produits. De même, l'héritage platonicien est un exemple de jugement « par défaut », tandis que celui d'Aristote relève davantage d'une version « par dédoublage ».

Outre cette première ambiguïté, il en existe une deuxième, également importante : c'est la différence entre les conceptions sémantiques et les conceptions pragmatiques de la fictionalité. En effet, si certains théoriciens étudient la relation entre une représentation et la réalité, et auront alors tendance à s'attacher au souci ontologique, d'autres se focalisent sur la différence entre deux types de représentation. Cela revient à choisir, de ce point de vue, une perspective platonicienne, tournant autour de l'axe vérité/réalité, ou une perspective humienne, tournant autour de la question des modalités de croyances engagées dans la réception des œuvres, ou des actions d'une pratique. Au niveau des analyses linguistiques, on peut également distinguer entre ceux qui s'attachent aux genres d'énoncés d'un récit, et ceux qui se fondent sur les types d'énonciation des phrases, arguant des intentions implicites du locuteur. On reconnaît alors le fossé entre les approches de Frege ou Russell, et celles de Searle, ou celles qui empruntent à la théorie gricéenne de la communication.

Les soucis qui motivent le jugement de fictionalité modifient ainsi sensiblement ce qui serait au cœur de la question de la fiction : est-ce une affaire de changement de monde, entre

monde actuel et monde(s) imaginaire(s), ou de changement de contexte (d'énonciation), entre locuteur empirique et locuteur(s) imaginaire(s), ou les deux ? On utilise ici le vocabulaire des analyses de F. Recanati, notamment dans son essai sur les méta-représentations [2000], parlant de « *world-shifting* » ou de « *context-shifting* ». Il est clair que les versions « par dédoublage » des règles supposent de reconnaître l'existence d'un *cadre alternatif*, comme nous le verrons, autant que d'un *ensemble de mondes alternatifs* ; mais leur nature est ainsi différente : parler de « mondes » fictionnels nous situe sur le plan sémantique, alors que parler de « contextes » différents nous situent sur le plan pragmatique.

Le problème suivant est de réguler les liens de dépendance ou d'implication entre ces deux aspects : la sémantique est-elle, à tout le moins dans nos jugements de fictionalité, indépendante de la pragmatique, ou lui est-elle soumise, ou encore, sont-ce les phénomènes sémantiques qui déterminent les phénomènes pragmatiques ? Les différents cas sont envisagés : le premier cas s'apparenterait à l'analyse searlienne des actes de langage, du moins est-ce ce que Currie lui reproche (concernant la validité du principe de fonctionalité), lui qui, comme Lamarque & Olsen, penche plutôt pour la soumission de la sémantique à la pragmatique de la communication fictionnelle ; l'indépendance de la sémantique est enfin l'option choisie par des logiciens comme Frege et Russell. Il s'agit alors d'introduire des métarègles, en plus des règles, dans le but de fixer les relations entre celles-ci, et entre les mondes et les situations d'énonciation.

Voici maintenant les sept règles d'attribution de fictionalité, ordonnées selon les soucis qui motivent les attributeurs. Elles sont suivies par trois métarègles, correspondant aux trois ensembles de règles et précisant le contenu de l'ensemble F tel qu'il apparaît dans la version « par dédoublage » des règles sémantiques. On précisera d'emblée que l'usage du prédicat « être-considéré-comme-fictionnel-par-S », qui s'applique à cet ensemble, n'est pas circulaire ; la raison en est que ce n'est pas un prédicat ordinaire du langage-objet, mais un prédicat théorique, du métalangage, qui s'applique à des ensembles de mondes possibles, et non directement aux objets, expressions ou pratiques qu'on qualifie de « fictionnels » en fonction de l'application des règles (1) et (2), dans leurs versions « par défaut », ou des règles (3) à (7). Nous discuterons dès après les ambiguïtés propres à la formulation de ces outils.

Les règles sémantiques (qui répondent principalement au souci ontologique) :

(1) La Règle d'Existence. S juge que α est un objet fictionnel ssi…
- par défaut : … α n'existe pas dans le monde actuel.
- par dédoublage : … α existe dans un ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S.

(2) La Règle de Vérité. S juge que p est un énoncé fictionnel ssi…
- par défaut : … p n'est pas vrai dans le monde actuel.
- par dédoublage : p est vrai dans un ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S.

Les règles pragmatiques (qui répondent principalement au souci épistémique) :

(3) La Règle de Sincérité. S juge que R est un récit fictionnel du locuteur L ssi…
- par défaut : … le locuteur L n'exprime pas ses croyances en énonçant R.
- par dédoublage : … il y a un locuteur L', distinct de L, tel que L exprime les croyances de L' en énonçant R.

(4) La Règle de Fiabilité. S juge que R est un récit fictionnel du locuteur L ssi…
- par défaut : … le locuteur L n'a pas l'obligation de défendre R (c'est-à-dire que L n'a ni preuve, ni raison, ni intuition à apporter pour défendre R).
- par dédoublage : … il y a un locuteur L', distinct de L, tel que L' a l'obligation de défendre R par l'intermédiaire de L.

(5) La Règle de Révision. S juge que R est un récit fictionnel pour ses participants P ssi…
- par défaut : … les participants P n'ont pas l'autorisation de discuter, réviser ou améliorer R.
- par dédoublage : … il y a au moins un participant P', distinct des participants P, qui a l'autorisation de discuter, réviser, ou améliorer R par l'intermédiaire des P.

Les règles praxéologiques (qui répondent principalement au souci éthique) :

(6) La Règle de Responsabilité. S juge que A est une action (ou série d'actions) fictionnelle(s) pour ses participants P ssi…
- par défaut : … les participants P ne sont pas tenus pour responsables de A, sur le plan causal, moral ou légal.
- par dédoublage : … il y a au moins un participant P', distinct des participants P, tel que P' est tenu pour responsable de A, sur le plan causal, moral ou légal, par l'intermédiaire de P.

(7) La Règle de Société. S juge que A est une action (ou série d'actions) fictionnelle(s) pour ses participants P ssi…
- par défaut : … A n'a pas d'enjeux sociaux (c'est-à-dire citoyens, civiques, voire civilisateurs) pour P en dehors de A.
- par dédoublage : … il y a au moins un participant P', distinct des participants P, pour lequel A a des enjeux sociaux (c'est-à-dire citoyens, civiques, voire civilisateurs) pour P' dans A, par l'intermédiaire de P.

Les métarègles :

(A) Concernant les règles **sémantiques**, on peut opter pour une définition minimaliste de l'ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S, fonctionnant de pair avec l'attribution « par défaut » des règles (1) et (2) – à savoir, un ensemble constitué de mondes possibles, de mondes doxastiques ou d'entités théoriques,

dont est exclu le monde actuel. En ce sens, les conditions d'application du méta-prédicat sont définies à partir de standards **ontologiques**.

(B) Les règles sémantiques sont soumises à l'application des règles **pragmatiques.** L'ensemble F est considéré-comme-fictionnel-par-S ssi F est le contenu sémantique d'une narration ou d'une assertion (la diégèse d'un récit) jugée fictionnelle selon (3), (4) ou (5), ou une partie d'entre elles. Les conditions d'application du méta-prédicat sont définies à partir de standards **épistémiques**.

(C) Les règles sémantiques sont soumises à l'application des règles **praxéologiques.** L'ensemble F est considéré-comme-fictionnel-par-S ssi F est le contenu sémantique d'une description des actions (d'un jeu) jugées fictionnelles selon (6), (7) ou une d'entre elles. Les conditions d'application du méta-prédicat sont définies à partir de standards **éthiques**.

c. Commentaires sur la formulation des règles et leur applicabilité.

Tout d'abord, le nom des règles peut sembler problématique ; en effet, les règles dites « praxéologiques » sont tout autant reliées à une conception pragmatique de la fictionalité que les règles dites « pragmatiques ». L'appel à deux désignations différentes provient de ce que les objets auxquels ces règles s'appliquent sont de nature sensiblement différente : pour les règles « praxéologiques », il s'agit de séries d'actions (ou séquences comportementales, gestes, activités, etc.), tandis que, pour les règles « pragmatiques », il s'agit d'objets linguistiques (récits, énoncés, énonciations, histoires, assertions, etc.). La seconde raison est due au fait de mettre en relief les types de soucis auxquels le jugement répond principalement, à savoir, le souci ontologique pour les règles sémantiques, le souci épistémique pour les règles pragmatiques, et le souci éthique pour les règles praxéologiques. Quoique les motivations de l'enquêteur puissent être plus mélangées que ne le suppose une stricte correspondance, on retiendra que le choix terminologique est davantage fondé sur une distinction entre éléments jugés, ainsi qu'entre ses enjeux, plutôt que sur la « nature » propre des règles.

Par ailleurs, les termes employés pour décrire les objets du jugement ne doivent pas non plus être entendu *stricto sensu*. Ainsi, pour la règle (1), l'objet α peut aussi bien désigner une propriété, un lieu, un événement, un sentiment, ou autrement dit, toute chose qui tient lieu de membres, ou de fait, dans notre ontologie de référence. De plus, en considérant que nous n'avons pas affaire à des entités, mais seulement à des descriptions, ou à des versions du monde (ou de mondes), on peut estimer que la règle (1) est un non-sens – à tout le moins dans son application par défaut. C'est, en gros, la stratégie de Russell, Quine ou Ramsey contre les excès des jungles meinongiennes. De même, les règles (3) à (5) portent sur un récit R, mais ces règles peuvent concerner des assertions, discours, histoires, communications, ou

autrement dit, toute forme d'expression articulée, visant et impliquant un ou plusieurs participants. L'essentiel est de conserver un objet commun à ces jugements, afin de permettre la conjonction de ces règles, ou de certaines d'entre elles, dans le processus d'attribution du prédicat de fictionalité. Enfin, un principe similaire régit la compréhension du terme « actions » pour les règles (6) et (7) ; elles peuvent porter sur une pratique, une activité, ou tout ensemble de gestes qui font partie de, ou dont on considère qu'ils constituent un jeu. Ici, juger qu'une série d'actions est fictionnelle revient à penser qu'on a affaire à une pratique ludique. En résumé, l'essentiel est de préserver une homogénéité du traitement, au-delà de la « nature » des objets du jugement.

La catégorisation de ces objets suppose, de manière générale, un certain nombre de choix. Entre autres, on peut considérer les récits sous l'angle d'une pratique communicationnelle, ou plus précisément d'une pratique narrative, et faire ainsi de cette activité un cas particulier des règles (6) et (7). Il suffit alors, formellement, de remplacer A par R dans la formulation de ces deux règles. Le locuteur d'un récit jugé fictionnel, de même que ses auditeurs, sont alors considérés comme les participants d'une pratique ludique. Pour exemple, l'analyse de Lamarque & Olsen mêle, voire oscille entre un jugement portant sur le type d'énonciation (une intention gricéenne) et sur le type de pratique dans laquelle cette énonciation prend place, à savoir, celle de raconter des histoires. Si un remplacement formel de A par R ne semble pas suffisant, ou peu convaincant, on pourrait proposer deux variations des règles praxéologiques, telles que :

(6*) La Règle d'Authenticité. S juge que N est une pratique narrative fictionnelle pour ses participants P ssi…
- par défaut : … les participants P ne sont pas tenus pour responsables de leurs propos doxastiques ou moraux exprimés dans N.
- par dédoublage : … il y a au moins un participant P', distinct des participants P, tel que P' est tenu pour responsable de ses propos doxastiques ou moraux, exprimés dans N par l'intermédiaire de P.

(7*) La Règle de Club. S juge que N est une pratique narrative fictionnelle pour ses participants P ssi…
- par défaut : … N n'a pas d'enjeux sociaux (c'est-à-dire citoyens, civiques, voire civilisateurs) pour P en dehors de N.
- par dédoublage : … il y a au moins un participant P', distinct des participants P, pour lequel N a des enjeux sociaux (c'est-à-dire citoyens, civiques, voire civilisateurs) pour P' dans N, par l'intermédiaire de P.

Dans les choix terminologiques et catégoriels, on notera également que les objets non-linguistiques, tels que les peintures, dessins, films, sculptures ou jeux vidéo, ne sont pas directement traités ici. Deux options sont possibles : ou bien les considérer comme des cas de pratiques, ou séries d'actions – et les juger avec les règles (6) et (7), ou une variante –, ou bien les paraphraser en contenu propositionnel pris dans une situation de communication – et les juger au moyens des règles (3) à (5). La première voie est plutôt celle de Walton ou Schaeffer, la seconde est notamment envisagée par Lamarque, dans une note de son article [2003 :50-51] ; celui-ci fait état de son interrogation quant à la spécificité de chaque médium représentationnel susceptible d'être considéré comme une « œuvre de fiction », ne fermant pas la porte à une analyse unifiée tout en soulignant les fonctionnements différents, notamment, entre fictions littéraires et fictions cinématographiques. Il est clair ici, encore une fois, que les objets sélectionnés en vue d'être jugés infléchissent, non seulement la formulation des règles, mais jusqu'à leur légitimité. On croise ainsi, de nouveau, le caractère flottant et discutable de distinctions franches entre fiction et art, ou fiction et jeu, auxquelles on ajoutera celle entre fiction et science ; dans ce dernier cas, les éléments des règles pragmatiques seraient bien plutôt des théories, des constructions abstraites ou des conjectures, tandis que ceux des règles praxéologiques seraient des pratiques de laboratoire ou de recherche.

Quant au corps proprement dit des règles, la clause « par l'intermédiaire de » présente dans les versions par dédoublage des règles (3) à (7) est utile pour écarter, en premier lieu, les cas de citations ou compte-rendus de discours dont le locuteur n'est pas le sujet de référence de la proposition exprimée. Le dédoublement de personnalité en jeu dans les récits jugés fictionnels n'équivaut pas exactement à reporter les paroles d'une autre personne, mais, plus directement, à *être un autre*. Cela est évidemment discutable. Par exemple, Recanati, estime que l'acte de citer quelqu'un s'apparente à une forme de jeu de rôle (« *a form of play-acting* »), à l'instar des défenseurs d'une analyse simulationniste des énoncés méta-représentationnels,:

> « The quoter simulates the person whose speech or thought he is reporting, much as an actor simulates the character whose part he is playing, or as the novelist simulates the narrator » [2000:172].

Mais il ne faudrait pas confondre le fait de comparer les énoncés citationnels à des énoncés fictionnels, et le fait de faire des énoncés fictionnels un exemple d'énoncés citationnels. Cela dit, on peut alors penser que le jugement de fictionalité s'applique

également à ce type d'énonciation, tout comme il peut s'appliquer aux récits parodiques, aux pastiches ou encore à la pratique de la pantomime. Encore une fois, on n'oubliera pas que, dans une stratégie contextualiste, le but n'est pas de fixer la validité *de nature* du jugement, mais d'en relever ses variations ; Currie, en effet, muni d'une définition absolutiste de ce qu'est une œuvre de fiction, refuse par exemple la fictionalité aux parodies [1990 :17].

Venons-en maintenant à un point plus délicat, à savoir, le mode de production et le mode d'« existence » des locuteurs L' et participants P', dans les versions « par dédoublage » des règles (3) à (7), et qui met également en avant une profonde dissymétrie entre les règles (1) et (2) et les règles suivantes, de même qu'entre la métarègle (A) et les deux autres métarègles. Précisons d'abord ce qu'on entend par L' et P'.

Pour les règles (3) et (4) par dédoublage, il y a un locuteur L', distinct du locuteur L du récit R, tel que ce que dit L' n'a pas à être attribué à l'auteur empirique, mais à un narrateur ou à un personnage, dans l'histoire.

Pour la règle (5) par dédoublage, il y a un participant P', distinct des P de R, tel que ce que dit ou pense P' n'a pas à être attribué aux participants empiriques, mais à un lecteur Modèle, associé activement à l'histoire (plongé dans l'histoire).

Pour les règles (6) et (7) par dédoublage, il y a un participant P', distinct des P dans la série d'actions A, tel que ce que fait ou dit P' n'a pas à être attribué à l'individu empirique, mais à un joueur ou à un personnage, dans le jeu – ou la pratique narrative pour (6*) et (7*).

Comment rendre compte de ce dédoublage ? On peut le décrire comme étant un phénomène de « *context-shift* », suivant ainsi Récanati [2000]: tout se passe en effet comme si, pour certains énoncés, nous avions affaire à un dédoublement de contexte d'énonciation, requérant alors de distinguer entre un contexte externe et un contexte interne, le premier étant celui dans lequel le texte est actuellement produit, le second étant celui dans lequel le texte est « présenté comme » produit[98]. Par ce mécanisme, c'est le contexte interne, comme le précise Recanati, qui est pertinent pour fixer la dénotation des indexicaux. Autrement dit, il y a un cadre actuel, empirique, celui des locuteurs L et des participants P où le récit ou le jeu sont produits, et les modalités de ces actes sont telles que ce cadre se dédouble et produit un autre cadre C', le contexte interne, où c'est bien toujours L qui parle, ou P qui agit, mais en jouant le rôle de L' ou P' du nouveau cadre.

L'existence de ce cadre alternatif est une condition de l'application des versions par dédoublage des règles (3) à (7) : ainsi,

[98] "[…] the external context in which the text is actually produced, and the internal context in which the it 'presented as' produced – both being distinct from the "world" which the text describes"; et de poursuivre: "It is the internal context which is relevant for fixing the denotation of indexicals" [2000:171-172]

Il y a un locuteur L', ou un participant P', si et seulement s'il existe actuellement un cadre qui supporte et offre un rôle pour ce locuteur L' ou ce participant P'.

D. Lewis [1978] introduisit sans doute l'opérateur de fiction F dans cet esprit-là, et les notions de « monde fictif », comme « monde-de-l'histoire », ou plus largement « monde-du-jeu » en sont aussi une illustration. La conséquence en est la production d'un contexte interne qui permet de rompre le lien (sémantique, doxastique, moral) entre celui qui parle ou agit, dans le cadre actuel, et celui qui parle ou agit, dans le cadre du récit, de la pièce de théâtre, ou du jeu.

Dans les règles pragmatiques, les différences entre L et L', et P et P' sont incontestablement marquées par l'écart discursif entre l'auteur et le narrateur, tel que le présente les analyses narratologiques. On peut également distinguer entre l'auteur empirique et l'auteur Modèle, et entre lecteur empirique et lecteur Modèle [Eco 1979/1994]. En outre, cela s'apparente à la différence entre le comédien, ou l'acteur, et leur rôle. Cela rend donc compte de la différence quant à la référence des pronoms déictiques producteurs du discours ; « je », dans un récit à la première personne jugé fictionnel, ne fait pas référence à l'auteur, de même que, dans une pièce de théâtre, « je » réfère à Hamlet, et non au comédien qui joue le rôle. De l'autre côté, « tu », ou « vous », dans un récit jugé fictionnel, ne réfère pas tant à vous et moi, qu'au lecteur *modelé* par le discours.

Dans les règles praxéologiques, ici encore, la distinction entre P et P' est la même que pour la règle (5), mais s'applique indifféremment à des pratiques linguistiques ou non. C'est donc la différence entre le joueur et son rôle, ou dit autrement, l'écart identitaire entre l'individu et son *avatar*. Le pronom déictique « je », dans un jeu de rôle, un sketch ou une imitation jugés fictionnels, ne fait donc pas référence à l'individu qui joue, de même que « tu », ou « vous », dans les mêmes circonstances, réfère au joueur modelé par la pratique. Le cadre alternatif construit, dans le cas des pratiques ludiques, peut apparaître plus explicitement au moyen de frontières spatiales et temporelles – scène/hors scène, dans le jeu/hors jeu –, de l'usage d'un déguisement, de l'imitation d'une voix ou d'une gestuelle qui ne sont pas les nôtres, pouvant alors faciliter la délimitation du cadre. Mais rappelons-le, c'est bien parce que ces distinctions sont subtiles, difficilement rigides, que nos attributions de fictionalité sont discutables.

Il est clair qu'il en résulte une dissymétrie dans le statut des versions « par dédoublage » des règles (3) à (7) d'un côté, et (1) et (2) de l'autre. En effet, si les L' et P' sont

du côté pratique (aspect pragmatique de l'acte de langage, aspect praxéologique de l'acte tout court), en revanche l'ensemble de mondes F est du côté sémantique. Cela rejoint ce que Recanati précise après avoir distingué contextes externe et interne, à savoir que tous deux sont aussi différenciables du « monde » que le texte décrit. Dit autrement, les mondes que supposent le dédoublement des règles d'Existence et de Vérité n'interviennent que sur le plan sémantico-ontologique, et ce serait donc une erreur de catégorie que de situer d'emblée les L' et P', les « doubles », dans l'ensemble de mondes considérés-comme-fictionnel-par-S. La production d'un cadre alternatif peut pourtant avoir pour conséquence de motiver l'attribution de fictionalité à l'ensemble F, le cas étant envisagé dans les métarègles (B) et (C), qui supposent d'accepter alors les règles sémantiques dans leur version « par dédoublage ». Quant à la métarègle (A), elle est assez faible, et on ne peut alors juger de la fictionalité de l'ensemble F que de manière négative, à savoir, en choisissant les règles (1) et (2) par défaut, et en faisant du concept de fiction un équivalent de la négation d'existence ou de vérité. Ce genre de *looping* semble miner la variabilité du jugement et aboutir, dans certains cas, à l'usage d'un concept de fictionalité, plutôt absolu que variable ; il s'agira de développer ce point un peu plus loin, au moment de l'établissement des standards du jugement.

Pour résumer ces complexités, on notera l'ordre génétique suivant : un cadre actuel C produit un cadre alternatif C', qui lui-même donne lieu à un ensemble de mondes F, *qua* produit dérivé, implication du dit cadre. Cet ensemble de mondes F permet d'offrir des référents aux noms et autres pronoms, non pas du discours, mais du récit, de l'histoire, ou du jeu, en tant que ce sont des objets α, exprimés dans des propositions p. Dans cette perspective, si les règles (1) et (2) peuvent être choisies indépendamment des règles (3) à (7), l'inverse est peu probable ; on exprime cela au niveau des métarègles, les deux dernières (B) et (C) requérant, semble-t-il, respectivement la métarègle (A). Dans ce cas, la métarègle (B) suppose de considérer que la sémantique (et l'ontologie) d'une expression dépend de la pragmatique – à tout le moins, dans le cas des expressions à l'examen ici ; la signification de l'énoncé est soumise à la force de son énonciation. Quant à la métarègle (C), elle suppose sensiblement la même chose, à savoir que la sémantique (et l'ontologie) d'une expression dépend de la praxéologie – à tout le moins, dans le cas des expressions à l'examen ici ; la signification d'un énoncé, ou de la description d'un acte, est alors soumise au fonctionnement de la pratique.

Mais faut-il exclure tout de go l'idée que les L' et P' n'ont pas leur place dans l'ensemble de mondes F ? Si le narrateur du récit se fait également personnage de l'histoire, il semble que son « existence » *qua* objet se situe, non seulement dans le contexte interne

d'énonciation, mais également dans le monde-de-l'histoire. On retrouve ici la distinction, en narratologie, entre les récits à la première personne et les récits à la troisième personne (dans le cas des jeux, on peut penser à la différence entre le « Maître du jeu » et les joueurs). Quand le « je » de la narration et le « je » de l'action narrée sont identiques, ou dans des cas de métalepses d'auteur (lors desquels le dit auteur est capable de dialoguer avec ses créatures), on est tenté de considérer que le narrateur (ou narrateur-auteur) est alors un personnage de l'histoire, c'est-à-dire un objet existant dans l'ensemble de mondes F ; en revanche, quand on a affaire à des focalisations externes, à des récits dans le récit, voire à une énonciation indéterminée, on peut penser que l'affaire est plus trouble[99]. Il semblerait que, dans le cas des récits jugés fictionnels, on glisse rapidement d'un dédoublement de contexte à un dédoublement de monde. Dès lors, dans les règles ontologiques « par dédoublage », se trouve le même écart marqué entre le monde actuel et l'ensemble de mondes F, qu'entre L et L', et P et P » ; et la même difficulté, parfois, à distinguer, rendant alors également variable le jugement de fictionalité.

Ainsi parvenons-nous au terme des commentaires sur la formulation et l'applicabilité des règles et métarègles, confrontés encore une fois à ce qu'il reste d'ambigu dans les définitions mêmes de la fiction, à savoir, la gestion du problème ontologico-sémantique. Les changements de contexte impliquent-ils un changement de monde ? Pas nécessairement, comme semblent l'illustrer les situations où un locuteur endosse les croyances d'un autre à la première personne, à moins qu'on opte pour une approche simulationniste des cas de citations. Inversement, un changement de monde implique-t-il un changement de contexte d'énonciation ? Pas nécessairement non plus, si on pense aux énoncés dits métafictionnels, comme lorsque je dis : « Dans *Madame Bovary*, Bovary est une femme désespérée ». Ici, c'est seulement la circonstance d'évaluation qui change, puisque l'opérateur « Dans *Madame Bovary* » nous incite à passer du monde actuel au monde (imaginaire) du roman[100]. Et pas nécessairement non plus, dans le cas des énoncés théoriques pouvant également être jugés fictionnels : en somme, on peut évidemment parler en son nom de choses qui n'existent que dans un monde ou un ensemble de mondes non-actuels. Il apparaît alors que c'est au niveau des motivations des enquêteurs que ces aspects sémantiques et pragmatiques fort délicats jouent leur rôle de critères, ou de raisons du jugement de fictionalité.

[99] C'est sans doute ce qui a pu motiver K. Hamburger [1957] à dissocier la fiction proprement dite (récits à la troisième personne), et la feinte auctoriale (récit à la première personne).

[100] Je suis ici, encore une fois, l'analyse de Recanati, à propos des « structures-δ hétérogènes » [2000 :168] : le préfixe, par exemple, « dans le film », a pour fonction de « changer le monde par rapport auquel la représentation est évaluée ».

2.1.2. Protocole d'attribution et standards.

Tâchons de clarifier ce qui est variable et ce qui est fixe dans le jugement d'attribution de fictionalité, car nous pourrions avoir l'impression menaçante d'une forme de régression à l'infini aussi rébarbative que les cercles explicatifs dont nous déplorions quelque aspect précédemment. On comprendrait de travers la mécanique contextualiste en s'écriant : « Si vous dites que le prédicat 'fictionnel' dépend de conditions d'application qui dépendent de règles qui ont aussi des conditions d'application, et qu'en outre, certaines présentent un méta-prédicat 'être considéré-comme-fictionnel-par-S' qui dépend lui aussi de conditions d'application qui dépendent elles-mêmes de métarègles qui ont aussi leurs conditions d'application, alors tout semble flotter dans une sorte de magma excessivement conceptuel ! » En réalité, l'essentiel ici est la variabilité des *standards* (ontologiques, épistémiques, éthiques), et cette variabilité n'a de sens qu'en fonction de la liste des règles fixées. Autrement dit, une fois qu'on a pour ainsi dire « fait son marché » dans les règles, c'est-à-dire une fois qu'on a fait le choix d'une sélection de règles, dans telle ou telle version, alors le prédicat « fictionnel », ou plus précisément le concept exprimé par le prédicat, est fixé. Ensuite, cela rend le concept *contextuel*, au sens où ses conditions d'application sont dépendantes des standards contextuellement déterminés. Par conséquent, on ne peut pas faire varier des standards qui ne sont pas en jeu dans les règles choisies (par exemple, faire varier les standards éthiques alors qu'on a fixé le contenu du prédicat à partir des règles sémantiques).

Ainsi, les règles (1)-(7), en deux versions chacune, et conjointement les métarègles (A)-(C), définissent une famille de concepts « fictionnel », c'est-à-dire de sens exprimables par le prédicat « fictionnel ». Grâce à cet appareillage, il est possible de reconstruire une série de concepts tels qu'ils sont employés, construits ou définis par les philosophes de la fiction, les théoriciens de la littérature, les défenseurs ou contradicteurs des positions fictionalistes ou encore tout locuteur usant de cette notion. Il est manifeste que le prédicat « fictionnel » et le méta-prédicat « être considéré-comme-fictionnel-par-S » sont rigidement attachés l'un à l'autre au moyen des règles et des métarègles. Eu égard aux métarègles choisies, il apparaît alors que le contextualisme du second se propage au premier : en effet, ce sont les conditions d'application du méta-prédicat qui dépendent des standards, et non les conditions d'application des règles elles-mêmes. Mais il n'en faut pas moins se rappeler que le choix des règles, en amont, dépend des trois types de soucis, ontologiques, épistémiques ou éthiques. Les standards, dans cette perspective, entretenus par les enquêteurs, leur permettent de juger,

de façon conjointe, non seulement de la fictionalité d'un objet (ou énoncé), d'un récit ou d'une pratique, mais également de la fictionalité des mondes théoriques formant l'ensemble F.

Le protocole d'attribution de fictionalité est ainsi synthétisable. D'abord, choisissez une ou plusieurs des sept règles, afin de fixer le sens du prédicat ; vous aurez tendance à les choisir en fonction des soucis que vous avez vis-à-vis des formes que vous souhaitez qualifier, mais aussi en fonction de certains aspects de ces formes que vous accentuez alors selon vos *desiderata*. Une fois cette sélection opérée, choisissez alors une des deux versions de ces règles, « par défaut » ou « par dédoublage », selon que vous pensez, pour le dire vite, que vous avez affaire à un phénomène déviant, ou parasitaire, au regard d'un fonctionnement normal, ou à un phénomène plénier de changement de monde ou de contexte. Si vous choisissez uniquement des règles en version « par défaut », vous êtes alors muni d'un concept plutôt absolu que variable : vous savez ce qu'est le fonctionnement normal, ou ici, factuel, des représentations, et vous jugez que ce fonctionnement est en quelque sorte nié, bloqué. Vous pouvez discuter du degré de déviance, ou de négation engagé, mais cela ne signifie pas que vous êtes en train de discuter le concept lui-même. En revanche, si vous choisissez des règles dans leur version « par dédoublage », et plus particulièrement, si vous acceptez, entre autres, les règles (1) et (2) par dédoublage, il vous faut choisir une métarègle, afin de déterminer le contenu du méta-prédicat « être considéré-comme-fictionnel-par-S ». La métarègle choisie est fonction des règles choisies ; ainsi dit précédemment, il est inconsistant, par exemple, de choisir (C) sans avoir préalablement sélectionné les règles (6) et (7), ou une d'entre elles.

Avant de présenter les standards en question, il s'agit de remarquer que certaines règles semblent liées entre elles par des liens d'implication logique plus ou moins forts. En premier lieu, la règle (1) peut être considérée comme une implication logique de la règle (2), notamment si p est un énoncé existentiel du type « Don Juan existe » ; elle conserve néanmoins une forme d'indépendance, dans les cas où on juge un objet fictionnel, sans pour autant que l'objet soit inclus dans un énoncé qu'on jugerait fictionnel – par exemple, « Je t'assure que Don Juan est un âne », ou « Don Juan est un personnage de Molière ». En second lieu, la règle (4) peut aussi être vue comme une implication logique de la règle (3), notamment dans sa version « par défaut », mais pas inversement. En effet, si le locuteur n'exprime pas ses croyances dans R, alors il n'a pas d'obligation de défendre. Mais elle garde une forme d'indépendance dans les cas où on juge que, quoique l'auteur s'exprimerait en son nom, il n'aurait pas à fournir de preuves de ce qu'il avance – pensons ici aux normes

génériques des autofictions, biofictions, voire des alterfictions[101]. Enfin, la règle (6) peut être une implication logique de la règle (7), au sens où la responsabilité morale ou légale des participants serait une condition nécessaire des enjeux des pratiques sociales, mais pas inversement ; la règle (6) conserve une certaine indépendance, notamment dans le cas où on jugerait qu'une pratique est fictionnelle, tout en lui reconnaissant des effets idéologiques ou politiques – pour exemple, les arts dits engagés.

Par ailleurs, en ce qui concerne les règles pragmatiques, on soulignera que (3) et (4) ont trait au locuteur qui produit le récit R, tandis que (5) s'attache plutôt aux interlocuteurs qui reçoivent le récit R ; plus exactement, (3) et (4) caractérisent les croyances, connaissances ou intentions du locuteur, là où la règle (5) porte sur les attitudes des participants. Ainsi, en chassant notamment le critère de l'intention du producteur, on peut adopter la règle (5) indépendamment des deux premières. Inversement, on ferait de la règle (5) un effet des règles (3) et (4), reflétant ainsi le glissement, en théorie pragmatique du langage, de Searle à Grice, où l'on renforce les effets perlocutoires plutôt que les actes illocutoires ; cela peut faire écho aux débats entre intentionnalistes et conventionnalistes, ainsi qu'à l'opposition entre les approches intentionnalistes ou anti-intentionnalistes en philosophie de l'art[102]. Ici, l'essentiel est de remarquer que les règles du jugement de fictionalité ne vont pas, pour ainsi dire, chacune sur leur chemin ; parce qu'elles supposent en amont une description aspectuelle, autant que motivée, des éléments du jugement, elles se doivent d'être appliquées avec une cohérence aussi conceptuelle que pratique.

Voici les trois grandes familles de concept « fictionnel », en fonction des trois types généraux de règles d'attribution du prédicat. D'abord, le concept peut être défini à partir de la sélection (1) + (2) + (A), qui est contextuel au sens où ses conditions d'application vont varier selon le levier constitué par les standards ontologiques. Ensuite, le concept peut être défini à partir de la sélection (3) + (4) + (5) + (A) + (B), qui est ainsi contextuel au sens où ses conditions d'application vont varier selon le levier constitué par les standards épistémiques. Enfin, le concept peut être défini à partir de la sélection (6) + (7) + (A) + (C), alors contextuel au sens où ses conditions d'application vont varier en fonction du levier constitué par les

[101] Reste à se demander si le locuteur, ou auteur, de ces types de récits, parle véritablement en son nom, ou s'il n'est pas déjà sujet à un phénomène de dédoublement de l'instance narrative.

[102] Ne confondons pas, ici, l'intention d'un locuteur, telle qu'elle est définie dans les théories du langage qui assument, d'une manière ou d'une autre, une forme d'intentionalité (de mentalisme) et l'intention de l'artiste, qui serait davantage l'expression de son but, ou de son propos. De ce fait, on peut en appeler à l'intention du locuteur, en tant qu'elle jouerait un rôle dans le type de communication, tout en refusant les approches intentionnalistes dans le débat sur l'interprétation des œuvres d'art.

standards éthiques. Pour chaque concept construit, l'attributeur peut donc faire varier les standards, et par conséquent les conditions d'application, respectivement pour un même objet α, une même proposition p, un même récit R, ou une même action A. Il faut bien comprendre que la stratégie contextualiste n'est pas tant l'idée qu'il existe différents concepts de fiction, en fonction de contextes, mais qu'il existe des standards plus ou moins faibles (ou plus ou moins élevés) qui, au sein de chaque conception, apportent une flexibilité au niveau de l'application du prédicat (et non au niveau de son sens).

Ainsi, on dira que, pour le concept « épistémique » de fiction, défini plus haut par (3) + (4) + (5) + (A) + (B) et attribué à un récit R, si les standards sont faibles, on estime alors que le locuteur L n'a guère le devoir de défendre R, ou que les participants P ne sont guère autorisés à discuter R, tandis que, si les standards sont forts, L doit défendre R, ou P peut discuter R. En ce sens, on peut juger R comme fictionnel ou non, respectivement si nous entretenons des standards épistémiques faibles ou forts. Quant au concept « éthique » de fiction, défini plus haut par (6) + (7) + (A) + (C), et attribué à une action, ou une série d'actions A, on estimera à standards faibles que P est rarement tenu pour responsable de A, tandis qu'à standards élevés, il l'est plus facilement. On peut alors juger que A est une action fictionnelle (ou ludique) ou non, respectivement si nous entretenons des standards éthiques faibles ou forts.

Le traitement du concept « sémantique » de fiction a été volontairement retardé, parce qu'il pose un problème épineux ; en effet, tout se passe comme si ce concept n'était pas ici véritablement contextuel, mais absolutiste – et ce point remet alors en cause la formulation de la métarègle (A), soyons honnêtes ! Car on peut penser, en effet, qu'il n'y a pas vraiment de degré quant à l'existence ou non d'un objet, ou quant à la valeur de vérité ou de fausseté d'une proposition. Les standards ontologiques, si tant est que cela fasse sens d'en parler, ne paraissent par conséquent pas de même nature que les standards épistémiques ou éthiques, et les questions ontologiques devraient au mieux être étudiées en dehors de cette approche contextualiste. Nous aimerions pourtant conserver ici une forme de symétrie dans la formulation de règles, qu'on pourra juger comme au-delà du nécessaire, mais qui tente de rendre compte des difficultés conceptuelles réelles et des débats effectifs attenant à au problème de la fiction. Pour cela, deux précisions doivent être données.

La première porte sur l'acceptabilité de la variabilité des règles en fonction de leur formulation. A bien y regarder, nous avons en réalité deux formes différentes, que ce soit en

version par défaut ou par dédoublage : l'une, *catégorique*, et exemplifiée par les règles (1), (2), et (3) ; l'autre, plus *modale*, et exemplifiée par les règles (4) à (7). La raison en est que (4) et (5), ayant à voir avec des « obligations » ou des « autorisations », semblent se prêter plus facilement à un traitement contextualiste, puisque les leviers jouent alors sur les degrés de *légitimité* de ces droits ou devoirs attribués aux locuteurs ou aux participants. De même, les notions de « responsabilité » et d'« enjeu social » sont suffisamment flexibles pour admettre l'affaiblissement ou le renforcement des standards éthiques ; cela est, pour ainsi dire, intuitivement objet à controverse, et à standards plus ou moins élevés, à moins d'adopter une éthique dogmatique, absolutiste, ou une version légaliste de l'éthique (dans les domaines de la morale autant que de la connaissance). En revanche, il est clair que les règles formulées en termes de « ce qui est et ce qui n'est pas », semblent nettement moins à même de permettre une évaluation gradualiste. Ainsi, si α n'existe tout simplement pas, ou est un objet actuel (ou constitue un référent dans un cadre alternatif), si p est *de facto* vrai ou faux, ou si L n'exprime en aucune façon ses croyances, alors comment l'application du prédicat « fictionnel » peut-elle être conçue comme variant en fonction de standards plus ou moins élevés ? Les critères d'attribution ne paraissent alors plus tellement variables.

Cependant, en se penchant sur ces différences formelles, on voudrait proposer une nouvelle fois les règles, mais cette fois dans une formulation modale homogène. Si le summum de la fictionalité est, comme nous l'avons précédemment mis en relief, le *désengagement* de l'agent (équivalant à une *absence d'extériorité* des éléments qualifiés), alors il faudrait sans doute que les règles (1) et (2) ne portent pas sur l'existence ou non d'un objet (ou de son existence dans un espace parallèle), ni sur la vérité ou non d'une proposition (ou sa vérité au égard à un ensemble de mondes F), mais plutôt sur la légitimité de l'engagement ontologique, ou de l'engagement correspondantiste, sur l'obligation, ou l'autorisation, que nous aurions ou non à nous engager ontologiquement, ou littéralement, vis-à-vis d'un objet ou d'un énoncé. Pour la règle (3), il s'agirait de jouer sur les degrés de légitimité des droits ou devoirs du locuteur à exprimer ou non ses croyances. On conserve en l'état les règles de Fiabilité, Révision, Responsabilité et Société – et on marque en italique les transformations opérées sur les trois règles restantes :

> **(1*) La Règle d'Existence**. S juge que α est un objet fictionnel ssi…
> - par défaut : … *S n'est pas autorisé à considérer que* α existe dans le monde actuel.
> - par dédoublage : … *S est autorisé à considérer que* α existe dans un ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S.

(2*) La Règle de Vérité. S juge que p est un énoncé fictionnel ssi…
- par défaut : … p n'est pas *obligatoirement* vrai dans le monde actuel.
- par dédoublage : p est *obligatoirement* vrai dans un ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S.

(3*) La Règle de Sincérité. S juge que R est un récit fictionnel du locuteur L ssi
- par défaut : … le locuteur L *n'est pas obligé d'*exprimer ses croyances en énonçant R.
- par dédoublage : … il y a un locuteur L', distinct de L, tel que L *est obligé d'*exprimer les croyances de L' en énonçant R.

Le contenu des règles sémantiques est ainsi amplement modifié ; la stratégie contextualiste peut alors sembler facilitée, et la variabilité de l'application du prédicat plus légitime. C'est sans doute au prix d'une mise à distance plus ou moins forte à l'égard de la réalité des théories ou analyses de la fiction proposées, notamment en ce qui concerne les motivations des enquêteurs qui les sélectionnent[103]. Une classification des concepts de fiction, tels qu'ils ont vu le jour et sont employés dans le langage ordinaire, les constructions philosophiques ou littéraires, devient alors plus périlleuse. La raison en est qu'on sort totalement des approches effectivement sémantiques de la fiction, pour ne retenir que les problèmes concernant la légitimité de nos engagements ontologiques – ou doxastiques, dans le cas de (3*) ; en un mot, on devient quinien, instrumentalisant les catégories ontologiques en fonction de nos fins ou de nos discours – et il n'est plus guère possible de donner un sens aux jugements de fictionalité selon (1) et (2). L'exposition de cet appareillage semi-formel permet cependant de souligner le caractère encore expérimental, et ouvert, de la formulation de ces règles d'attribution du prédicat.

Si cela paraît absurde de vouloir une symétrie parfaite entre les standards épistémiques et éthiques, d'un côté, et les standards ontologiques de l'autre, venons-en alors à la seconde précision à apporter à cette « variabilité » du levier sémantico-ontologique. Il peut s'agir d'être plus ou moins laxiste dans les objets qu'on admet dans notre ontologie, au sens où on dirait que « Don Juan » n'est pas un objet du tout, si je suis un physicaliste empiriste pur et dur, alors qu'il peut être considéré comme un objet fictionnel, si je suis un meinongien débridé. Cependant, l'essentiel est de se rendre compte qu'il y a une différence quant au sens même de ces règles, si l'enquêteur adopte une logique formelle, c'est-à-dire ontologiquement

[103] Cela dit, l'analyse searlienne des états de choses imaginaires peut faire écho à ce type de formulation : « ce n'est pas un échec de l'état imaginaire qu'il n'y ait rien au monde qui lui corresponde » [1983 :34]. Encore une fois, la parcimonie de son traitement semble, au fond, proposer des caractéristiques suffisantes, quoique négatives et non nécessaires, à certains enjeux de la question de la fiction.

neutre, ou une logique universaliste, c'est-à-dire tributaire de positions métaphysiques[104]. Ainsi, pour la règle (1), on distinguerait entre deux sens du concept d'existence, à savoir une existence purement formelle, ou une existence matérielle de l'objet α ; pour la règle (2), entre une sémantique vériconditionnelle factuelle, où l'énoncé ne peut être vrai que s'il trouve son fait dans le monde actuel, et une sémantique modale, où l'énoncé peut être jugé vrai ou faux selon des mondes possibles ou doxastiques. Cela peut influer sensiblement sur les débats, à l'instar de Rorty [1979] qui, par exemple, examine la validité de différentes théories de la référence, ou encore des défenseurs de théories fictionalistes de la vérité (mathématique ou des énoncés du langage ordinaire), faisant alors jouer un certain standard sémantico-ontologique dans la définition même du concept de fiction qu'ils emploient, et donc dans la pertinence de l'application du prédicat à tel énoncé, ou tel objet.

En fait, les conditions d'application du prédicat « fictionnel » défini selon les règles sémantiques varient surtout en fonction de standards ontologiques, au sens où, à standards faibles, l'objet α n'a guère à voir avec les objets qui font partie du monde actuel, tandis qu'à standards élevés, il leur est beaucoup plus proche. De même, un énoncé p est jugé ou non fictionnel, selon que l'énoncé a peu ou fortement à voir avec les énoncés qui portent sur le monde actuel. Cela permet, de cette manière, de rendre compte des positions gradualistes, pour ainsi dire, à « patchwork métaphysique », qui sont focalisées sur l'existence (ou non) d'un objet, et la vérité (ou non) d'un énoncé. A titre d'exemple, on pensera à cette remarque de Genette : « Comme le lion n'est guère que du mouton digéré, la fiction n'est guère que du réel fictionalisé » [1991 :136] ; à partir de là, il serait possible de contester un jugement de fictionalité qui porterait sur un objet qui, inséré dans une fiction, n'en est pas moins réel, ou si proche de ce qui existe, ou encore indexé sur un objet réel.

On notera que ces considérations, quoique concernant un concept sémantique de fiction, peuvent apparaître dans les théories usant d'un concept pragmatique de fiction, et modérer ou renforcer le jugement. De même, la différence entre une lecture de la vérité de p comme littérale ou métaphorique, transformerait aussi bien le sens de la règle (2), et, nous faisant passer de la fausseté littérale de p à sa vérité métaphorique, ferait également varier les standards onto-sémantiques du jugement de fictionalité. Pour clarifier cela, sans doute

[104] Je fais ici référence à la distinction faite par J. van Heijenoort [1967] entre la logique *qua* « calculus ratiocinator », conception qu'il attribue à Boole et qu'il relie au calcul des propositions, ou *qua* « lingua characteristica », manière dont Frege envisagerait sa théorie de la quantification. La distinction est reprise par J. Hintikka [1988], opposant alors l'idée du langage comme calcul, avec celle du langage comme medium universel. La tradition des modèles diffère de la tradition universaliste au niveau de la nature des structures logiques, et de la manière dont celles-ci s'articulent avec la réalité.

faudrait-il amender les deux règles (1) et (2) de la manière suivante, afin de procéder à un rétrécissement de leur portée : on précise, en somme, le *mode* d'existence de α, et le *type* de vérité de p – et on marque en italique les transformations :

> **(1**) La Règle d'Existence****. S juge que α est un objet fictionnel ssi…
> - par défaut : … α n'existe *factuellement* pas dans le monde actuel.
> - par dédoublage : … α existe *factuellement* dans un ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S.
>
> **(2**) La Règle de Vérité****. S juge que p est un énoncé fictionnel ssi…
> - par défaut : … p n'est pas *littéralement* vrai dans le monde actuel.
> - par dédoublage : p est *littéralement* vrai dans un ensemble de mondes F considéré-comme-fictionnel-par-S.

Ce que montrent ces profondes ambiguïtés portant sur le standard ontologique, sa pertinence et sa légitimité, c'est, à tout le moins, le lien qui unit le concept de fiction au concept de fait. Nous reviendrons sur ce point au moment de la formulation des critères et des motivations du jugement. Par ailleurs, est également mise en lumière l'asymétrie entre les versions « par défaut » et « par dédoublage » de ces deux règles, notamment à cause du méta-prédicat qui apparaît dans la seconde version, et porte en lui le risque de circularité. Enfin, il apparaît que la sélection de ces seules règles, pour juger de la fictionalité d'un objet ou d'une proposition, peut s'avérer insuffisante, mais motiver le choix de certaines des autres règles. En tout cas, on pourrait faire place à un concept onto-sémantique absolutiste de « fiction », défini par (1) + (2) + (A), qui serait alors distinct du concept variable de fictionalité, exprimé plus clairement par (1*) + (2*) + (A). Dans le premier cas, les conditions d'application du prédicat ne peuvent s'avérer encore variables que si des règles pragmatiques ou praxéologiques s'y adjoignent.

Le choix est ici de donner une synthèse homogène du contenu des trois standards ; les exigences de l'attributeur sont *in fine* ce qui garantit la variabilité du jugement de fictionalité. Ainsi, pour les standards ontologiques, cela revient à jauger de la relation plus ou moins forte que l'objet (ou la proposition) possède, ou doit posséder, avec la réalité ; pour les standards épistémiques, cela revient à mesurer la relation plus ou moins forte qu'un récit possède, ou doit posséder, avec la forme d'une enquête sérieuse ; quant aux standards éthiques, cela revient à apprécier la relation plus ou moins forte qu'une action possède, ou doit posséder, avec une attitude responsable. En un mot, *plus il y a rapport, moins il y a jugement positif de fictionalité*. On peut décliner ces standards plus finement, en fonction des règles accentuées par les attributeurs, de la manière suivante – le vague qui entoure la formulation de ces

standards reflète alors le flou conceptuel qui est au cœur des discussions sur la légitimité de l'application du prédicat :

Standards ontologiques	Standards épistémiques	Standards éthiques
(1) α a plus ou moins à voir avec les objets du monde actuel.	(3) L est plus ou moins obligé d'exprimer ses croyances dans R.	(6) P est plus ou moins tenu pour responsable de A.
(2) p a plus ou moins à voir avec les propositions vraies dans le monde actuel.	(4) L est plus ou moins obligé de défendre R.	(7) P est plus ou moins autorisé à investir des enjeux sociaux dans A.
	(5) P est plus ou moins autorisé à discuter R.	

2.1.3. Classification de diverses théories philosophiques de la fiction.

Revenons aux soucis déterminant la perspective adoptée par les enquêteurs dans le jugement de fictionalité, et aboutissant à la sélection de telle ou telle règle d'attribution. Le tableau ci-dessous situe, avec quelques simplifications, certaines des théories ou analyses les plus abouties de la fiction en fonction de ces règles et soucis ; de plus, pour chaque théoricien, on précise la ou les règles *accentuée(s)*, sans que cela implique l'exclusion de certaines autres règles conjointes. Point n'est besoin d'ajouter que cette catégorisation, comme toute autre, souffre des défauts de ses qualités : on y voit plus clair, mais au détriment de la complexité, ou des subtilités, de chaque position particulière.

Soucis	Ontologique	Epistémique	Ethique
Règles	Sémantiques	Pragmatiques	Praxéologiques
Théoriciens	Frege (1) + (2) Russell (1) + (2) Goodman (1) Thomasson (1) fictionalistes (1) + (2)	Searle (3) + (4) Currie (4) + (5) Lamarque & Olsen (4) + (5) Lewis (3) Friends (5)	Walton (6) Schaeffer (6) + (7) Caïra (6) + (7)

Le premier souci, ontologique, est sans doute le plus intuitivement compréhensible, et préoccupe autant certains locuteurs du langage ordinaire que certains philosophes ou critiques littéraires. On cherche, dans cette optique, à faire le départ entre fiction et réalité, ou fiction et vérité, en comparant, pour ainsi dire indépendamment de tout autre souci, les objets auxquels on a affaire avec les objets du monde actuel, ou les énoncés d'un récit avec des énoncés factuels. Un exemple paradigmatique est la distinction entre personne et personnage, ou entre un « vrai » chat et un chat « imaginaire ». Le but, en somme, est de caractériser la position des

objets en question, dans ou hors du monde actuel, ainsi que de mesurer la vérité ou la fausseté des propositions, eu égard aux faits de ce monde. La variabilité de l'application du concept repose alors, notamment, sur une remise en cause de l'absoluité et de l'étanchétité de la frontière entre fait et fiction, ainsi que sur le phénomène d'emprunts réciproques entre entités inventées, ou imaginées, et entités empiriques, ou actuelles – par ailleurs, sur une distinction entre une lecture réifiante et une lecture symbolique des propositions. Ce type de considération concerne alors autant les objets d'un roman, film ou jeux vidéo, que les objets mathématiques, logiques ou abstraits, sans oublier les « entités » sociales ou religieuses.

Le deuxième souci, épistémique, concerne la connaissance, ou plus exactement la fonction informative du discours, la fonction documentaire de la communication. Les recherches philosophiques sur la signification des énoncés ont été mêlées, explicitement depuis Frege et Russell, à des considérations concernant la valeur cognitive de tels énoncés (leur gain épistémique). On cherche alors à apprécier, au moyen des trois règles (3) à (5), la portée et la pertinence de l'expression dans une économie du savoir, et c'est la distinction entre fiction et mensonge, ou fiction ou tromperie qui est ici au cœur des enjeux du jugement. A partir de Searle et de sa théorie des actes de langage, on estime que c'est au niveau du locuteur que se font les engagements assertifs ; l'intention du locuteur, dans cette optique, est prise en compte pour juger de l'obligation ou non du locuteur à donner des preuves ou des raisons qui valident son récit, ainsi que de ce qui peut compter comme une erreur. Le passage à une intention gricéenne, puis à une convention positive de feinte ludique, amène à focaliser l'attention sur l'attitude épistémique des auditeurs, qui seraient ainsi plus ou moins autorisés à réagir sérieusement au récit qui leur est raconté. La variabilité de l'application du concept « fictionnel » repose alors sur le statut sincère ou non, de l'énonciation, sur le caractère sérieux ou non des informations véhiculées dans et par le récit, ainsi que sur sa visée, et ses normes génériques, dénuées ou non d'exigences gnomiques.

Enfin, le troisième souci, éthique, concerne la portée morale et sociale de nos pratiques. Il tient compte, en premier lieu, de l'extension du champ d'investigation des enquêtes sur les fictions aux activités ludiques, qui peuvent donc se passer de considérations purement linguistiques. On cherche alors à mesurer, au moyen des règles (6) et (7), non seulement l'implication responsable ou non des joueurs dans le jeu, mais également des jeux dans la société. Dans cette perspective, on tente de faire le départ entre ce qui est important et ce qui est futile, comme par exemple, lorsqu'on dit à un enfant qui a perdu une partie de tennis que « ce n'est pas grave ». La variabilité de l'application du concept « fictionnel »

dépend ainsi du degré de responsabilité des individus vis-à-vis de leurs actes, tout autant que de la remise en question d'une absolue séparation entre la sphère des pratiques ludiques et celles de l'espace public. Une des illustrations de ces difficultés est également donnée par les décisions quant aux droits et lois à appliquer à certaines activités dites « ludiques », ainsi que par les effets externes découlant d'un « enrôlement » des individus. Finalement, les débats sur la moralité des œuvres d'invention, et par conséquent sur le type de politique censoriale à défendre, nourrissent aussi les divergences entre les attributions de fictionalité.

Le jugement de fictionalité repose ainsi sur des indices variés, mais surtout sur des motivations contextuellement dépendantes. Il est clair que les théoriciens de la fiction se fondent sur des standards élevés lorsqu'ils attribuent le prédicat « fictionnel », prédicat alors traité comme une propriété *per se* possédée par un objet, une expression ou une pratique. Mais ils ne concentrent pas toujours leur attention sur les mêmes phénomènes, préoccupés par des questions parfois discordantes. L'accentuation des règles d'attribution permet ainsi de clarifier chaque conception, en explicitant les raisons pour lesquelles la « fictionalité » est tantôt considérée comme une question proprement ontologique, ou sémantique, et tantôt plus pragmatique, voire psychologique. En outre, le choix d'une version « par défaut » ou « par dédoublage » de ces règles dépend, non seulement de la reconnaissance ou non d'un cadre alternatif alors jugé logiquement ou/et téléologiquement clos, mais aussi de considérations métathéoriques sur le type d'analyse à effectuer. Avant de développer ce qu'on peut appeler les *desiderata* des théoriciens de la fiction, caractérisons plus précisément chacune des positions classées ; le tableau suivant ajoute au premier la sélection des règles selon leur version, et les métarègles conjointes à une version « par dédoublage ».

« par défaut »	**« par dédoublage »**		
	Métarègle (A)	Métarègles (B) + (A)	Métarègles (C) + (A)
Frege (1) + (2) Russell (1) + (2) Goodman (1) Searle (3) + (4)	McDonald les fictionalistes – en philosophie des mathématiques, morale, du langage, de la religion.	Lewis (3) Currie (4) + (5) Lamarque (4) + (5) Friends (5)	Walton (6) Schaeffer (6) + (7) Caïra (6) + (7)

Ainsi, pour Frege et Russell, le jugement de fiction est avant tout le produit du souci ontologique : les objets sont jugés comme inexistants, et la valeur de vérité des phrases dont ils sont un constituant (absent), compromise ; les énoncés sont faux pour Russell, ni vrais ni faux pour Frege. La fictionalité est donc attribuée en vertu de la sélection des Règles d'Existence et de Vérité, toutes deux prises dans leur version « par défaut ». En outre, il semble bien, ici, que (1) implique (2), ou une forme révisée de (2), dans le cas de Frege.

L'indice principal est ainsi donné par la négation de l'existence actuelle, voire empirique, de l'entité : il faut savoir que l'objet α, pourtant présenté comme existant et comme référant d'un nom, n'existe pas – et le nom est donc vide. Cette perspective découle d'une analyse sémantique vériconditionnelle du langage, entée par l'exigence d'une référence, en plus d'un quelconque sens. Que ce type de sémantique demande des révisions n'empêche pas, notons-le, une attribution de fictionalité au niveau des objets du discours et de la défection de leur contribution sémantique.

Le premier souci est également celui qui préoccupe Goodman lorsqu'il développe sa conception de la fictionalité. Alors qu'on croit avoir affaire à la description d'un objet indépendant de sa représentation, Goodman note qu'il s'agit en fait de prédicats monadiques. La Règle d'Existence est donc appliquée, et celle de Vérité subit alors un changement qualitatif : les énoncés fictionnels sont littéralement faux, mais peuvent être métaphoriquement vrais. Mais il faut souligner que le contexte d'attribution diffère sensiblement par rapport aux vues de Frege et Russell : ici, il ne s'agit plus d'une analyse du langage proprement dit, mais du fonctionnement symbolique des œuvres d'art. L'inexistence n'est donc pas connotée négativement, et n'est pas un obstacle, ni à l'intelligibilité de nos expressions, ni à une fonction épistémique de ce type de descriptions (ou de dépictions).

On pourra situer, dans cette perspective, l'attribution de fictionalité par Macdonald, ou encore par les narratologues et critiques littéraires tels que Cohn, Genette ou Eco. On a chaque fois l'idée que le « monde fictionnel » est distingué du monde actuel, du monde des expériences empiriques : il n'existe pas indépendamment de ses occurrences narratives, discursives ou picturales. Et comme le rappelle Goodman, on peut penser que c'est également le cas du « monde réel » ; mais il n'en reste pas moins que ce monde réel dépendant de ses versions n'est pas le même que les mondes fictionnels dépendants chacun de leurs versions propres. Cela dit, dans le cas de MacDonald ou des théoriciens de la littérature, les règles (1) et (2) sont alors sélectionnées dans leur version « par dédoublage » – la version « par défaut » pouvant jouer le rôle de critère de sélection nécessaire ; son insuffisance est alors palliée par des considérations esthétiques : le monde du récit est un monde crée, inventé par son auteur.

C'est à peu de chose près le même type de démarche qu'opèrent les tenants de positions fictionalistes en philosophie des mathématiques, du langage, de la religion ou en philosophie morale. Tout se passe alors comme si l'attention était focalisée sur les questions ontologiques et sémantiques, et les règles sélectionnées « par dédoublage ». Suivant des

conceptions nominalistes, anti-platoniciennes, il s'agit à la fois d'appliquer une stratégie déflationniste quant aux objets (ils n'existent pas) et une sémantique libérée de tout engagement ou présupposé ontologique ; en ce sens, la sémantique des mondes possibles permet par exemple de traiter les valeurs de vérité des énoncés moraux ou ordinaires. Une autre stratégie consiste à refuser une signification littérale (fausse) des propositions mathématiques ou religieuses, pour lui préférer une signification métaphorique. Evidemment, dans le détail, nombre de distinctions entre les positions devraient être faites – notamment dans les réserves plus ou moins fortes émises au sujet de la pertinence du rapprochement entre les « œuvres de fiction » et les énoncés ou entités en question. Mais ce qu'il faut retenir ici, c'est que l'attribution de fictionalité dépend, dans ces débats, de standards ontologiques et de considérations sémantiques, et non pas pragmatiques.

Avec le tournant pragmatique de la question de la fiction, globalement depuis Searle, le souci ontologique devient plus secondaire par rapport au souci épistémique. Il est clair qu'en s'éloignant de l'axe vérité/réalité, les tenants des définitions de la fiction comme assertion feinte ou croyance feinte sélectionnent d'autres indices pour répondre à d'autres motivations : le danger du mensonge et de la tromperie remplace celui qui concerne le mode d'existence des objets. Demeurant dans le contexte d'une analyse logique du langage, devenu série réglementée d'actes de parole, Searle attribue la fictionalité à un récit en fonction des intentions de son locuteur, ce dernier suspendant alors la condition de sincérité de son acte assertif. Focalisé sur le locuteur, il sélectionne ainsi les Règles (3) et (4), dans leur version « par défaut », puisqu'il s'agit de marquer le caractère déviant du discours fictionnel vis-à-vis du discours factuel. De plus, il semble que la règle (3) implique ici la règle (4), au sens où c'est parce que le locuteur n'exprime pas ses propres croyances, ne parle pas en son nom, que la contrainte qu'il devrait normalement avoir de défendre ses dires, d'être à même d'y apporter des preuves, peut être levée.

Il se peut alors que le récit réfère à des objets existants, autant qu'il vise à véhiculer des actes sérieux et des vérités littérales sur le monde actuel. Ce qui motive ce jugement, c'est donc bien plutôt la reconnaissance d'une instance narrative faisant le travail du locuteur empirique, sans que son identité coïncide avec le dit locuteur. On se rappelle que Searle étudie également le cas des récits fictionnels à la première personne (Doyle prêtant sa plume au docteur Watson) ainsi que des pièces de théâtre (les comédiens prêtant leur corps à tel personnage) : chaque fois, c'est la question de l'origine du discours assertif qui est en jeu, et à propos duquel il est donc jugé que la condition de sincérité est levée, entraînant avec elle la

possible suspension de l'engagement épistémique du narrateur, son obligation d'être épistémiquement fiable ou de suivre les conventions (horizontales) des pratiques conversationnelles.

L'ambiguïté que nous avons notée, dans les définitions positives de la fiction, quant à leur relative mise à distance du souci ontologique, laisse penser que le jugement de fictionalité, quoique portant davantage sur le type d'énonciation et de fonction des expressions à l'étude, à la fois suppose et implique encore ici une prise de position sur les deux premières règles. L'échec fréquent du lien référentiel dans le discours fictionnel, chez Searle ou Currie, persiste comme indice favori de l'attribution de fictionalité, même si certaines parties de l'histoire peuvent être vraies (accidentellement, pour Currie), ou référer à des objets réels. On retient ainsi que le souci épistémique a maille à partir avec le souci ontologique. Cependant, à la différence de Searle, Currie et Lamarque & Olsen semblent sélectionner les versions « par dédoublage » des règles, ainsi que la métarègle (B) : de ce fait, le concept « fictionnel » est pragmatique et, si cela est moins clair pour Currie, les aspects ontologiques et sémantiques n'en sont alors qu'un effet. L'ensemble de mondes F est considéré-comme-fictionnel-par-S en vertu des standards épistémiques.

Ainsi, le contexte d'attribution de fictionalité tend à s'élargir, avec Currie et Lamarque & Olsen, pour considérer, non plus seulement le type d'intention du locuteur, mais le genre de récits en jeu ainsi que l'attitude des auditeurs. Ce sont les deux Règles de Fiabilité et Révision qui sont choisies, la Règle de Sincérité (la feinte auctoriale) étant jugée inopérante, inappropriée ou redondante. La question de la fiction vient se mêler, plus ou moins explicitement, à celle de la représentation artistique, plus spécifiquement parfois littéraire : pour conséquence, l'importance des normes génériques et des présupposés concernant les visées larges de ces « histoires », distinguant alors leur évaluation des constructions qu'on peut trouver en sciences, en logique ou en mathématiques. Ici, on estime que l'auditoire n'a pas de rôle vérificateur ou contradicteur à jouer, en vertu de la Règle de Révision. De même, on distingue alors expériences de pensée et romans, ou contes, en tant que la Règle de Fiabilité met en évidence cet abandon attendu, de la part des lecteurs ou spectateurs, de leur « droit de contestation » (Genette), cette suspension de leur « incrédulité » (Coleridge), ce devoir de vigilance qu'un interlocuteur non-informé par les conventions de cet acte de communication activerait alors à tort.

La position de Lamarque & Olsen est remarquable, en ceci qu'elle semble mettre en jeu la totalité des règles ici présentées. Le lien inférentiel entre les croyances du narrateur et celles de l'auteur est bloqué en vertu d'une énonciation jugée non-sincère (Règle de Sincérité), comme est bloquée la possibilité de rendre les objets indépendants de leurs descriptions (Règle d'Existence), notamment parce que la pratique au sein de laquelle ces histoires prennent place est dite « divertissante » (Règle de Société). Mais ici, plutôt que de partir de la problématique ontologique, c'est le souci éthique, ou plus largement social, qui devient la pierre d'angle du jugement de fictionalité – cette dynamique se poursuit avec Walton et Schaeffer. Même si le domaine d'investigation, chez Lamarque & Olsen, est restreint à celui des productions littéraires, les indices de fictionalité sont pourtant plutôt à situer au niveau du type de pratiques, institutionnellement définies, que du seul type d'énonciation du discours. Cela dit, comme nous l'avons souligné à propos de la menace que constitue le cercle explicatif, la reconnaissance d'une intention gricéenne de fictionalité est nécessaire pour garantir la bonne compréhension de la pratique narrative, et la bonne attitude épistémique des auditeurs. En ce sens, et parce que le jugement porte sur des récits plutôt que des pratiques proprement dites, nous préférons accentuer, pour Lamarque & Olsen, leurs choix de règles pragmatiques.

Par ailleurs, l'analyse de Lewis [1978] des récits dits de fiction, repose également sur une attribution de fictionalité à partir d'une règle pragmatique, à savoir la Règle de Sincérité, mais, à la différence de Searle, celle-ci est sélectionnée dans sa version « par dédoublage », en plus des deux règles sémantiques, alors également prises dans leur version « par dédoublage » (la métarègle (B) étant ainsi sélectionnée) ; l'opérateur de fictionalité introduit par le logicien fait preuve de ce choix de version. Mais c'est eu égard à une feinte auctoriale, au dédoublement de l'instance discursive – de l'auteur au narrateur, de l'auteur feignant d'être le témoin des événements qu'il raconte –, que le jugement de fictionalité est attribué au récit. Lewis ne dit pas grand-chose de plus, et évite ainsi de plonger dans des considérations sur les normes génériques et la posture appropriée de l'auditeur ; à tout le moins, pourrait-on dire, celui-ci se doit de comprendre ce phénomène de « *context-shift* ».

Inversement, la théorie de S.Friends [2012] accentue davantage la question de l'appartenance des récits à des genres esthétiques, définis selon des normes – standards, contre-standards ou variables – portant sur le type de réception attendu. Contre les défenseurs des théories de la fiction tels Currie ou Lamarque, qui privilégient (selon elle) le type d'énonciation effectué par les locuteurs-auteurs, Friends défend une conception de la fiction

(et de la non-fiction) *qua* genre. C'est principalement la Règle de Révision qui est choisie pour définir le prédicat « fictionnel », rendant peu utile le critère des intentions de l'auteur. Le but de Friends est, *in fine*, de développer une approche contextuelle et laxiste des œuvres d'imagination, notamment respectueuse des ambiguïtés si fréquentes des normes génériques en jeu, autant que de la diversité empirique des réactions du public. En outre, Friends fait état d'expérimentations scientifiques afin de souligner le rôle majeur de l'étiquette générique des œuvres sur le type d'attention déployée par les lecteurs ; à ce titre, il apparaît que le genre de la fiction est « réduit » à l'idée d'un récit divertissant, tandis que le genre de la non-fiction est synonyme d'un récit « explicatif ». Cela met en relief les standards épistémiques en jeu dans les jugements de fictionalité ; la variabilité de l'attribution du prédicat dépend alors de standards faibles quant à l'autorisation, pour les lecteurs, de discuter le récit, ou quant à la possibilité d'y trouver des informations fiables, même si la définition du genre (ou des genres) dépend de normes assez variables.

Enfin, avec le tournant praxéologique, c'est davantage le souci éthique qui est accentué. Pour exemple, Schaeffer [1999] présente en introduction un condensé du débat sur la condamnation, notamment platonicienne, des œuvres d'imagination en tant qu'elles seraient des leurres ou des contrefaçons destinées à tromper les spectateurs, ou lecteurs. Une mise an ban similaire touche certains jeux vidéo, et Schaeffer s'emploie alors à définir la pratique des joueurs comme étant une « feinte ludique » et consentie. Les deux Règles de Responsabilité et de Société sont donc sélectionnées pour attribuer le prédicat « fictionnel » aux pratiques ludiques. De plus, parce que Schaeffer accentue l'expérience d'immersion des joueurs dans l'univers du jeu, téléologiquement clos (au même titre que les fictions artistiques), ces règles sont choisies dans leur version « par dédoublage ». Ce qui est visé, c'est donc bien l'idée que les participants d'une série d'actions jugées fictionnelle ne sont pas soumis aux mêmes réquisits que ceux des activités dites sérieuses, les joueurs substituant pour ainsi dire leur identité à l'identité d'un double dans le jeu, le temps du jeu.

C'est sensiblement la même chose pour la conception waltonienne de la fiction. Parce que le contexte d'attribution est plus large que celui de Frege, Searle ou encore Lamarque, n'étant plus focalisé sur les expressions linguistiques, l'indice donné par l'intention du producteur est alors peu pertinent, de même que la question des connaissances transmises par les œuvres à l'étude ; les standards épistémiques sont alors remplacés par des standards éthiques. Cela dit, Walton développe une position plus ambigüe, non seulement parce qu'il tient compte, comme nous l'avons vu, de la « fonction première » des œuvres, et en ce sens,

semble sélectionner la Règle de Révision, mais parce que la pratique ludique de « croyance feinte » reste ontologiquement déviante : les objets du jeu acquièrent une autre identité, ainsi de la souche de l'arbre valant pour un ours, ou des traces dans la roche valant pour une histoire. La supposée « institution de la fiction » impliquerait alors d'admettre les Règles d'Existence et de Vérité, à moins que ce ne soit la fonction des œuvres elles-mêmes, ou la nature des objets eux-mêmes qui motive l'attribution de fictionalité. A tout le moins, l'importance accordée au phénomène de dédoublement des participants dans la pratique jugée « fictionnelle » nous incite à penser que le prédicat « fictionnel » est appliqué selon la Règle de Responsabilité, prise dans sa version « par dédoublage ». Quant à la Règle de Société, il se pourrait que Walton ne la suive pas, en ce sens qu'il se garde bien, dès le début de sa construction théorique, d'assimiler le terme de jeu à celui de futilité ou frivolité [1990 :12].

Quant à l'analyse de Caïra [2011], la classer parmi les conceptions philosophiques de la fiction pourrait être confondant, le contexte de son enquête étant davantage sociologique, et opposé à « toute approche monodisciplinaire ». Cela dit, et c'est pourquoi nous le traitons en dernier, il semble qu'il tente de faire la synthèse entre toutes les conceptions de la fiction, en proposant une « définition absolue », quoique donnant lieu à des « applications relatives », à savoir, « une instruction pragmatique levant les contraintes de recoupement et d'isomorphisme sur le cadre d'une communication donnée » [2011 :78-79]. Les standards en jeu seraient donc plutôt épistémiques, et les Règles choisies, celles de Fiabilité et de Révision, quoique les éléments du jugement puissent être de tout type : en effet, il note que « le mot désigne donc une famille de cadres – *la* fiction –, une catégorie d'œuvres – *une* fiction – et un ensemble d'entités – *des* fictions » [2011 :80]. S'il est clair que les intentions du producteur ne sont pas cruciales – « n'importe qui peut déclarer fictionnel n'importe quel cadre de communication » –, il est également clair que ce ne sont pas les règles sémantiques qui sont sélectionnées indépendamment – les « êtres » doivent être « engendrés au sein d'un tel cadre » [2011 :79-80]. Cependant, Caïra, soucieux de rendre compte de la variabilité *de fait* des attributions de fictionalité et des débats *réels* concernant certaines œuvres cinématographiques et certaines pratiques ludiques – procédant par là à une forme de contextualisme appliqué ! –, accentue alors, à mon sens, les standards éthiques, tout en montrant qu'ils dépendent de cette définition épistémique ; ce sont la responsabilité des joueurs, autant que le statut moral des jeux vidéo, qui sont en ligne de mire de son analyse, et qui, parce que discutables, rendent variables l'attribution du prédicat aux pratiques dans lesquels les participants sont engagés. Pour cette raison, les motivations de Caïra sont, comme

celles de Schaeffer, davantage éthiques qu'épistémiques ; encore une fois, les règles (6) et (7) sont prises dans leur version « par dédoublage », un cadre alternatif de communication, ou plus largement de pratique ludique, étant ainsi reconnu[105].

A l'issue de cette élaboration d'un appareillage semi-formel contextualiste, celui des règles et métarègles d'attribution du prédicat de fictionalité, on dira, en résumé, que les *desiderata* des théoriciens de la fiction agissent comme des manières d'appuyer, non seulement sur certains aspects des débats et des problèmes, théoriques et concrets, rencontrés au regard d'objets, expressions ou pratiques, mais également sur certains aspects de ces éléments examinés, autant que du concept de fiction lui-même, dans toute sa polysémie et ses connotations. Si nous sommes parvenus à formuler les règles qui fixent tel ou tel contenu du concept, ainsi que les standards qui peuvent rendre variable leur application, et donc le jugement de fictionalité, il reste à examiner plus en détail ces données qui fonctionnent comme des preuves, ou des indices, selon les intérêts des enquêteurs.

2.2. Motivations et motifs déterminants.

Pourquoi jugeons-nous que quelque chose est fictionnel ? Il semble évident que tout attributeur de fictionalité se fonde sur des aspects des objets, expressions ou pratiques, tels que ces aspects légitiment, pour ainsi dire, l'application du prédicat. Or, si nous considérons que nous n'avons jamais affaire à une description tout à fait neutre d'une quelconque propriété de fictionalité *per se*, il est préférable de tenir ces données pour des motifs, plutôt que pour des traits propres à certains supports ou certaines situations, et de voir le jugement de fictionalité comme une sorte de qualification seconde, venant répondre à un réseau problématique, et liée à des *a priori* plus ou moins justifiés.

[105] On notera l'absence de représentants d'un concept de fiction défini par les règles éthiques, prises dans leur version « par défaut ». Juger que A est une action fictionnelle, ce serait juger que A n'a pas d'enjeux réels, que les P ne sont pas responsables de la dimension morale de leurs actes. En somme, quelque chose qui déminerait tout engagement effectif (« C'est pour rire ! »). Il semble que cette case vide, théoriquement disponible, fasse écho au problème épineux de la résistance imaginative morale, et illustrer la difficulté à « démoraliser » complètement, et par nature, la question de la fictionalité d'une œuvre.

Les raisons qui sont avancées pour une telle attribution de fictionalité sont en effet diverses, et portent sur des aspects différents. On se focalise tantôt sur ce que sont les choses – artéfacts, représentations, interactions –, leur mode d'existence et leurs éléments, tantôt sur leur origine, tantôt sur leur fonction. Si cela permet de mesurer la pertinence du jugement, cela montre également que celui-ci, malgré la rigueur normative des définitions, ne jouit ni d'objet, ni de cause unifiées. Nous formulerons cependant ce qui peut apparaître comme une impression convergente, à savoir celle d'une perturbation de l'ordre des choses, pourtant rétabli dans un espace parallèle, ainsi que ce qui constituerait le noyau symptomatique du concept. Créer, jouer, imaginer, feindre, fabuler, simuler, dissimuler, voici autant de termes qui, quoique vagues, restent profondément parents des usages du terme de fiction, et fonctionnent comme des motivations plus ou moins confuses du jugement.

Si un jugement « par défaut » est particulièrement dépendant d'un robuste sens de la réalité et des faits, qui agit tel un étalon pour établir, en creux, la fictionalité de tels ou tels objets, expressions ou pratiques, il n'en est pas forcément de même du jugement « par dédoublage ». Ici, c'est davantage le fait d'avoir affaire à des univers isolés, possédant leurs propres objets et leurs règles et fonctionnant de façon autotélique, qui motivent les enquêteurs : parce qu'on estime être confronté à l'autonomie d'un système de signes qui lui seraient intrinsèquement liés, séparé du monde actuel et utilisé comme une fin en soi, alors nous pouvons parler de fictions, ou d'œuvres de fiction. Cela se manifeste dans différents domaines – langage, art, jeu et science –, et selon certains présupposés disciplinaires touchant principalement à la nature de leurs constructions, et leurs visées.

Enfin, de manière générale, il est important de remarquer la place centrale du souci ontologique dans les jugements d'attribution de fictionalité. En un mot, la reconnaissance d'une perturbation de l'ordre des choses provient de ce que certains objets nouveaux sont ajoutés, ou certaines règles nouvelles choisies, et ces bouleversements sont bien souvent le résultat d'un acte d'invention. Ainsi, le phénomène de « boucle auto-constituante », d'autoréférentialité, d'auto-génération des éléments d'un système, passe alors pour être au cœur des préoccupations des enquêteurs. Dans cette optique, les trois soucis que nous avons identifiés reflètent, *in fine*, certains paradoxes connus en philosophie. Cela n'est pas sans fondement, sitôt qu'on souligne, non seulement, l'aspect paradoxal de la situation d'un lecteur de romans, mais aussi le conflit entre les points de vue interne et externe pouvant être portés sur un récit d'imagination : la collision entre deux mondes – le monde de la narration et celui des événements narrés – ou, plus surprenant encore, entre deux niveaux logiques – un

langage-objet et un métalangage, ou le niveau de l'énoncé et celui de l'énonciation, celui de l'écriture et celui de l'écrivain – servent alors de moteur à l'attribution de fictionalité.

Dire de quoi que ce soit que c'est une fiction reviendrait, en somme, à lutter contre les possibles confusions naissant de quelques tenaces illusions d'existence, de vérité, d'identité, incapables pourtant d'être dégagés de la pratique ou de l'expression dans lesquels elles sont prisonnières. Comme le note C.L. Cebik,

> « Le terme 'fiction' […] ne fonctionne pas tant de manière descriptive que prescriptive : appeler quelque chose une fiction, c'est démarquer et poser des limites à la collection de questions que nous pourrions *raisonnablement* poser à propos d'un récit » [1984 – je souligne].

On ajoutera, à propos d'un objet, d'un énoncé ou d'une pratique. En démasquant les causes et les récurrences du jugement, motifs internes autant que motivations externes, l'idée est bien de savoir avec quel(s) « non » celui-ci, ou plutôt les attributeurs, se débattent : la chose est-elle réelle ? l'énoncé est-il vrai ? l'énonciation est-elle sincère ? l'attitude est-elle critique ? l'acte est-il sérieux ? l'homme est-il responsable ? L'affaire de la fiction s'avère être celle d'un rétrécissement de portée, d'un *admissible* blocage de certains engagements et liens inférentiels, quoique restaurés dans un cadre parallèle.

2.2.1. Noyau symptomatique et réseau problématique : une impression convergente.

Revenons pour ainsi dire aux intuitions de sens commun, qui lient le terme de « fiction », dans nos usages ordinaires autant que techniques, à trois notions-clés : *créer*, *jouer*, *simuler*. A l'idée de création s'ajoutent assez facilement celles d'imagination, de fabulation ; à celle de jeu, celles de liberté, de gratuité, de plaisir ; à celle de simulation, celles de faux-semblant, faire semblant, ou faire pour de faux. Ce noyau symptomatique, lâche et assez élastique, ne donne aucunement accès à une définition, mais décrit en quelque sorte les « *thêmata* »[106], explicites ou sous-jacents, présents dans les attributions de fictionalité, en tout ou partie. Il est clair que sont ici véhiculées des connotations positives et négatives, dont le concept, quoique passé sous le fer d'une analyse philosophique rigoureuse et froide, ne se

[106] J'emprunte à dessein ce terme à G. Holton, dans *L'imagination scientifique* [1973], qui défend une « approche thématique » des théories scientifiques. Les « *thêma* » et « *thêmata* » sont, en résumé, des « invariants » notionnels ou conceptuels, provenant de l'imagination de l'homme de science et qui influencent, de manière latente ou patente, ses recherches et ses constructions théoriques ; ces « conceptions premières, profondément enracinées, inform[e]nt la science aussi bien que l'aperception que nous en avons ». Nous reviendrons un peu plus loin sur la question du pouvoir explicatif de ces « *thêmata* » [1973 :11].

départit jamais tout à fait. En un mot, la fiction fait rêver, ou fait peur ! Entre les discours de louange et de blâme se trouvent les tentatives de définitions du phénomène. Quelles formes prennent alors ces symptômes pour servir de preuves ou d'indices de fictionalité ?

L'acte de création est bien l'un des indices les plus importants sur lequel repose le jugement. Lorsque nous pensons avoir affaire à un personnage tiré tout droit de l'imagination d'un auteur, à un lieu qui n'est sur aucune carte, à des événements qui n'arrivent que du fait d'avoir été inventés, à des chimères, à ces « êtres surnaturels » qui peuplent les poésies de Coleridge ou les légendes et les mythes, ou encore à ces constructions fantasmées que sont, de l'avis de certains, les dieux de nos religions ou les institutions de nos sociétés, alors nous avons tendance à parler de « fictions ». On pourrait y adjoindre les objets mathématiques, logiques ou géométriques tels que les triangles parfaitement isocèles ou les chiliogones, ou encore le phlogiston, le clinamen, la supposée planète Vulcain, de même que les « fictions cognitives » telles que l'âme, le Moi ou le premier moteur. La liste est longue et juxtapose à l'évidence des créations mentales ou artéfactuelles de nature forte différente. Le point commun n'en reste pas moins, en tant que symptôme du jugement, le fait d'être un produit issu de l'invention humaine, et plus précisément, la création d'une « entité » qui n'a pas, pour ainsi dire, les propriétés qu'on lui prête (l'humanité de Holmes, la masse de Pégase, la causalité de Vulcain, etc.).

Il faut donc distinguer entre les créations volontaires et admises, et les créations involontaires et inappropriées : d'un côté, Flaubert créant Madame Bovary, de l'autre, un scientifique postulant Vulcain, en tant que planète réelle, et se trouvant dans l'obligation de revenir, après vérification, sur ses affirmations. Dans cette optique, le jugement de « nature » s'oppose au jugement « de sanction », qui a pour but de dénoncer une erreur, à savoir, d'avoir cru à tort que l'objet existait vraiment. En ce sens, Lamarque & Olsen ont raison d'insister sur la question de *l'origine*, plutôt que sur celle de la réalité, en ce qui concerne l'attribution de fictionalité à des personnages : c'est parce qu'un objet est reconnu comme étant inventé, ou ayant été inventé par un auteur, et par un auteur dont l'intention est bien d'inventer une histoire, que l'enquêteur se voit motivé à qualifier les « êtres » d'un récit de fictionnels.

Mais que disons-nous au juste lorsque nous disons qu'un auteur *crée* un objet ? Littéralement, on peut penser que ce qu'un auteur peut créer, c'est seulement une œuvre, et non pas un personnage ou un monde, respectant par là la vérité conceptuelle selon laquelle on

ne crée que de l'existant[107]. En un sens plus global, l'idée est simplement que nous pouvons donner naissance à des figures « de papier », même à des mondes suffisamment identifiables, au moyen d'une construction linguistique ou picturale, voire purement mentale, et telles que nous pouvons les utiliser dans ou hors de leur cadre d'origine. Ce n'est donc pas tant l'acte de création qui pose problème que le mode d'existence des créatures – quant à savoir s'il faut parler de création concrète, dans le cas des œuvres, et de création psychologique, dans le cas des personnages, la question est seconde par rapport à la reconnaissance du geste inaugural et explicite de production d'un nouvel objet (ou d'un nouvel objet de discours)[108]. Cela dit, on retrouve ici l'ambiguïté entre un jugement « par défaut » et « par dédoublage » : on dit qu'un objet est créé, ou n'est qu'une invention, pour sanctionner alors un défaut d'existence concrète, réelle, ou bien pour souligner sa consistance et sa présence dans un cadre qui le supporte et lui donne son rôle, sa forme, sa semblance d'indépendance.

Par ailleurs, Lamarque [2003] détermine plus spécifiquement l'acte de création propre à donner lieu à un récit fictionnel, et par conséquent à un personnage, en soumettant alors les spécificités ontologiques aux conditions pragmatiques de production d'une œuvre de fiction ; à l'instar des défenseurs des définitions mentalistes de la fiction, le fait, pour un objet, d'être créé, motive moins les attributeurs que celui, pour une croyance, d'être feinte, et le terme anglo-saxon « *make-up* » passe la main au concept de « *make-believe* »[109]. Ce que nous disons au juste quand nous disons qu'un lecteur ou un spectateur feint de croire (que l'histoire est vraie) s'apparente aussi manifestement à un acte de création, cette fois purement cognitif ; la différence pourrait donc sembler toute relative, et le jugement, continuer à s'appuyer sur le motif de la « mise à l'existence de nouveaux objets », par les voies de l'imagination, de l'affabulation, ou simplement de l'abstraction, dans un cadre narratif ou comportemental clos.

Par ailleurs, outre le symptôme donné par l'ajout d'éléments qui n'existaient pas avant que quelqu'un ne les compose et les exprime, le jugement de fictionalité semble reposer

[107] Voir par exemple Genette [1991 :125] : « … la seule chose qu'un artiste puisse littéralement 'créer', et ajouter au monde réel, c'est son œuvre ». Les personnages de fiction n'existent pas, même une fois créés, tandis qu'existent les œuvres.

[108] En ce sens, on retrouve aussi l'importance de la distinction, défendue notamment par Currie et Lamarque & Olsen, entre « produire une histoire » et « raconter une histoire », étant donné que l'histoire et tous ces objets ne sont créés qu'une fois, mais peuvent être racontés un nombre indéfini de fois.

[109] Ceci dit, Lamarque & Olsen opposent au laxisme de Walton, et à sa préférence pour le concept de « jeu », l'importance de rester proche de cette intuition de sens commun qui lie le concept de fiction à celui d'invention (*make-up*). Mais le souci pragmatique prend le pas sur le souci ontologique : un récit de fiction, quoique produit par un locuteur, peut être entièrement vrai, et les personnages, des personnes réelles. Rappelons, encore une fois, que ce n'est pas tout à fait le cas pour Currie : un récit ne doit être qu'accidentellement vrai, ce qui revient à dire qu'il doit être inventé.

également sur la reconnaissance d'un fonctionnement ludique. *L'acte de jouer*, comme celui de créer, n'est pas aisé à définir, mais dans le contexte de l'enquête qui nous intéresse, cela revient à choisir les éléments et les règles que nous respectons alors temporairement et volontairement. Rappelons d'abord que l'activité ludique est aussi liée à celle de création ; en témoigne cette phrase synthétique de D.W. Winnicott [1971 :90] : « Jouer, c'est faire ». C'est, pour ainsi dire, inventer des situations, des personnages, des rôles, qu'il s'agisse d'être « faussement » médecin, cow-boy, soldat, ou constructeur de bâtiments lors de l'assemblage des Lego, maman des poupées, élu des jeux de chance et de hasard, adversaire redoutable des jeux de combat, etc. Ainsi se comparent les transformations que le créateur d'histoires imaginaires ou le joueur font subir au monde actuel, selon Stevenson : « la fiction est à l'homme adulte ce que le jeu est à l'enfant, c'est là qu'il change l'atmosphère et le contenu de sa vie »[110].

Tout comme pour l'acte de création, celui de jeu peut aussi être précisé selon ses origines et ses visées. Nous venons d'esquisser ce qui peut tenir lieu de genèse de la situation ludique, à savoir, la mise en place de nouvelles figures et événements à l'intérieur d'un cadre spatio-temporellement circonscrit. Plus spécifiquement, il est clair, ainsi que l'a noté Walton, que l'activité ludique repose sur le respect de règles, non pas seulement régulatives, mais bien constitutives. Reprenant ici la terminologie de Searle [1995], ce type de règles est décelable, non seulement dans le cas des jeux, mais dans les actes de langage autant que dans la réalité institutionnelle[111] ; cela révèle ainsi les analogies opérées entre les « fictions » artistiques, ludiques, linguistiques, mathématiques, sociales ou encore légales. Jouer, dans cette perspective, c'est accepter une obligation d'un genre particulier : celle de suivre des règles pour autant qu'on veuille participer, pour autant qu'on veuille entrer dans le jeu. A ce titre, on citera l'analyse d'E. Anscombes à propos de ce que signifie l'apprentissage du jeu d'échecs – analyse fort proche de celles de Searle et Walton :

> « 'The rules of the game require…' – Accepting 'You have to move your king, he's in check', and internalizing such acceptance, is part of learning the concept of 'the rules of the game require'. '*Requiring'* is putting some necessity upon you, and what can be that? In another sense, unless someone compels you, you don't 'have to' move your king. You can easily move another piece instead, for example. 'But, that wouldn't *be* a move in the game!'. True; but that only means: no other move at this point is *called* a

[110]Cité par J.Vialle [1995 :3]. L'extrait de Stevenson continue ainsi : « Et quand le jeu s'accorde si bien avec sa fantaisie qu'il peut s'y donner de tout son cœur, quand chacun de ses moments lui plaît, quand il aime à se les rappeler et s'attarde à ce souvenir avec un ravissement total, la fiction s'appelle récit romanesque ».

[111] Il existe aussi des cas ambigus, où l'on se demande si une règle est régulative ou constitutive, comme par exemple la règle de compétitivité dans les matchs [Searle 1969 :73].

> ‘move of the game’. Learning the game, learning the very idea of such a game, acquiring the concept of the ‘you have to’ which is expressed, grasping the idea of a rule: all these hang together, and there isn’t a distinct meaning for ‘being a move of a game’ (unless by analogy from such other games) which explains or logically implies the ‘*you have to’* which comes into the learning – […] the rules of course don’t impose any necessity upon you, except that of acting so *if* you wish to engage in the practice » [1981:120].

Il est clair que des différences existent dans la rigueur plus ou moins inamovible des règles qui composent une pratique ludique, des jeux d’échecs ou d’ordinateur aux jeux d’enfants, dans lesquels il arrive parfois que certaines règles puissent se négocier, voire être décidées, au fur et à mesure du développement ; la fillette jouant à la poupée n’est pas soumise aux mêmes impératifs que le joueur de go. Cela dit, on retiendra ici que ce qui importe, c’est bien cette présence de normes internes et procédurales qui gouvernent une sorte d’espace parallèle. La distinction qu’on peut par ailleurs vouloir faire entre les pratiques proprement ludiques et les pratiques sociales ou les processus logiques, se situe au niveau de la finalité de ces opérations : la clôture téléologique des premières s’opposerait, intuitivement, à la portée sérieuse et conséquentielle des secondes – nous reviendrons plus en détail sur ce point ultérieurement.

Le noyau symptomatique du concept de fiction est fort lié à ces deux principes de « plaisir » et « gratuité » – en anglais, pour la symétrie de l’expression : « *Make it for fun, and for free !* ». En somme, le dernier motif du jugement de fiction, *l’acte de feindre*, central dans les définitions essentialistes envisagées précédemment, et sans doute le plus troublant, paraît reposer sur cette idée que l’objet, l’expression ou la pratique jugés fictionnels jouissent pour ainsi dire d’une absence de sérieux, d’authenticité, de contraintes, de nécessité et d’effets. Cela est bien sûr discutable, et nourrit la stratégie contextualiste que nous avons développée. En effet, on aurait tendance à penser que la gratuité des constructions, des règles ou du faire-semblant est de nature différente entre les dites fictions ludiques, ou artistiques, et les fictions logiques, mathématiques, voire sociales : les unes sont précisément faites pour s’amuser, et leur élaboration bénéficie d’une liberté de création et d’action plus grande que les autres, dépendantes de quelque réalité extérieure, et de quelque impératif méthodologique ou civique. Que ces distinctions fussent possibles n’empêche pas, encore une fois, de déceler ces symptômes du jugement, qui présupposent ainsi des vues au sujet de la légèreté ou de la gravité de nos pratiques.

Le concept de « feinte », nous l’avons vu, est fort embarrassant, et embarrassé de considérations externes. Mieux vaudrait alors le réduire à des indices plus explicitement

reconnaissables, notamment quant à ses effets confondants. Produire une fiction reviendrait en somme à simuler l'existence d'un objet ou la véracité d'un énoncé, en les dissimulant sous des apparences qu'on peut à bon droit considérer comme potentiellement trompeuses. L'illusion de vie des personnages, d'indépendance du monde et des événements de l'histoire, l'illusion de véracité de certaines formes narratives ou mathématiques[112], autant que l'illusion, concernant nos pratiques ludiques, d'avoir affaire à des pratiques sérieuses (l'injonction « la bourse ou la vie ! », lancée par les enfants lors de la récolte des bonbons à Halloween), entraînent ces confusions multiples que l'attribution de fictionalité tente de déminer.

Tout cela ancre les condamnations successives lancées contre les productions de l'imagination : les faux-semblants, les faire-semblants, et les faire-pour-de-faux, ont le défaut, pour ainsi dire, de ne pas posséder, parfois, de limites suffisamment claires pour éviter les erreurs de jugement et/ou de catégorie. Ainsi en est-il du risque de passer pour menteurs, dès lors que nous inventons le contenu de nos histoires. La réponse donnée par les défenseurs d'une essence de la fiction consiste à repérer l'intention spécifique de l'auteur, qui est une tromperie ludique, reconnue et acceptée par consentement mutuel, ou à repérer plus largement l'existence d'un « pacte de représentation », qui évite l'amalgame entre une posture ludique et une posture sérieuse. Que la confusion soit due au caractère mimétique de la feinte, ou au caractère plus formel des supposés objets logiques ou vérités mathématiques, tout se passe comme si le « comme si » venait mettre au grand jour le tour de prestidigitation qui pourrait rester silencieusement inaperçu !

Qu'il s'agisse du concept de feinte, de celui d'imagination, de jeu ou de simulation, l'ambiguïté de ces termes devrait ainsi pousser l'enquêteur à leur substituer une analyse plus transparente. C'est là que les deux versions « par défaut » et « par dédoublage » sont, en quelque sorte, concurrentes. Lorsqu'on dit, par exemple, que nous faisons semblant de croire que p, cela reviendrait à dire, *a minima*, que nous ne croyons pas vraiment que p, ou que nous acceptons p comme vrai dans un univers à part. De même, lorsque nous disons que le comédien fait semblant d'être Hamlet, nous disons en somme, *a minima*, qu'il n'est pas Hamlet, ou qu'il est Hamlet dans l'univers de la pièce de théâtre. Lorsque nous disons enfin que nous faisons semblant d'agir (de nous battre, de construire des routes pour nos voitures miniatures, etc.), cela revient, *a minima*, à dire que nous n'agissons pas vraiment, que nous ne faisons pas « pour de vrai » ce que nous faisons dans le jeu, ou que nous agissons

[112] J.P. Cléro cite le mathématicien Dieudonné, soulignant "the feeling each mathematician has that he is working with something real. This sensation is probably an illusion, but it is convenient" [2004:590].

parallèlement, dans un espace « séparé » du monde actuel. Cela est évidemment vite dit, mais il semble plus efficace de mettre l'accent sur un défaut de construction, ou sur la construction de deux niveaux de réalité distincts, plutôt que de fonder l'analyse sur d'obscurs types d'états mentaux. Ainsi, attribuer la fictionalité à partir de la reconnaissance d'une feinte (auctoriale ou générale), revient à attribuer la fictionalité à partir de la reconnaissance d'une déviance quant à l'ordre des choses, ou bien de la création d'une « réalité parallèle » et séparée, d'un choix de règles de portée restreinte ou temporaire – et à exprimer, en sus, une relation de ressemblance potentiellement trompeuse – mimétique – entre l'ordre des choses, et cet autre ordre de choses imaginées, imitées, créées, « enrôlées » ou choisies.

Quelle est donc l'impression convergente qu'on peut déceler à l'issue de la brève étude du noyau symptomatique du concept de fiction ? C'est, globalement, l'impression d'une perturbation dans l'ordre des choses, telle que se forme l'illusion (plus ou moins persistante, et plus ou moins volontaire) que ce qui est perçu, expérimenté, stipulé, appartient en fait, « pour de vrai », à l'ordre des choses. Ce que j'appelle l'« ordre des choses » se caractérise par un souci de l'information vérace portant sur le monde actuel, contraint par l'extérieur, et donc involontaire, et lié aux effets et conséquences qu'engendrent la connaissance, la familiarité et la transmission de ces informations. Ce qu'on peut alors appeler l'« ordre de la fiction », défini à partir de l'application partielle et partiale du prédicat est alors le résultat d'un bouleversement de cet ordre, dû à (1) une création d'éléments ou de règles, (2) une volonté plus libre et efficiente, et (3) une forme d'inconséquence, de désengagement vis-à-vis des informations mondaines. Dit autrement, on juge que quelque chose est fictionnel en s'appuyant sur le motif qu'à cet ordre des choses tenu pour standard – du moins, le temps de notre enquête sur le caractère fictionnel d'un objet, d'une expression ou d'une pratique –, on reconnaît un défaut (ou un ensemble de défauts), ou un dédoublement – une modification d'ordre ontologique, pragmatique ou praxéologique – qui le rétablit comme en *vase clos*.

A titre d'exemple, on dira que lorsque Flaubert invente l'histoire de Madame Bovary, il crée les protagonistes de l'intrigue, décide lui-même de l'arrangement de ce monde sorti de son imagination, et peut mettre en veilleuse sa responsabilité propre à l'égard de ce qu'il raconte, autant que des raisons pour lesquelles il raconte ce qu'il raconte. Cette description permet bien sûr de voir à quel point le jugement est discutable, quand bien même les intentions et les actes de l'auteur seraient parfaitement connus. Les liens qui unissent l'acte de création à la réalité préexistante (inspiration, souci de l'observation fidèle..), les connaissances fiables véhiculées par le récit, ou qui en émergent, ainsi que les possibles procès, censures et

scandales auxquels donnent lieu certaines œuvres d'invention, montrent les limites et les degrés d'attribution de fictionalité.

La prise en compte des divers facteurs du jugement permet alors, dans les débats, de préciser les désaccords entre les enquêteurs, dont les critiques, philosophes, et commentateurs font partie. Par exemple, on peut refuser de qualifier de fictionnel le contenu total d'une histoire, en se prévalant du souci de l'information que l'auteur semble revendiquer, voire de son exigence de fidélité, mais juger fictionnelle la visée de l'histoire, en tant que celle-ci ne serait pas tant didactique ou scientifique, que faite pour émouvoir, séduire et amuser. Au contraire, on peut reconnaître que l'histoire de *Moby Dick* est inventée, et que le narrateur n'est pas Melville, mais considérer que c'est insuffisant pour qualifier ce roman de fictionnel, si on accentue la lecture selon laquelle ce roman est une allégorie instructive et correspond à un projet d'édification spirituelle. Un autre cas est possible, qui nous motiverait à juger les expériences de pensée comme des fictions, quant à leur contenu, mais non quant à leur visée. En deux mots, on peut privilégier le symptôme « création » au symptôme « jeu », ou inversement, ou encore estimer qu'il existe une relation d'implication entre les deux. L'essentiel est de remarquer que la relativité du jugement de fictionalité reste liée, non seulement à la robustesse ou fragilité de notre sens des réalités, mais aussi à ce que nous considérons comme sincère et sérieux.

Voici ce qu'il faut retenir ici : le jugement de fictionalité resterait, *in fine*, un jugement de sanction, motivé par les risques de confusion engendrés par les similarités entre l'ordre des choses et ses perturbations par invention d'objets ou choix de règles. Il est évident que le caractère mimétique, imitatif, des créations par l'imagination – dû à l'exigence de crédibilité, de plausibilité ou plus largement de « réalisme » – les rend susceptibles de tromper l'auditoire : juger que ce sont des fictions équivaut pour ainsi dire à remettre les choses à leur place, en niant leur appartenance à l'ordre des choses, ou en les situant dans un espace manifestement (explicitement) parallèle, qui préserve d'une accusation de fausseté ou de mensonge, les expressions qui les contiennent. Quand bien même les objets créés ne ressemblent pas aux objets de nos expériences (n'ont pas la forme des *concreta*), c'est alors le fait qu'ils paraissent jouer le même rôle (sémantique ou « causal »), dans certains contextes, qui peut entraîner la confusion ; c'est le cas des attributions de fictionalité aux nombres ou aux concepts métaphysiques. S'il n'y avait pas le danger d'erreurs de catégorie, il se pourrait bien que le jugement de fictionalité fût inutile, dans la sphère de nos activités de classification conceptuelle.

Sanction, également, eu égard aux questions (soucieuses) auxquelles le jugement répond par la négative ; en voici une liste non exhaustive. Pour les objets et propositions : est-ce que α existe ? Est-ce que vous me parlez de quelque chose de vivant, de réel, qui a lieu ou a eu lieu ? Cela existe-il indépendamment de ce que vous m'en dites ? Est-ce donné ? Est-ce une histoire vraie ? Pour les expressions : la force d'énonciation est-elle sérieuse et le locuteur impliqué dans les conditions de satisfaction de son acte ? Est-ce une information que vous me livrez ? Est-ce un mensonge, une erreur ? Est-ce quelque chose auquel je dois croire ? Puis-je tenir le locuteur pour épistémiquement responsable de ce que je lis ? Pour les pratiques : êtes-vous vraiment tel que le rôle que vous jouez ? Êtes-vous en train de faire des choix conséquents ? Faites-vous vraiment ce que vous êtes en train de faire dans ce jeu ? Cela compte-t-il ?

Si cette liste est encore vague et les questions sans doute pas toujours « raisonnables », et si les réponses négatives peuvent être considérées comme des conditions insuffisantes quoique nécessaires, de l'attribution de fictionalité, ou seulement des symptômes, des indices, elle permet en tout cas de mettre en relief ce que nous avons identifié comme le *summum* de ce jugement, à savoir, le désengagement de l'agent, l'absence d'extériorité des objets, expressions ou pratiques. Ainsi, l'enjeu principal d'une attribution de fictionalité est de bloquer les engagements ontologiques, les inférences entre les énoncés du récit et les énoncés factuels, entre le discours du narrateur et les croyances de l'auteur, entre les actes du joueur et ceux de l'individu qui les réalisent, ainsi que celles entre le fonctionnement d'une pratique possédant ses propres règles, et nos pratiques sociales. Cela étant, ces points convergents ne doivent pas nous faire oublier que les raisons du jugement – motifs et motivations –, invoquées par les enquêteurs, sont plus ou moins divergentes.

2.2.2. Déviance et dédoublage : variations sur les aspects et les postures de l'enquête.

Tout se passe comme si le prédicat de fictionalité possédait un double sens, selon, notamment, que l'on parle à partir du point de vue externe ou interne à l'expression en question : en effet, être jugé comme fictionnel, c'est ne pas exister dans le monde actuel (pas *comme ça*), mais c'est exister dans le monde de l'histoire. Autrement dit, si l'attribution de fictionalité « par défaut » s'appuie sur une forme de comparaison avec un fonctionnement « normal » ou ordinaire de nos expériences, représentations ou actions, l'application des règles « par dédoublage » tend à faire un pas de plus : les mondes fictionnels ne sont pas

seulement conçus comme n'étant pas le monde actuel, mais comme étant des mondes à part entière, dont on peut donner les éléments et les règles propres. Le jugement de fictionalité pourrait alors apparaître comme deux fois motivé, si l'on tient que la version « par défaut » n'est pas suffisante, mais motive le rétablissement des règles négatives à l'intérieur d'un autre système.

Sans doute est-ce là le trait le plus problématique de la question de la fiction – qui entraîne d'apparentes contradictions, comme celles qui minent les analyses sémantiques des énoncés fictionnels. Comment, en effet, se sortir de la situation (théorique) où Holmes, quoiqu'entité inexistante, ne possède pas moins la propriété d'être un fumeur d'opium, où les souches sont et ne sont pas des ours, où les phrases d'un récit d'invention sont fausses tout en étant vraies ? Pour Lamarque, cette dualité est un trait essentiel du « domaine de la fiction » :

> "[…] there are different points of view relating to the 'worlds' of fiction; there is the 'internal' view of participants in those worlds, where the surroundings are not fictional but real, and the 'external' view of those (like us) outside looking in, where the worlds are not real but fictional. Fictional characters and events can be thought of from the point of view of their formal (linguistic) construction or from the point of view of the imaginative reality they embody. Indeed, so it seems, far from being set in opposition, these points of view represent an ineliminable aspect of the fictional realm" [1996:2].

On retrouve ici l'intuition qui lie la fiction à l'acte de création, et non pas seulement à l'absence d'objet, de conditions attendues des actes de parole ou des pratiques sociales. En vérité, il s'agit bien d'une tension : on ne répond pas aux soucis de la même manière, parce qu'on n'envisage pas les choses du même point de vue ; ainsi reste cruciale la différence entre les points de vue interne ou externe sur une construction (objet, expression ou pratique). Attribuer la fictionalité, du point de vue externe, ce serait sélectionner la version « par défaut » des règles ; du point de vue interne, c'est affirmer ou admettre les règles, en tant qu'elles agissent à un autre niveau, de façon isolée.

On peut ainsi souligner l'écart qui se dessine entre les positions de Frege, Russell et Searle, d'un côté, MacDonald, Currie, Lamarque et Walton, de l'autre, illustrant respectivement le privilège accordé à une application des règles « par défaut », ou « par dédoublage ». Dans cette perspective, l'attribution de fictionalité est minimale ou maximale, selon que ce qui se joue, dans le premier cas, est l'affirmation d'une déviance, tandis que, dans le second cas, c'est celle d'une forme d'unité séparée, parfaitement exemplifiée par la notion de « monde fictif », dont l'autonomie parallèle est le trait distinctif. En étudiant les

définitions mentalistes de la fictionalité, nous avons vu que celles-ci ne s'en tiennent pas à une vision parasitaire, mais souhaitent prendre en considération l'unité de construction de vérités internes à l'histoire, de croyances internes au jeu, jusqu'à parler d'expériences d'immersion dans le monde de l'œuvre. Les produits de notre imagination peuvent jouir d'une unité de forme, de sens et même d'une forme de présence capables de nous donner l'illusion d'un monde fictif aussi indépendant que le monde réel. De ce fait, on peut vouloir réduire la différence entre mondes (ou ensemble de mondes), en tant qu'ils consistent tous deux, pour ainsi dire, en un langage-objet à propos duquel on peut tenir le même type de métadiscours interprétatif : chaque fois, on a affaire à un système ayant ses objets et ses règles. Mais on aura tôt fait de faire le départ, en attribuant la fictionalité à ces systèmes seuls qui manifestent une autonomie dans le choix des objets de référence et des règles de conduite.

Le tableau suivant offre la synthèse des différences entre les motivations des enquêteurs pour telle et telle version des règles. Les intérêts des attributeurs peuvent porter sur certains aspects des objets eux-mêmes, sur la manière de décrire l'expérience ainsi que le type d'opération mentale effectuée par les participants ou auditeurs, ou encore être de nature métathéorique.

Motivations pour une version…	**… « par défaut »**	**… « par dédoublage »**
Accentuation aspectuelle des α, p, R ou A.	Caractère déviant, parasitaire, secondaire ; mise en veille de règles standard. Hétéronomie contrariée de la représentation.	Présence d'un cadre alternatif, d'un changement de monde ou/et de contexte ; mise entre parenthèse. Autonomie de la représentation.
Type d'expérience des P, selon la formule de Coleridge.	« suspension de l'incrédulité »	« foi poétique » (ou « immersion » dans l'univers du jeu, de l'histoire).
Opération mentale des P	Lutter contre des tendances naturelles (principes de réalité et de crédulité[113]).	Employer la capacité innée de simulation ludique, d'abstraction et/ou de méta-représentation.
Méthodologie « métaphysique ».	Partir de l'ontologie du monde actuel.	Partir de l'ontologie de l'univers de discours, de la construction.
Raisons métathéoriques Accentuation des problèmes…	Analyse incluse dans une théorie générale. … ontologiques, sémantiques et/ou pragmatiques.	Théorie spécifique de la fiction. … praxéologiques (communication et jeu), phénoménologiques et/ou esthétiques.

La motivation « métathéorique » ne doit pas être négligée : il est clair que les problèmes auxquels les philosophes cherchent des solutions, ainsi que les choix

[113] Le principe de crédulité est ainsi défini par Th. Ried (1764) : « Le second principe que l'Être suprême a déposé dans notre nature, est une disposition à nous confier à la véracité des autres, et à croire à ce qu'ils nous disent. Ce principe est pour ainsi dire le pendant de l'autre : et comme nous avons appelé le premier principe de véracité, nous nommerons celui-ci, faute d'une expression plus propre, principe de crédulité. Tant que des exemples de tromperie et de mensonge n'ont point frappé les enfants, son influence sur eux est sans limites, et il conserve un degré considérable d'ascendant durant tout le cours de la vie ». Cité par R.Pouivet [2003 :73].

méthodologiques et les outils, ont leur part dans l'explication qui va en résulter, quant aux éléments étudiés, et leur qualification. En réalité, la description mentaliste reste aussi, en partie, liée à la visée et nature de l'enquête, pour ainsi dire, purement philosophique, ou qui mêle des travaux de sciences cognitives – l'attitude de « croyance », et surtout celle de « croyance feinte », ne sera pas décrite de la même façon. Mais la différence la plus nette se situe entre l'effort de Searle de penser la fictionalité à l'intérieur de sa théorie des actes de langage, et l'autonomisation du champ de recherche, postérieure, qui part des œuvres de fiction elles-mêmes (ou des arts représentationnels) en tant qu'elles demanderaient, pour ainsi dire, une théorie en propre. Enfin, la différence entre l'approche syntaxico-sémantique de Goodman, également incluse dans sa théorie générale du fonctionnement des symboles, et l'approche phénoménologique de Walton, aboutissant à une théorie complète, montre combien les présupposés sont inégaux – en témoigne ce qui constituerait le cœur de la représentation : pour Goodman, la notion pour ainsi dire « primaire » de « dénotation », pour Walton, celle pourtant « secondaire », de simulation.

Juger que le caractère de l'expression (ou de la pratique) est parasitaire semble en réalité incontournable, si l'on s'en tient à la seule cohérence logique des concepts. Ainsi, Cebik, critiquant pourtant l'insuffisance des analyses des actes littéraires *qua* « imitations, simulations ou représentations d'actes réalisés dans le monde actuel », reconnaît-il ce statut secondaire des notions d'« imitation » et de « feinte » :

> « Imitations are logically parasitic upon real things; that is, we may imagine a world without the imitations and only the real things, but we cannot imagine a world with the imitations alone without the real things. Even pretending is parasitic in this sense » [1984 :46].

Et de poursuivre en citant R. Gale, plus précisément à propos du parasitisme du langage de la fiction par rapport au langage des faits :

> « Given this practical role [of language], it is very difficult to imagine a tribe [of people] that used language only fictively, although it is not hard to imagine one that used language only non-fictively ».

Le choix des règles d'application du prédicat « par défaut », en ce sens, s'avèrerait nécessaire, quoiqu'insatisfaisant. De plus, comme le note Cebik, à la suite de Macdonald, il serait important de distinguer entre le fait de voir de quoi la fiction dépend, et ce qu'elle est « dans son plein droit » (« *in its own right* », [Macdonald 1954 :179]) ; à ceci, les objections de Walton contre les analyses parasitaires de la fictionalité pourraient se joindre aisément :

> « Recognizing the parasitical nature of fiction upon ordinary, primary, or everyday uses of language is an epistemic comment concerning the necessary conditions of fiction; it is not a description of fiction itself » [1984:46].

Sans doute est-ce cette requête d'une explication de la supposée spécificité des « œuvres de fiction » qui motivent les enquêteurs à appliquer les versions « par dédoublage » des règles (en prônant une définition positive), en tant qu'elles expriment ces phénomènes de changement de monde et/ou de contexte. On passe ainsi de l'idée d'*illusion référentielle,* à celle d'*internalisation de la référence* dans un cadre alternatif ; ajoutons enfin celle d'*autoréférentialité,* et nous aurions alors le trio gagnant des indices qui motivent les juges concernant la fictionalité d'un objet, d'une expression ou d'une pratique, si tant est qu'ils accentuent le souci onto-sémantique. Encore une fois, il reste que le souci ontologique semble résister à une réduction complète du jugement de fictionalité aux soucis épistémiques et éthiques.

Cela dit, le fait de considérer que les univers parallèles dans lesquels s'inscrivent les objets, propositions, ou encore les locuteurs et les participants fonctionnent en *vase clos*, apparaît comme une conséquence d'un acte primordial de création, ou d'invention, entendu comme boucle auto-constituante d'entités prisonnières de leur support. L'asymétrie remarquable entre les versions « par défaut » et « par dédoublage » des règles sémantiques en est également un effet. Ainsi, la force de conviction résultant de certains artéfacts, et le pas second, pour ainsi dire, qui fait glisser d'une approche parasitaire à une approche positive, s'ancrent dans l'intuition selon laquelle la construction qualifiée de fictionnelle possède une stabilité que ne possède pas une construction soumise aux contraintes de la contingence du monde actuel. Dit autrement, rien ne bouge ni ne peut bouger dans un monde fictif créé : tout y est à sa place, décidé pour ainsi dire une fois pour toute. Les analyses narratologiques d'U.Eco, notamment, rendent compte de cette idée en estimant que les vérités fictionnelles (les énoncés de l'histoire) sont des vérités nécessaires, autant que le sont certaines des propriétés des personnages, qui les caractérisent dans leurs fonctions actantielles [1979 :ch.5]. Ce sont des considérations qui recoupent celles de certains philosophes à propos du mode d'existence et des conditions de vérité des modèles scientifiques fictifs [Godfrey-Smith 2009].

Il est possible de « recaler » les considérations ontologiques derrière des phénomènes d'ordre épistémique, en estimant notamment que la différence entre un personnage inventé et une personne réelle, vivante ou morte, est fonction des informations qu'on peut, en principe, vérifier à son propos. Dit autrement, c'est ce qui motive les métaphysiciens à parler d'objets

incomplets à propos des personnages de roman : tout ce qu'on peut savoir sur Madame Bovary est compris dans l'histoire racontée par Flaubert, contrairement aux individus réels pour lesquels, *de jure*, nous devrions pouvoir accéder à des connaissances hors des seuls moments de rencontre directe, et hors des discours qui les concernent. Cependant, il n'en reste pas moins que l'origine diffère, autant que le type de savoir. Dans cette optique, l'effet de conviction provoqué par les romans ou les films s'apparente à une foi (poétique, selon Coleridge), et l'existence des personnages, autant que les événements de ces récits d'invention, à la « nécessité poétique » (Aristote) – inchangeables, fixés à l'histoire par des propriétés qui sont, de ce fait, nécessaires. Voici les questions qu'U.Eco formule, et qui figurent cette asymétrie quasi-paradoxale :

> « Mais que signifie alors affirmer avec Aristote (*Poétique*, 1451*b* et 1452*a*) que la poésie est plus philosophique que l'histoire parce que dans la poésie les choses arrivent *nécessairement* tandis que dans l'histoire elles arrivent accidentellement ? Que signifie reconnaître, à la lecture d'un roman, que ce qui s'y passe est *plus 'vrai' que* ce qui se passe dans la vie réelle ? Que signifie dire que le Napoléon pris pour cible par Pierre Besuchov est *plus vrai* que celui qui est mort à Saint-Hélène, que les caractères d'une œuvre d'art sont plus 'typiques' et 'universels' que leurs prototypes réels, effectifs et probables ? Il nous semble que le drame d'Athos, qui ne pourra jamais abolir, en aucun monde possible, sa rencontre avec Milady, est le témoin de la vérité et de la grandeur de l'œuvre d'art, au-delà de toute métaphore, par la force des matrices structurales de mondes, nous faisant entrevoir ce que signifie la '*nécessité poétique*' » [1979 :215-216 – je souligne].

Si ce type de considérations prend place dans le domaine de l'esthétique et de la critique littéraire, il n'en reste pas moins que nous pouvons déceler ce qui motive certains enquêteurs à attribuer le prédicat de fictionalité dans d'autres contextes, dès lors qu'y est reconnu l'effet de dédoublement de réalité, dont la vraisemblance, la plausibilité ou la consistance nous rendent parfois victimes de ces illusions de vie et de véracité indépendantes de leurs expressions. Nous développerons ceci selon les domaines d'apparition de ces objets.

Voici auparavant le tableau qui résume les indices et les aspects des objets, expressions, et pratiques, jouant le rôle de motifs dans les jugements d'attribution de fictionalité, et le choix des règles qui fixent le sens du concept – les « indices » orientent l'enquêteur de manière plus lâche, tandis que les aspects sont ceux des éléments à l'examen. On notera d'emblée l'asymétrie dont nous venons de parler, ici entre les deux premières et les deux dernières colonnes.

Règles	Indices de déviance	Aspects négatifs	Aspects positifs	Indices de dédoublage
Existence	Absence de matérialité ; entités jugées « suspectes » (mentales, verbales, *abstracta*, *possibilia*, sociales…).	Inexistence de α. Critères d'individuation et d'identité vagues.	Autoconstitution de l'objet. Dépendance ontologique de α à R ou A.	Existence stable de α dans F ; référence absolue.
Vérité	Echec de la référence ; « *gap*-propositions ».	Fausseté de p, ou indétermination.	Autoréférentialité de p. Dépendance de p à R ou A.	Vérité nécessaire de p dans F.
Sincérité	Procès d'intention : dissimulation, mensonge ; feinte du locuteur, énonciation indéterminée.	Absence de L dans R.	Dédoublement de L en L' dans R.	Connaissance certaine et indubitable donnée par R.
Fiabilité		Absence de sincérité de L vis-à-vis de R.	Intention de L vis-à-vis de R (création, feinte).	
Révision	Suspensions de droits et devoirs : du droit de contestation, du principe de crédulité, du sens des réalités, de l'attitude critique.	Absence de réactivité de P vis-à-vis de R.	Normes génériques de R (divertissement).	Présence authentique de P dans A, engagement total, investissement maximal.
Responsabilité		Absence de P dans A.	Dédoublement de P en P' dans A.	
Société		Absence d'enjeux de A.	Normes fonctionnelles de A (détente).	

Finalement, il reste essentiel de noter que les analyses portant sur le statut ontologique des entités, ainsi que sur la signification des énoncés, demeurent un indice central d'attribution de fictionalité. Si les recherches sur l'essence de la fiction, dans le cas des « œuvres de fiction », ont glissé du niveau ontologique au niveau pragmatique chez les défenseurs des définitions mentalistes, l'extension des positions fictionalistes dans d'autres champs (Histoire, science, théologie, herméneutique) est fondamentalement liée à des problèmes concernant le type d'objet servant de référence, ainsi que la valeur de vérité des propositions. Dans cette optique, parce qu'on cherche à déterminer les indices et motivations principales des attributeurs de fictionalité, et quoique la spécification des contextes du jugement soit indispensable, il n'en reste pas moins que ce dernier se révèle dépendant d'un jugement de factualité. Le « fait », concept des plus problématiques et problématisés en philosophie, demeure le pendant de la « fiction ». Le déplacement vers le plan pragmatique de nos expressions linguistiques ne semble pas pouvoir nous faire oublier que ce que nous jugeons comme fictionnel est ainsi relatif à ce que nous jugeons comme factuel.

En développant cette remarque, on pourrait dire que la mode actuelle pour une forme de réhabilitation des droits de la fiction dans le domaine des recherches scientifiques ou philosophiques, en un mot, dans le domaine des enquêtes de connaissance, va de pair avec la double mode sceptique et constructiviste, ou irréaliste, respectivement, en épistémologie et métaphysique. Si les frontières sont conçues comme floues entre, d'une part, ce qui est

découvert, donné, et ce qui est inventé ou créé, c'est-à-dire ce qui est « un fait » et ce qui est « fait par l'homme », et d'autre part, entre ce qui est vrai par correspondance et vrai par convention, alors le jugement de fictionalité peut s'avérer, non seulement fort relatif, mais fort répandu. L'enquêteur est alors motivé à juger de la fictionalité de l'objet, dès lors qu'il le conçoit comme étant une construction humaine, un certain type de représentation, subjective ou collective, *a fortiori*, mêlant rationalité et imagination, et dépendant ainsi de l'expression qui lui octroie seulement un semblant d'indépendance. De même, l'enquêteur est motivé à juger de la fictionalité de l'expression elle-même, dès lors qu'il conçoit sa valeur de vérité comme étant dépendante de conventions temporaires, acceptées au sein d'un certain jeu de langage dénué d'exigences positivistes ou fondationalistes (Rorty). En ce sens, la clôture ontologique fonderait la clôture épistémologique. L'analyse de la Fantasy, à laquelle procède Tolkien [1947], va dans ce sens – et laisse apercevoir certaines causes et effets :

> « La *Fantasy* ne brouille pas les contours précis du monde réel, car elle dépend d'eux. En ce que concerne notre monde occidental, européen, ce 'sentiment de séparation' a été attaqué et affaibli à l'époque moderne, non par la *Fantasy*, mais par la théorie scientifique ; non pas par des centaures, des loups-garous ni des ours ensorcelés, mais par les hypothèses (ou conjectures dogmatiques) des auteurs scientifiques qui ont classé l'homme non seulement comme 'animal' – cette classification correcte est ancienne – mais comme 'simple animal'. Il s'en est suivi une distorsion du sentiment. L'amour naturel de l'homme non entièrement corrompu pour les animaux et son désir de se 'mettre dans la peau' des créatures n'ont plus connu de limites » [1947 :199].

La remarquable stratégie de Lamarque (à l'instar de Schaeffer), pour lutter contre ce genre d'attribution laxiste de fictionalité, est de distinguer deux sortes de fictions (théoriques et ludiques) en prenant pour indice la visée des expressions à l'étude, montrant ainsi que les considérations métaphysiques et épistémiques sont non-avenues dans le cas des « œuvres de fiction ». A mon sens, Lamarque a raison de mettre en valeur les visées divergentes de certaines expressions, mais tort de croire que c'est une question de *genre*, ou de s'appuyer sur des normes institutionnelles ou des conventions collectivement partagées, autant que tort de croire que le jugement de fictionalité qui porte sur les œuvres littéraires est insensible au souci ontologique. La raison en est que les auteurs, autant que les critiques et commentateurs, semblent manifestement mettre en jeu des *conceptions de la réalité et de la vérité* dans la manière dont ils envisagent le rôle et le sens de telle ou telle production narrative, et de ce qu'ils nomment la fictionalité de l'œuvre. Dit autrement, l'adoption d'une intention fictive, ou le désir de faire prendre à l'auditoire une posture fictive, reste lié à ce que les auteurs considèrent comme étant la réalité, et comme étant un discours vrai sur la réalité. C'est sans doute ce qui explique comment et pourquoi les romanciers ont pu, et peuvent encore,

revendiquer (littéralement ?) le statut de réalité à leurs créatures, de vérité à leurs créations, ou encore le caractère sincère de leurs discours – et remettre ainsi en cause les conditions mêmes d'application du prédicat, cessant alors d'opposer aussi radicalement fictions épistémiques et fictions artistiques.

Quelles sont les conditions qui rendent possibles la saisie de la réalité au moyen d'instruments linguistiques, et l'expression de la vérité ? Quelles sont les conditions qui rendent possibles un acte sincère et une action authentique ? Ce sont ces interrogations qui paraissent motiver certains écrivains à produire des récits d'invention, plutôt que des comptes-rendus factuels, et à défendre l'honnêteté des « illusions » auxquelles ils donnent naissance. Car si tout est illusion et faux-semblant, et si tout discours n'est que le produit gauchi d'un entremêlement de significations contextuelles et de conventions sociales, à quoi peuvent s'ajouter des rapports d'autorité institutionnalisée et des formes de mensonges organisés, alors il n'y a plus qu'à choisir nos illusions et à les rendre explicites aux yeux d'un public averti ! La question n'est pas ici de savoir à quel point ce genre de considérations est erroné ou pertinent, mais de reconnaître que le geste de perturbation volontaire de l'ordre des choses peut s'ancrer dans des visions du monde et de l'homme, ainsi que dans une réflexion sur les pouvoirs du langage et de la faculté humaine de création, qui focalisent pour ainsi dire l'attention sur ce qui est « fait ou non-fait », et jouent alors comme des facteurs d'attribution ou de déni de fictionalité.

En résumé, un recul sur la certitude de l'existence d'un seul monde extérieur indépendant de notre volonté entraîne un recul sur la certitude de parvenir à une connaissance objective et « scientifique ». A suivre cette voie, même les défenses fictionalistes des vérités mathématiques, théologiques, ou des énoncés de langage ordinaire, semblent faire pâle figure, au regard des ambitions positivistes ou empiricistes. Les connotations positives et négatives du terme de « fiction » peuvent alors continuer à informer les « *thêmata* » des approches ; comme le disait déjà Searle dans son article à valeur inaugurale : « la 'Bible comme œuvre littéraire' indique une attitude théologiquement neutre, mais la 'Bible comme fiction' est une appellation tendancieuse » [1975 :102]. La mode constructiviste et sceptique peut, cependant, inverser les valeurs, comme cela semble être le cas chez les postmodernes ou les néo-nietzschéens. Il apparaît ainsi que le jugement de fictionalité entraîne, implicitement, des effets sur la fiabilité des connaissances qu'on en peut tirer, autant que la légitimité de cette procédure.

Dans cette optique, la tactique consistant à définir *différents types de fictions*, et notamment à distinguer des « fictions ludiques » à côté des « fictions épistémiques » ou théoriques, n'est donc pas tant partielle que partiale. La raison du rejet, ici, de cette position (partagée par les tenants des définitions positives mentalistes de la fiction) n'est pas surprenante, puisqu'elle résulte directement du rejet de l'idée que nous aurions affaire, de manière générale, à des expressions proprement fictionnelles. Mais une autre raison, plus locale, tient alors à ce que ce type de distinction semble avaliser en amont une différence entre art et science, quant à la valeur épistémologique de leurs constructions. Tout se passe comme si l'art proposait des fictions ludiques, des « histoires qu'on ne fait qu'apprécier », tandis que les sciences présenteraient plutôt des fictions théoriques, des « histoires qu'on utilise » pour faire avancer le champ de nos connaissances. On pourrait pourtant accepter les deux types de « fictions » en estimant qu'elles ne recoupent pas les deux types de disciplines ; mais la prudence quant aux connotations et conceptions sous-jacentes de nos jugements de fictionalité peut nous faire préférer, en plus de la raison anti-essentialiste, la solution consistant à éviter de promouvoir des catégories conceptuelles capables de passer pour des catégories, non seulement substantielles, mais évaluatives sur le plan de la connaissance. Ce type de soubassement évaluatif apparaît également dans l'attribution de fictionalité aux pratiques dites ludiques. Les deux principes « *for free* » et « *for fun* » infléchissent donc l'attention que nous portons aux romans, films, jeux vidéo ou jeux d'enfants, ou encore à des usages « légers » du langage ; étonnamment, les revendications fictionalistes en sciences ne semblent pas tant procéder d'une telle sorte de démission épistémologique, mais davantage d'une tendance nominaliste contre les conceptions platoniciennes.

2.2.3. L'influence des domaines d'apparition : langage, art, science et jeu.

Nous examinons ici plus en détail la manière dont se déploie la version « par dédoublage » de l'application des règles au sein de différents domaines ou disciplines. L'idée est bien que le jugement se fonde sur la reconnaissance d'un cadre alternatif qui soutient et offre un rôle pour les objets, autant que pour les locuteurs ou les participants. Qu'il s'agisse d'un phénomène de changement de monde ou de contexte d'énonciation, l'essentiel ici est de souligner les différentes raisons invoquées pour clore et isoler cet espace parallèle devenant autonome. Ainsi le langage dans son entier, l'art, le jeu ou la science se retrouvent-ils dans la situation commune d'une boucle auto-générative d'où résultent des risques sensiblement

identiques, qu'on déclinera de la manière suivante : l'autoréférentialité du langage se confronte au danger de la vacuité et de l'arbitraire de ses signes, la clôture téléologique des œuvres et pratiques artistiques, à celui de leur gratuité, l'encapsulation sociale des activités ludiques, à celui de leur frivolité et futilité, et les constructions systémiques de la science, en particulier des mathématiques, à celui de leur idéalité.

a. Le langage : auto-référentialité et risque de vacuité.

Qu'est-ce qui motive certains enquêteurs à attribuer la fictionalité au langage dans son entier, au point de refuser qu'il y ait, ainsi que le dit Rorty [1979], un quelconque « problème de la fiction » ? Des sophistes du *Gorgias* aux postmodernes du XXe siècle court en effet le jugement selon lequel le fonctionnement ordinaire du discours pourrait être tout autant fictif que celui du discours d'invention. Au-delà du risque d'auto-réfutation qui mine les positions panfictionalistes, c'est l'aspect autoréflexif du langage qui est en jeu, par une critique de son supposé lien avec une réalité extérieure : construisant ses objets en même temps que son cadre de référence, construisant la signification de ses signes en même temps que la grille d'interprétation que ceux-ci requièrent, l'instrument linguistique conduirait alors inévitablement à un fonctionnement en cercle herméneutique clos. En ce sens, il suffit de reconnaître que nous ne sortons jamais du langage, prisonniers de ses propres objets, pour attribuer la fictionalité à n'importe quel type de discours.

Si ce n'est pas une position des plus heureuses, c'est une position qui existe, et qui lie le jugement de fictionalité au critère d'autoréférentialité – dans une perspective saussurienne, les signes ne faisant ainsi référence qu'inlassablement à d'autres signes. On se souvient des analyses de Cohn, desquelles on peut rapprocher les examens narratologiques concernant non seulement les productions littéraires, mais les études historiques ou anthropologiques : les événements sont des objets produits par des descriptions (des assignations), au même titre que ceux qui composent l'intrigue d'un roman. La seule manière d'être sûr qu'on n'a pas affaire à un discours fictionnel revient alors à vérifier ici l'existence matérielle des faits que sont censés saisir les descriptions événementielles – autrement dit, à s'assurer du lien sémantique externe entre le langage et le monde – pour distinguer Histoire et histoire. Il est clair, dans ce genre d'optique, qu'une position métaphysique antiréaliste peut sous-tendre l'extension du domaine d'attribution de la fictionalité, non seulement à tout type de discours, mais à tout objet dont on estime qu'il dépend de nos *façons de parler*, qu'il existe par nomination.

On ne peut passer sous silence que les critères d'attribution (déterminés par le contexte) sont sans doute ici trop larges et trop vagues pour fonder strictement le jugement de fictionalité. Les motivations sont davantage théoriques que pratiques : en théorie, élaborer un discours est alors considéré comme synonyme de l'élaboration d'un *univers de discours*, peuplé d'objets et gouverné par ses propres règles, dans les circonstances de son usage. On bloque *de jure* les liens verticaux entre le langage et le monde, ou plutôt, on considère que l'usage du langage peut engendrer quantité de chimères. Par exemple, ceux qui jugent que l'argent, la famille, la religion et l'Etat sont des fictions, semblent accuser le langage de sa capacité à générer des illusions de réalité. Bien qu'il faille distinguer entre les actes complices de génération de réalités parallèles, et les actes de génération trompeuse de réalité, ce sont les mêmes soucis de fond qui motivent encore le jugement : non plus seulement l'inexistence de tel objet dans le monde actuel, mais son surgissement dans un système discursif en tant qu'objet de référence plus ou moins arbitrairement créé et (totalement) dépendant de son habit linguistique.

Par ailleurs, on remarquera qu'une analyse sémantique du langage peut se passer d'être ontologiquement engagée (comme les sémantiques modèles-théoriques), et admettre ainsi avoir toujours affaire à une forme de construction fictionnelle, au sens où les conditions d'intelligibilité de tout discours ne supposent pas de savoir si on a affaire à des objets réels ou imaginaires. Dans ce contexte, un irréaliste métaphysique, de même qu'un constructiviste, pourraient attribuer la fictionalité à tout objet de discours, pour la raison qu'on ne peut préjuger *a priori* de l'existence extérieure des choses dont on parle. En revanche, on peut être sûr, en quelque sorte, que nous avons des semblants d'objets chaque fois que nous parlons, et que ces objets acquièrent une existence à tout le moins notationnelle au sein des expressions dans lesquelles ils font sens ; sitôt dits, sitôt faits ! La notion de « fiction théorique » ou de « fiction logique » trouve ici également son sens[114]. L'idée est alors de pouvoir manipuler des « objets » au sein de l'explication ou de la description formulée, sans prendre d'engagement quant à leur existence indépendante – donc en adoptant une posture déflationniste. Attribuer la fictionalité à ces constructions revient à bloquer les implications existentielles externes, tout en acceptant le rôle que jouent ces entités dans – et seulement dans – les modèles élaborés ; ce sont, globalement, les tactiques mises en place par les fictionalismes herméneutiques en analyse linguistique.

[114] La position de D.Dennett, dans *La Stratégie de l'interprète*, en est un exemple : le « monde notionnel du sujet », peuplé d'objets notionnels, est une « fiction théorique » [1987 :158] utile pour interpréter et prédire les comportements des agents.

Les raisons de l'enquêteur peuvent néanmoins être, non pas seulement onto-sémantiques, mais pragmatiques. En effet, la division de l'instance narrative, en jeu dans la construction, et la reconnaissance, de la figure du narrateur dans les récits d'invention, apparaît dans d'autres types de discours, et provoque également une extension de l'attribution de fictionalité. U.Eco étudie ainsi l'utilisation des pronoms par Wittgenstein dans les *Recherches Philosophiques*, estimant que l'ambiguïté de l'identité du locuteur est comparable, dans ce cas, à l'ambiguïté de certains « je » littéraires [1994 :37]. Ne pas parler en son nom propre peut être un aspect suffisant, parfois, pour estimer avoir affaire à une énonciation fictionnelle, autant que les situations où nous nous mettons à la place de quelqu'un d'autre ; cette forme d'expérience, empathique ou théorique, où globalement « je est un autre », est une des motivations qui pousse à juger de la fictionalité d'une expression. L'idée est ainsi que nous nous projetons dans un univers où « je » ne coïncide pas nécessairement avec le locuteur de l'énoncé, mais où l'on admet un individu dans le cadre de l'univers de discours (qu'on caractérise à partir des descriptions circonstanciées). Certaines analyses du Cogito cartésien tendent à s'inscrire également dans ce type d'explication, faisant alors du Cogito un énoncé soumis à une énonciation performatrice, d'où résulte un changement de contexte, sans engagement ontologique [Rebuschi 2012].

Si, dans ces considérations, c'est le souci ontologique qui est privilégié – l'accent étant mis sur une réification sémiotique suivant, pour ainsi dire, un vide référentiel –, le souci épistémique peut aussi régir les attributions de fictionalité, quoiqu'encore dépendant de visions de ce qu'est le monde. En témoigne, par exemple, la position fictionaliste de P.Veyne, assumant une définition de la vérité comme infusée de notre faculté d'imagination, voire constituée par celle-ci :

> « […] les vérités sont déjà des imaginations […]. Cette imagination, on le voit, n'est pas la faculté psychologiquement et historiquement connue sous ce nom ; elle n'élargit pas en rêve ni prophétiquement les dimensions du bocal où nous sommes enfermés : elle en dresse au contraire les parois et, hors de ce bocal, il n'existe rien. […] elle constitue notre monde au lieu d'en être le levain ou le démon. […] Les hommes ne trouvent pas la vérité : ils la font, comme ils font leur histoire, et elles [les cultures] le leur rendent bien » [1983 :11-12].

Evidemment, Veyne sort ici des usages ordinaires du langage pour se focaliser sur le champ des études historiques. Cela dit, on pourrait résumer en estimant que se joue ici, comme précédemment, cet héritage kantien qui fait de la chose en soi, comme la première de nos fictions, se déclinant alors sous des formes variées, concernant autant les objets et vérités ordinaires que ceux, plus techniques, des activités intellectuelles. On pallierait alors le risque

d'arbitraire des signes, soit par une explicitation historique et sociologique de la construction de nos « schèmes », soit par une explicitation circonstanciée du choix des objets et des méthodes, de la part des producteurs de discours, tout en soulignant les liens qui unissent les signes aux choses extérieures.

Avant de passer au domaine plus spécifique de l'art, notons un point important relevé par E.Goffman dans son analyse de nos « façons de parler » [1981], et qui tend à rapprocher certaines séquences de nos conversations, de la pratique de raconter des histoires, ou de la pratique ludique quant à l'attitude des participants. Goffman définit la conversation en un sens particulier, à savoir comme une « unité totale », possédant une ouverture et une clôture ; comme, plus exactement

> « la parole qui se manifeste quand un petit nombre de participants se rassemblent et s'installent dans ce qu'ils perçoivent comme étant une *courte période coupée de (ou parallèle aux) tâches matérielles ; un moment de loisir ressenti comme une fin en soi*, durant lequel chacun se voit accorder le droit de parler aussi bien que d'écouter, sans programme déterminé » [1981 :20 – je souligne].

La Règle de Société « par dédoublage » semble ici s'appliquer, en tant que les participants de cette interaction communicationnelle semblent dégagés des impératifs qui nous lient, collectivement et continuellement, les uns aux autres. Pourtant, il existe de fortes contraintes au sein de ces unités séparées, systémiques, rituelles et morales, pour la raison que la transmission d'informations y est présente et le soin des participants entre eux y est attendu. Néanmoins, certains épisodes semblent requérir la suspension de notre droit de contestation, et en cela, les individus pris dans ce type de pratique ressemblent à des spectateurs ou à des lecteurs passifs :

> « C'est un trait des plus communs des interactions informelles qu'un individu rejoue sous forme de narration une partie de son expérience passée. Ces *recréations* ne durent le plus souvent que quelques phrases, mais il arrive qu'elles soient plus longues et s'apparentent à un paragraphe. Or, dans bien des cas, *les auditeurs ne sont pas censés répliquer à ce qu'ils viennent d'entendre*. Et quelle forme pourrait bien prendre leur réplique ? Ils sont censés, en revanche, *donner de petits signes d'appréciation*, qui peuvent, eux, être tout à fait brefs. Quoi qu'il en soit, l'appréciation ainsi manifestée, à la manière des *applaudissements à la fin d'une pièce*, ne s'adresse pas à la dernière phrase énoncée, mais bien à toute l'histoire et sa narration » [1981 :49 – je souligne].

Ainsi la Règle de Révision que nous avons formulée apparaît-elle, encore une fois, envisageable dans le contexte de situations d'échanges verbaux ordinaires. Cela n'est donc pas sans lien avec l'extension de l'usage du concept de fiction à des aspects de nos

expériences langagières, de vie ou, plus localement, artistiques. Pourtant, comme le dit Goffman lui-même :

> « Un scénario, même si on le confie à des acteurs inexpérimentés, peut prendre vie parce que la vie elle-même est quelque chose qui se déroule de façon théâtrale. Le monde entier, cela va de soi, n'est pas un théâtre, mais il n'est pas facile de définir ce par quoi il s'en distingue » [1959 :73].

b. L'art : clôture téléologique et risque de gratuité.

Si, à travers des théories du langage ontologiquement neutres, foisonnantes de manière interne, on peut considérer les formes discursives comme des univers circonstanciés clos, générant leurs propres objets, leurs propres vérités et leurs propres acteurs, on peut encore contrer cet élan en estimant que seul un usage artistique, créatif, de l'outil verbal, entraîne ce type de « réification sémiotique ». Mais il y a plus que cela : l'idée est qu'il y a, en littérature, la dynamique d'un véritable acte de création, celui, selon MacDonald, d'« un système autonome possédant sa propre cohérence interne » (*a self-contained system having its own internal coherence*) [1954 :182]. Encore une fois, le paradigme de l'attribution de fictionalité repose bien sur l'identification de ce phénomène d'invention de personnages, événements, lieux – tous objets de mondes créés. Alors, au lieu de s'en tenir à nier l'existence des entités ou la vérité des énoncés, on peut estimer qu'être fictionnel, c'est être nécessairement réel et nécessairement vrai, dans un cadre alternatif dûment construit ; c'est la position d'U.Eco : la cohérence interne propre d'une histoire (*fabula*) repose sur la création d'éléments narrativement définis et d'énoncés constitutifs irréfutables [1979 :208].

Les raisons d'ordre génétique (quant à l'acte de création originel) glissent, dans cette perspective, vers des raisons de contenu et d'agencement textuel. C'est parce que nous sommes en présence de « cas de légitimité ontologique interne » que nous sommes motivés à juger l'expression fictionnelle. Cela fonde la notion de « vérité fictionnelle », telle qu'elle est utilisée autant par les critiques littéraires que par les théoriciens essentialistes de la fiction : un rétablissement des Règles suspendues dans un univers à part, dont la forme est donnée par ces énoncés vrais-dans-l'histoire. Cependant, la position d'Eco est plus audacieuse, en tant que celui-ci associe la fiction à ce qui permet précisément de définir la notion de vérité (et sans doute de réalité) :

> « Même s'il y a sans aucun doute une différence ontologique entre Hitler et […] Holmes, les énoncés fictionnels, considérant la manière dont nous les utilisons et dont nous pensons à eux, sont indispensables pour rendre plus claire notre notion de vérité. Si quelqu'un demandait ce que cela signifie, pour une assertion, d'être vraie, […au lieu de parler de convention-T, peu aidant pour l'homme commun…], nous devrions plutôt dire qu'une assertion est indubitablement (*unquestionally*) vraie quand elle est aussi irréfutable que 'Superman est Clark Kent' » [2008/23:15-24:15].

Si on voit bien ici que le jugement de fictionalité repose sur la restauration parallèle des règles sémantiques, pour des raisons qui sont pourtant davantage, ici, d'ordre épistémiques – c'est le caractère « indubitable », « irréfutable » des vérités de la *fabula* qui est crucial –, il peut en outre englober des considérations sur la *fonction* des productions artistiques, sur leur finalité. On parle alors d'autonomisme artistique : art pour art, les œuvres littéraires, entre autres, sont ainsi considérées comme n'ayant d'autre finalité qu'esthétique. La clôture téléologique des œuvres peut renforcer l'attribution de fictionalité, en tant qu'elle motive l'enquêteur à bloquer les Règles épistémiques, tout en les restaurant, pour ainsi dire, dans le domaine réservé des activités artistiques ; la responsabilité de l'artiste est en quelque sorte interne à son domaine, institutionnellement défini (comme chez Lamarque & Olsen) ou selon les règles de genre.

Autrement dit, l'univers de discours, ou le monde de l'histoire, est ici remplacé, dans les considérations de l'enquêteur, par le domaine de l'art, comme un univers parallèle en soi. Pour cette raison, existe la motivation d'attribuer la fictionalité à toute expression artistique, en tant qu'elle serait un artéfact, et utilisée comme fin en soi. Selon Pavel,

> « l'autonomie des textes littéraires, par exemple, est une des notions les plus répandues de la théorie littéraire du XXe siècle. Elle a profité tout autant du mépris formaliste pour les valeurs non esthétiques, des pratiques phénoménologiques qui décrivent leur objet en l'isolant de son contexte, que du culte empiriste des faits tangibles » [1988 :14].

Dans le même esprit, en estimant que la visée, et donc l'intention d'un auteur de récit d'invention, est de créer une œuvre d'art, et non pas une réalité parallèle illusoire, on renforce l'idée que littérature et fiction peuvent se confondre : il s'agit de toute façon de systèmes possédant leur propre cohérence, parce que leurs propres règles de fonctionnement, et leurs propres objets. C'est sur cette identification relative que s'appuie la position de Walton : quand bien même il distingue le monde de l'histoire et le monde de l'œuvre, ainsi que les règles proprement génératrices de vérités fictionnelles, et les règles de genre, il s'agit chaque fois d'exposer la forme autonome d'une pratique parallèle, enclose, ponctuelle et temporaire. On peut pallier alors le risque de gratuité de l'art, de ses créations, en valorisant les capacités

qu'il stimule, sa valeur morale ou cognitive, les effets qui s'ensuivent au niveau de nos perceptions, croyances ou connaissances à propos du, ou actions dans le, monde actuel.

Cependant, à en suivre l'analyse de Schaeffer de l'expérience esthétique, littéraire, tout se passe comme si le plaisir pris à la contemplation d'une œuvre restait comme enclos et gratuit :

> « La relation esthétique est une conduite humaine dont l'enjeu central est *l'attention (perceptive, langagière, etc.) elle-même*, dans son déroulement : ce qui décide du caractère réussi ou raté d'une expérience esthétique, ce ne sont pas les caractéristiques de l'objet (réel ou représenté), mais la qualité satisfaisante ou non du processus attentionnel que nous investissons *dans cet objet*. On peut exprimer cela en disant que l'attention est alors '*autoreconductrice'* (tant que l'expérience attentionnelle est satisfaisante). Telle était d'ailleurs déjà, à la formulation près, la définition donnée par Kant. Ceci ne signifie pas que les propriétés de l'objet ne jouent pas de rôle, mais que ce rôle est indirect : elles ne comptent que pour autant que la façon dont elles sont traitées par l'attention est satisfaisante » [2011 :112-113 – je souligne].

Le phénomène d'« immersion » en jeu dans ce que Schaeffer reconnaît être des œuvres de fiction, ou des pratiques ludiques, devient alors sensiblement le même que celui auquel nous avons affaire pour n'importe quelle œuvre d'art : nous nous investissons pour ainsi dire, *dans* l'objet, et rien d'autre ne compte que cet effet d'aspiration qui nous invite au voyage. En s'appuyant sur des expérimentations en sciences cognitives, Schaeffer explique ainsi le retard de catégorisation cognitif pris lors d'une expérience esthétique, en quelque sorte nuancé par l'augmentation de l'information sensorielle pré-catégorielle. Cette fictionalisation de l'ensemble du processus artistique (sa genèse, ses objets, ses compétences, ses visées) s'avère assez éloigné de la conception goodmanienne et de ses efforts pour réduire le vide qui séparerait l'art et la science quant à leur valeur cognitive – même à reconnaître des fonctionnements symboliques différents : les participants de pratiques artistiques (rappelons-nous Walton) sont ici, tels des enfants, pris dans les rets d'un espace parallèle, tenant leur rôle de cette attention, en quelque sorte, capable de générer sa propre réalité.

c. Le jeu : encapsulation sociale et risque de futilité.

Le même type d'association provoque l'extension du jugement de fictionalité à toute pratique considérée comme ludique. Par ludique, il faut entendre, comme pour le langage et l'art dans la perspective ici suivie, l'idée que nous avons affaire à un système possédant ses propres objets et fonctionnant à part. Ainsi Chauvier note-t-il que « les jeux sont

téléologiquement clos », ou plus précisément que « le but des jeux est un but final, un but qui ne peut être, directement ou naturellement, un moyen en vue d'une autre fin » [2007, 79]. On citera à propos l'expression de M.Butor pour désigner les jeux *qua* « comités d'inaction »[115]. Et s'il est délicat de définir ce qu'est un jeu, il reste pourtant possible de mettre en relief plusieurs aspects qui peuvent servir de motifs au jugement de fictionalité.

Outre l'idée de « clôture téléologique », Chauvier estime que les pratiques ludiques exemplifient un type d'« encapsulation sociale » [2007 :79] tel que les conséquences juridiques et pénales, notamment, s'en trouvent modifiées[116]. En ce sens, ce sont bien les deux Règles du souci éthique qui sont sélectionnées « par dédoublage », du fait de la réalisation d'un espace parallèle, et qui posent ainsi le problème des limites acceptables à l'intérieur de tels systèmes indépendants. L'idée est que la plupart des jeux n'ont pas d'enjeux externes ; une fois la partie finie, on retourne pour ainsi dire dans le contexte de la vie réelle, collective[117]. Mais le cas des jeux d'argent, notamment, tend à contredire cette dimension de pure gratuité ; on pourrait alors penser que nous n'avons plus véritablement affaire à une pratique encapsulée, et refuser d'attribuer ainsi la fictionalité à un système qui excède ainsi sa propre forme, en tant qu'il implique des effets dans la sphère sociale[118].

Quoique discutable, la définition donnée par J.Huizinga permet de comprendre les raisons pour lesquelles le domaine des activités ludiques peut être assimilé à celui de la fiction ; le jeu correspond à

> « une action *libre*, sentie comme *fictive* et située *en dehors de la vie courante*, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action *dénuée de tout intérêt* matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace *expressément circonscrit*, se déroule avec ordre selon des *règles données*, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur *étrangeté vis-à-vis du monde habituel*. » [1951 :35 – je souligne].

---

[115] « Un pion après l'autre, nous comptons nos points. Maille après maille, nous évaluons nos stratégies. Conciliabules, comités d'inaction ». M. Butor, *Anthologie nomade*, Poésie Gallimard, 2004, « Itinéraire », in « Avant-Goût » (1984), « 2. les jeux », p.304.

[116] Voir notamment Jean-Baptiste Darracq, 2008. *L'état et le jeu : étude de droit français* de, Presses universitaires d'Aix-Marseille, recensé sur le site web *All work and no play…* : http://ludopathe.blogspot.fr.

[117] Voir par exemple M. de Certeau [1990 :200 – je souligne] : « […] en toute société, le jeu est un théâtre où se représente la formalité des pratiques, mais il a pour condition de possibilité le fait d'être *détaché des pratiques sociales effectives* ».

[118] A l'heure où j'écris (2012), les actualités françaises regorgent d'exemples d'excédents réels de pratiques ludiques, notamment, l'affaire de paris en ligne qui ont potentiellement truqué un match de handball. Par ailleurs, on notera que la portée sociale et morale de nos activités est également, comme nous l'avons vu, discutable au sujet des romans : les deux points de vue différents entraînent donc deux types différents de prédication.

Et si on peut suivre la tentative de classification proposée par R.Caillois [1957] entre *agôn*, *alea*, *mimicry* et *ilinx* (ou jeu de compétition, de chance, de simulacre et de vertige), en vue de distinguer ce qui est de l'ordre du jeu proprement fictif, de ceux qui ne le seraient peut-être qu'en un sens dérivé, il n'en reste pas moins que nous avons chaque fois la caractéristique d'une activité unifiée par des règles spécifiques, et mise entre parenthèse de la vie réelle. Le tour de passe-passe théorique de Walton consiste ainsi à spécifier la forme même de ces règles, à savoir, des règles de substitution d'identité : les choses, autant que les hommes, ne sont pas semblables à elles-mêmes, dans les jeux proprement fictionnels, idée que cherche à saisir Caillois en accentuant la fictionalité des jeux mimétiques (*mimicry*). Pourtant, de manière générale, ce type d'activité est conçu, selon ce dernier, comme « libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive » ; on retrouve ici ce qui motive, à plusieurs niveaux, l'enquêteur à attribuer la fictionalité aux objets et aux énoncés générés par ces actions.

Il reste discutable de savoir si les joueurs, tout comme les auteurs ou les lecteurs, sont tout à fait différents d'eux-mêmes dans les pratiques ludiques, qui peuvent être jugées fictionnelles en vertu de cet effet de dédoublement de contexte. Mais ce qui est essentiel ici est de remarquer qu'un rôle est incarné par un individu, dans le cadre alternatif, qui permet de distinguer ce qu'on peut attribuer en propre à cet individu, et ce qu'on imputera à son « masque ». Qu'il s'agisse d'être un combattant (*agôn*), un personnage dans une pièce de théâtre ou un scénario de jeux d'enfants (« on dirait que je suis le roi »), ou, plus subtilement, d'être celui que la chance va choisir, dans les jeux de hasard, ou celui qui virevolte, dans les jeux de vertige (*ilinx*), tout se passe comme si celui qu'on peut être, dans le jeu, n'était pas vraiment celui qu'on est, dans la vie de tous les jours. Cela dit, les conséquences peuvent être telles que ce type de différenciation d'identité numérique, voire substantielle, ne tient pas, et nous aurons alors tendance à refuser d'attribuer le prédicat à la série d'actions en question ; citons ici un exemple de J.Austin, à propos des limites de la feinte :

> « 'Faire semblant de faire quelque chose' peut aboutir à une impasse : par exemple faire semblant de mettre un *putt*, dans des circonstances, disons, entouré d'une foule de gens, où il semble qu'on ne puisse rien faire d'autre qui n'ait pour résultat que le *putt* soit effectivement réussi. [1957:213].

Enfin, c'est l'expérience de l'immersion dans l'espace ludique, comme possible engagement total du joueur dans son rôle (ou ses rôles respectifs) qui tient sans doute lieu d'indice majeur d'une attribution de fictionalité « par dédoublage ». L'espace-temps séparé constitué par des règles procédurales explicites remplace l'espace-temps réel, et l'on peut

alors restaurer l'ordre des choses à l'intérieur de ce champ isolé. Le risque de futilité, de frivolité de ces activités est écarté, comme pour l'art, en faisant appel aux capacités humaines que ces pratiques stimulent et développent, autant qu'à leur possible valeur civilisatrice (Caillois), cognitive ou effet cathartique.

Cependant, les effets sociaux réels de ces pratiques pourraient être considérés comme ultérieurs à la pratique elle-même et au changement de contexte, en quelque sorte, au moment du retour sur Terre ! Mais rien n'est garanti ; en ce sens, M.Tricot note que les capacités acquises et déployées par les joueurs dans les univers des jeux vidéo, notamment, ne garantissent absolument pas leur effectivité dans les champs d'activité professionnelle ; l'« employabilité » des joueurs, en particulier, est fort limitée, et « les managers échouent à transférer ces pratiques dans le travail » [2012][119]. Ceci pourrait aller dans le sens d'un caractère hermétique fort du cadre alternatif, et donc d'une séparation nette entre ce que nous sommes durant le jeu, et ce que nous sommes hors du jeu. Les simulations temporaires sont ainsi sans danger, parce que sans conséquences externes, se déroulant dans l'univers du jeu vidéo ainsi mis en fonction ; mais certaines pratiques simulatrices, comme par exemple les programmes d'apprentissage de conduite d'avion virtuel, supposent qu'en réalité les compétences acquises dans ces conditions soient utiles au moment de vols effectifs ! Ce genre de considérations nourrit bel et bien la variabilité du jugement de fictionalité, des entreprises de « *serious games* » misant ainsi sur une forme de « défictionalisation » de leurs produits à certains jeux vidéo si envahissants qu'ils semblent entraîner une « fictionalisation » de la vie des joueurs.

Une dernière remarque tend à nuancer la frontière qui oppose les univers ludiques et le monde actuel, et elle provient de l'analyse que développe U.Eco à propos du phénomène de « carnavalisation totale de la vie », y compris du « temps de travail » [2006 :107-155]. Eco part de l'idée que le jeu est un « moment d'activité désintéressée » qui, pour pouvoir fonctionner comme il se doit, et être salutaire et fécond, doit « être une parenthèse », un « moment de halte dans un panorama journalier de diverses occupations ». En cela, pouvons-nous dire, il applique la Règle de Société, dans sa version « par dédoublage ». Mais l'époque contemporaine, et spécifiquement notre « civilisation » a, selon lui, détourné la forme même

[119] Auteur de *Philosophie des jeux vidéo* [2011], Tricot note l'échec de la « gamification », cette mode actuelle qui consiste à essayer de rendre ludique une activité qui ne l'est pas ; selon lui, « l'attitude ludique existe, et, en général, elle résiste aux injonctions ».

du Carnaval, ce « temps d'arrêt » où tout est possible (la Règle de Responsabilité pourrait s'appliquer) pour en faire une sorte d'état sociétal permanent :

> « Comment peut-on carnavaliser un jeu ? En en faisant, non plus la *parenthèse* qu'il devait être […], mais une instance envahissante, et non plus une *activité qui est son propre but*, mais une activité industrielle » [2006 :113 – je souligne].

Eco cite alors de nombreux exemples, dont les pratiques sportives, la politique, la religion, la *Gay Pride* (qui carnavalise l'homosexualité), ainsi que nos usages de certains objets comme le téléphone portable ou l'ordinateur. L'effet de ces transformations de formes et de fonctions semble être, à la fois, de faire de la vie elle-même une sorte de grand jeu collectif dans lequel chacun se renverrait la balle de la responsabilité, mais également de faire des pratiques censées être ludiques, inversement, des activités qui, quoique divertissantes, commencent à envahir la totalité des espaces, publics et privés – et donc à avoir des conséquences réelles. A tout le moins, ici, un enquêteur se trouve motivé à attribuer la fictionalité à une série d'actions lorsqu'il reconnaît (ou fait en sorte) que la pratique est (soit) parenthétisée – en ce sens, la carnavalisation de la vie n'est pas exactement, ni sa gamification, ni sa fictionalisation, mais s'en rapproche par le principe d'agir par plaisir et par gratuité, en vue d'une détente qui ensommeille le sens critique des citoyens et les déresponsabilise.

d. La science : théorie-système et risque d'idéalité.

Nous ne rentrerons pas dans le détail des débats qui assimilent les objets mathématiques à des objets fictionnels, ou qui défendent des conceptions fictionalistes de la signification et/ou de la vérité de certaines théories scientifiques. Une chose est claire : dans ce contexte, c'est au souci onto-sémantique que l'on cherche à répondre. Le choix du fictionalisme revient à faire le choix de positions déflationnistes (nominalisme, constructivisme, conventionalisme), dans le but d'éviter, notamment en philosophie des mathématiques, les conceptions platoniciennes défendant l'existence des nombres : il s'agit, en somme, de bloquer les engagements existentiels censés être obligatoires (depuis Quine et son argument d'indispensabilité), en estimant que nous n'avons là que des entités fictives, qui peuvent être réduites, par exemple, à des principes structuraux, ou cantonnées à une efficience interne, à l'intérieur du système formé par la théorie ou le modèle.

L'ouvrage de J.P. Cléro, *Les Raisons de la fiction* [2004], regorge d'illustrations ainsi que d'arguments en faveur d'une lecture des mathématiques *qua* fictions ; cette notion, selon lui, et dans la lignée des réflexions de J.Bentham, est ce qui rend le mieux compte « des aspects critiques, constructifs, idéologiques et conceptuels, imaginaires et symboliques des mathématiques » [2004 :23-24]. Globalement, le développement reprend les arguments de ceux qui assimilent les constructions linguistiques, en tant que telles, à des constructions pouvant être jugées fictionnelles, du fait de l'internalisation de la référence dans un espace parallèle, et souffrant des mêmes risques d'arbitraire que pour les signes verbaux, du même mouvement circulaire d'autoréférentialité et de dépendance des objets à leur description[120]. Ainsi Cléro insiste-t-il sur « l'effet plus ou moins inaperçu de la langue sur la conception » [2004 :511-513], effet qui s'illustre à la fois par les difficultés de traduction des écrits mathématiques[121], et par le mouvement « dialectique »[122] de toute langue, entraînant des « illusions de transcendance », « fantasmes d'existence, certes spécifiques, non phénoménale et même non événementielle » [2004 :576]. La manière dont Cléro explique alors « l'illusion de l'exceptionnelle 'résistance' » des objets mathématiques à un mode d'être séparé des processus de leur élaboration et notation, ressemble à cette « foi poétique » que nous investissons dans les personnages à l'intérieur de leur histoire ; en effet, les mathématiques

> « *nous installent dans une sorte d'éternité, laquelle nous fait assez impression* pour que nous lui accordions, à leurs objets et à leurs produits, une espèce de subsistance intemporelle » [2004 :576 – je souligne].

Alors même que, dans la réalité de ses pratiques, le mathématicien enchaîne les opérations formelles de couper, peser, manipuler, ajouter, retrancher, calculer, ajuster, et ainsi de suite, dans un cadre particulier, dans l'impression qui est donnée, c'est bien plutôt celle de contempler des objets déjà instanciés. Le parallèle est aisé avec l'expérience, non seulement

[120] Je passe sous silence une objection pourtant valable, à savoir que les objets mathématiques, ainsi que les énoncés mathématiques sont censés articuler le monde actuel, quoique sous forme de symboles ou de figures construites, là où, au contraire, les personnages de roman ou de film sont d'emblée situés dans des mondes imaginaires, quoique pouvant être fort réalistes, et n'ont pas forcément le souci de s'appliquer au monde actuel. Mais il existe sans doute des types de mathématiques construites hors de toute « application » possibles aux choses empiriques.

[121] « Il est, contrairement à la légende, aussi difficile de traduire un texte scientifique que de traduire un texte littéraire ; et cela, parce que, à l'opposé de ce qu'on a pu affirmer, les idéalités mathématiques ne se délivrent pas plus facilement du mémoire, de l'essai ou de l'article qui leur a donné naissance que les entités littéraires ou philosophiques des textes par lesquels elles sont portées », ainsi « l'identité n'est pas donnée en traduction » [Cléro 2004 :512].

[122] « Toute langue donne lieu à des effets dialectiques qui tiennent principalement à des illusions de transcendance de ce dont elles parlent comme si elles décrivaient les objets dont elles parlent alors qu'elles leur donnent forme. De plus, toute langue, par son propre jeu conceptuel, donne l'illusion à celui que la pense d'intuitions auxquelles il tend à accorder une réalité séparée » [Cléro 2004 :512-513].

des lecteurs, mais de quelques auteurs, estimant que leurs personnages possèdent une vie indépendante de leur créateur. Si l'espace des mathématiques semble néanmoins plus large et commun que celui de chaque récit, il se pourrait que ce ne soit en réalité qu'une affaire de degré, à en croire les peu rares phénomènes de « transfictions » [Saint-Gelais 2011], la grande famille des figures littéraires, ou les constructions mythiques[123]. Les dédoublements locaux de mondes n'empêchent pas que ces « mondes » se croisent ou se juxtaposent dans d'autres ensembles ; c'est alors surtout un bon critère d'identité et individuation qu'il s'agit de détenir.

A la différence des trois autres contextes d'attribution ici étudiés, celui de la recherche scientifique, qu'il s'agisse de sciences pures, comme les mathématiques ou la logique, ou de la physique, de la biologie, voire des sciences de l'ingénierie, fait peu jouer les règles des deux autres soucis, épistémiques et éthiques. Puisque le but de la construction d'objets et de relations entre objets au sein d'une structure modélisée est bien d'atteindre une forme de connaissance et d'effectivité, tout se passe comme si on ne remettait en cause, ni la visée épistémique, ni l'intérêt social de ce qu'on pourrait juger comme des fictions scientifiques. Mais il faut évidemment nuancer cette affirmation, en notant que certaines problématiques sont communes à la fois aux « modèles dans les sciences, [aux] objets mathématiques et [aux] fictions littéraires » [Godfrey-Smith 2009 :101] – et ceci d'autant plus que le « tournant pratique » en philosophie des mathématiques a pris en considération des éléments externe aux mathématiques pour le développement de ces dernières[124]. Outre les interrogations métaphysiques, le statut de la connaissance mathématique[125] peut être aussi fragile et mystérieux que celui de la connaissance littéraire ; ainsi que le note Cléro,

> « ce qu'elles prouvent *porte sur des créations et des inventions de l'esprit*, à la différence de ce qui se passe dans les autres savoirs qui paraissent porter sur autre chose que ces constructions » [2004 :576 – je souligne].

On parle alors du problème de « l'efficience déraisonnable » (*unreasonable effectiveness*) des mathématiques à l'égard du monde naturel, qui n'est pas sans rappeler l'énigme de la dimension universelle, voire prophétique, des récits d'invention. Ce sont les liens entre les modèles confectionnés sur mesure, et la réalité des phénomènes qui, de manière

[123] Voir notamment A.Manguel [2011 :231]: « J'aperçu Eros dans l'eau de rose d'*Ambre*, dans une traduction usée de *Payton Place*, dans certains poèmes de Garcia Lorca, dans un passage en wagon-lit du *Conformiste*, de Moravia, que je lus à treize ans en trébuchant, dans *Les Amitiés particulières*, de Roger Peyrefitte » ; et la liste des œuvres dans lesquelles se cache Eros est longue, est sans doute ouverte.

[124] Voir notamment *Philosophy of Mathematics: Sociological Aspects and Mathematical Practice*, ed. Benedikt Löwe, Thomas Müller (PhiMSAMP), Texts in Philosophy 11, London : College Publication, 2010.

[125] Par exemple, B.Russell : « C'est une question traditionnellement débattue entre philosophes de savoir si la déduction peut nous apporter une connaissance nouvelle », cité par Caïra [2011 :63].

générale, restent à garantir, une fois jugé le caractère fictionnel des premiers ; on pallie le risque d'idéalité et d'auto-application en estimant, rapidement, avec Godfrey-Smith, que cela passe avant tout par des comparaisons de compatibilité entre des « ensembles larges de [propriétés] possibles pleinement spécifiées » [2009 :107]. Ce problème est pourtant commun aux jugements de fictionalité portant sur quelque énoncé que ce soit, sur les récits ou encore les pratiques ludiques : si les liens ontologiques, les inférences doxastiques ou les effets réels sont bloqués, du fait d'un changement de monde ou de contexte d'énonciation, comment pouvons-nous sortir, inférer, quoi que ce soit de ces produits de l'esprit ? Pour le moment, il s'agit de retenir que le jugement « par dédoublage » trouve, dans le domaine des mathématiques, ou plus largement dans celui des théories scientifiques, ses motivations dans des thèses ontologiquement neutres – il n'est pas nécessaire que les entités existent, pour que les énoncés soient vrais –, ou encore dans le motif, commun à ses quatre domaines, d'un dédoublement de mondes, ou d'instance énonciatrice, pour diverses raisons.

Ainsi ces attributions de fictionalité dans les différentes aires génériques du langage, de l'art, du jeu et de la science semblent-elles tenir, en résumé, à ce qu'on estime avoir affaire à un système autonome, possédant, et pouvant générer, ses propres objets et sa propre cohérence interne, séparé du monde réel, et utilisé comme fin en soi ; on serait alors motivé à qualifier les objets, expressions et pratiques comme relevant de l'ordre de la fiction.

2.2.4. L'indice des situations paradoxales.

On peut réintégrer les indices et motivations principales des attributeurs de fictionalité – création d'objets et choix de règles entraînant l'impression d'une perturbation d'un ordre des choses considéré comme standard – dans les problèmes posés par certaines phrases ou situations paradoxales. Le lien entre communication jugée fictionnelle et communication paradoxale apparaît au moment même de la naissance du roman moderne ; en effet, au chapitre 4 de son *Don Quichotte*, Cervantès met en scène le fameux paradoxe du menteur, dont on a pu dire qu'il offrait par là une sorte de mise en abîme symbolique représentant la situation de discours dans laquelle un auteur de récit d'invention se trouve au moment où il raconte son histoire. L'idée n'est donc pas sans fondement, que celle de penser que le

jugement de fictionalité découle de la volonté (nécessité ?) de résoudre quelque forme de contradiction entre plusieurs niveaux de réalité ou de sens.

Le tableau suivant résume les équivalences qu'on peut établir entre les trois soucis principaux en jeu dans nos attributions de fictionalité, et certains paradoxes de langage ou de comportement. Il existe alors globalement deux types de résolution possible qui permettent de dépasser ces affirmations paradoxales : une résolution qu'on peut appeler matérialiste, pour ainsi dire ontologiquement engagée, qui privilégiera le sens des réalités et la manière dont les choses se distinguent dans la pratique, et une résolution plus formaliste, plus ontologiquement neutre, qui peut se contenter de distinguer des niveaux et des cadres. Ces deux types de réponses coïncident alors avec les deux types d'attributions de fictionalité, à savoir, « par défaut » et « par dédoublage ».

Souci ontologique … et sémantique	Paradoxe de Meinong : « Il y a des objets à propos desquels il est vrai de dire qu'ils n'existent pas ».
	Paradoxe du Menteur : Un homme déclare : « Je mens » ; si c'est vrai, c'est faux, et si c'est faux, c'est vrai.
Souci épistémique	Paradoxe de Moore : Il pleut dehors, mais je ne le crois pas.
Souci éthique	Paradoxe de Bateson : Je t'attaque et je ne t'attaque pas.
	Paradoxe de Laing : « Ils jouent un jeu. Ils jouent à ne pas jouer à un jeu. Si je leur montre que je le vois, je brise les règles, et ils m'en puniront. Je dois jouer leur jeu, qui consiste à ne pas voir que je vois leur jeu ».

Le paradoxe formulé par Meinong [1904] concerne la question de la nature des objets inexistants (abstraits, possibles, impossibles, mentaux..), ainsi que de la place et du rôle qu'ils peuvent avoir dans l'économie de la recherche épistémique. Luttant contre le préjugé en faveur de la réalité effective, hérité de la métaphysique aristotélicienne, Meinong admet alors différents modes d'être pour différents objets ; en particulier, celui de la subsistance, distinct de l'existence en tant qu'il ne requiert pas de la part des entités qu'elles possèdent des caractéristiques concrètes, spatiales et temporelles. En ce sens, le paradoxe n'est alors qu'apparent : en réalité, on ne doit pas dire de ces objets, à la fois, qu'ils existent et n'existent pas, mais simplement qu'ils subsistent – et donc qu'ils ne possèdent pas l'existence, alors conçue comme une propriété. Si le propos de Meinong ne s'adresse pas directement au problème de la nature des objets fictifs, il inaugure pourtant toute une lignée manifeste de positions métaphysiques (et sémantiques) spécifiquement tournées vers le mode d'être

d'entités comme Holmes, Madame Bovary, le père Noël ou Pégase, et la valeur de vérité des énoncés dans lesquels les noms de ces personnages apparaissent[126].

Ainsi le paradoxe de Meinong semble-t-il problématiser le souci ontologique qui nous préoccupe lorsque nous avons affaire à ces objets issus de notre imagination, dépendants d'un récit d'invention ou seulement présents « dans nos têtes » : les objets jugés fictionnels sont exactement ceux-là mêmes qui paraissent intuitivement exister et ne pas exister[127] ! Surgissent alors, comme nous l'avons vu, les disputes entre réalistes et irréalistes (accommodationnistes vs. éliminativistes), illustrant l'alternative classique entre, en gros, ceux qui sont prêts à reconnaître des types d'entités autre que physiques, et ceux qui s'en tiennent aux *concreta* (Thomasson vs. Currie) ; cela constitue un cas de résolution matérialiste du paradoxe, qui repose *in fine* sur le sens, unique ou pluriel, qu'on donne à la notion d'« existence ». Parallèlement, on peut concevoir une réponse formaliste, consistant à attribuer une existence aux objets dans le seul cadre du discours qui leur donne forme ; le paradoxe est alors dissous, en tant qu'on admettra des niveaux de réalité différenciés [Calvino 1978], des univers de discours ou domaines possédant chacun un certain nombre d'éléments jouant leur rôle de référents pour ainsi dire de l'intérieur[128].

On notera, en passant, qu'on peut avoir affaire à des traits paradoxaux au niveau des objets eux-mêmes, dès lors qu'il s'agit d'objets contradictoires ou impossibles, et auxquels certains auteurs de récits d'invention semblent donner naissance, volontairement (fantaisies borgésiennes) ou involontairement (la blessure d'Holmes changeant d'emplacement physique dans deux histoires différentes). On pourrait alors formuler le problème de la manière suivante : il y a des objets à propos desquels il est vrai de dire qu'ils ne peuvent pas être des objets ! Dans ces cas, le jugement de fictionalité par défaut peut apparaître presque redondant, en tant qu'on ne peut pas même avoir un doute sur le fait que ces objets puissent exister. Dans une optique similaire, Caïra note que des « versions impossibles à produire ou impossibles à rapporter » [2011 :92] constituent des indices forts de fictionalité[129]. Autrement dit, ce n'est

[126] Voir notamment F. Berto [2012], défenseur d'une position néo-meinongienne reposant sur une sémantique des mondes possibles et impossibles.
[127] Rappelons que Walton fait référence au paradoxe de Meinong au moment où il traite des questions métaphysiques et sémantiques liés aux personnages de fiction [1990 :385].
[128] On pense à l'admission, par Quine [1948/1969], d'une forme d'égalité entre les atomes et les dieux d'Homère, résultat de la perspective « *from within* » de son analyse logique instrumentaliste de l'engagement ontologique.
[129] Les indices qui, selon Caïra, jouent en faveur d'un jugement de fictionalité, mais comme motifs plus ambigus, sont la confusion, la modalisation, la fabrication et le recadrage, autant de traits qui peuvent mener à

pas seulement l'impression que l'*ordre* des choses est bouleversé, mais que les *choses* elles-mêmes le sont, qui peut nous pousser à juger objet ou version comme fictionnels.

Passons aux paradoxes liés au souci éthique, avant de traiter des jeux de langage paradoxaux. Le paradoxe de Bateson [1972] est évoqué par Caïra dans le contexte de sa formulation d'une définition de la fiction à partir d'une « pragmatique revisitée » [2011 :70] ; le jugement de fictionalité peut alors être motivé par la reconnaissance du caractère paradoxal d'une situation (de communication verbale et gestuelle). Bateson estime ainsi qu'il existe des situations dans lesquelles s'opère une « rupture de la transitivité de la communication », c'est-à-dire entre un acte et ses conséquences, ou une émotion et son objet ; dans de tels contextes, « ces actions auxquelles nous nous livrons maintenant ne dénotent pas la même chose que ce que dénoteraient les actions qu'elles dénotent » [cité par Caïra 2011 :77]. A titre d'exemple, chaque joueur affrontant d'autres joueurs dans des jeux de combat pourrait dire à ses adversaires : « Je t'attaque et je ne t'attaque pas ». Formulé de manière paradoxale : il y a des actes que je fais, à propos desquels il est vrai de dire que je ne les fais pas !

Ici encore, on peut penser qu'il existe deux manières de résoudre ce paradoxe. Une résolution formelle se fonderait sur la distinction entre deux cadres, celui du jeu et celui de la vie réelle, pour ainsi dire présente de manière elliptique dans l'énoncé : ainsi, dans le jeu, je t'attaque, mais dans la vie réelle je ne t'attaque pas. Nous avons donc en réalité affaire à deux points de vue – interne et externe – sur une même situation, qui, lorsqu'ils sont explicités, évitent d'attribuer deux actions contradictoires à une seule et même personne. Mais il semble que cela ne soit pas suffisant, et c'est sans doute la raison pour laquelle Bateson fait appel au concept de « cadre psychologique », plutôt qu'à l'idée d'une simple distinction de contextes ; car l'action même (dans l'exemple, celle d'attaquer), ne paraît pas de même nature, lorsqu'elle est réalisée dans le jeu, et hors du jeu. Et en effet, de manière générale, c'est bien parce que ce qu'est une action dépend d'un contexte d'interprétation, à la différence de la description d'un comportement physique. La métaphore qu'emploie Caïra est celle d'un « mordillage ludique », qu'il faudrait distinguer d'une véritable « morsure » [2011 :77]. Il s'agit donc, *in fine,* de résoudre la même difficulté que celle que traite Austin [1957 :208] à savoir, la nature même des actions qui sont perpétrées « pour de faux », tout en pouvant avoir des effets réels (Austin prend l'exemple d'un homme qui mordrait une personne tandis qu'il feint d'être une hyène).

---

rendre vagues les frontières entre ce qu'il appelle la communication documentaire et la communication fictionnelle [2011 :88sqq].

Une distinction de « cadre psychologique » suppose alors de choisir une forme de résolution plus matérialiste de la situation paradoxale, au sens où c'est l'identité même de l'action, et de l'agent, qui est en cause. Cela ressemble encore une fois à un autre exemple discuté par Austin, celui du laveur de vitres qui fait semblant de laver des vitres (alors qu'en réalité, c'est un cambrioleur qui se sert de ce prétexte pour inspecter les lieux) ; quand bien même cet individu laverait effectivement les vitres, on ne peut pas dire de lui qu'il est un laveur de vitres, de la même manière que, quand bien même mon action dans le jeu est celle qui consiste à t'attaquer, on ne peut pas vraiment dire que nous sommes ennemis. On fait ainsi référence, dans l'explication, à des distinctions plus fondamentales (substantielles ?) touchant aux états mentaux des agents (sincérité de l'intention) et à leurs propriétés identitaires.

Point n'est besoin de dire que les frontières sont souvent vagues et sophistiquées, qu'il s'agisse des frontières du jeu ou de celles de la feinte des joueurs. Il en va de même de la question de savoir où commence et où finit l'humour. Si nous pouvons nous appuyer sur certains indices clairs qui fixent pour ainsi dire le cadre de la plaisanterie ou du jeu, il n'en reste pas moins que les effets et les modes d'implication des individus semblent dépasser la simple reconnaissance d'un temps et/ou d'un espace parallèles. Mais ce qu'il faut retenir ici est l'idée que le jugement de fictionalité est motivé par la présence même de ces situations ambiguës, à propos desquelles on se risquerait même à parler de dédoublement (et superposition) de réalité ou d'identité.

Le paradoxe de Laing [1970], quant à lui, est cité par Walton [1995 :17] et alors jugé « énigmatique », quoique servant à illustrer le type de participation, notamment émotionnelle, des joueurs en prise avec des œuvres de fiction ; Walton note que « ces jeux sont séduisants, et aussi bien les théoriciens que les amateurs de fiction en sont facilement dupes ». La description semble être une sorte de pendant au paradoxe de Bateson, mais formulée du point de vue d'un observateur extérieur au jeu. En d'autres termes, c'est la situation dans laquelle se trouvent les parents, par exemple, face à un jeu joué par les enfants, ou un psychologue (Laing) face à un jeu joué par des « patients », là où la description de Bateson concerne le point de vue à la première personne des joueurs eux-mêmes. En ce sens, les mêmes types de résolution peuvent être avancés. Mais ici se présente plus clairement un des traits de complexité qui motive l'attribution de fictionalité, à savoir l'engagement apparemment fort et total des participants à l'intérieur d'une pratique pourtant considérée comme ludique. On retrouve cette expérience de l'immersion dans un univers parallèle par laquelle on caractérise un des effets de la lecture de romans ou du visionnage de films.

Qu'en est-il des paradoxes liés à l'usage du langage, exemplifiés par la déclaration auto-contradictoire du menteur ou l'affirmation en quelque sorte auto-réfutante de Moore ? On commencera par noter, en suivant Caïra – qui reprend à l'évidence les thèses inaugurées par Tarski –, que les langues naturelles permettent cette étonnante « cohabitation des messages et des méta-messages » [2011 :76], et que c'est ce qui ouvre la voie à des formes de communication paradoxales – au niveau de l'énoncé ou de l'énonciation. Le propos n'est pas ici de tenter de résoudre ces énigmes, mais seulement de noter la proximité, ou les ressemblances, qu'on peut trouver entre ce type de paradoxes et le jugement de fictionalité : dans le cas du paradoxe du Menteur, il s'agit du phénomène d'autoréférence, dont on a vu qu'il était invoqué dans les analyses des récits d'invention ; dans celui de Moore, on touche plutôt aux conditions de nos actes de parole, et plus précisément à l'implication du locuteur et de la force de son énonciation dans la signification de l'énoncé.

Il y aurait beaucoup à dire sur le paradoxe du menteur, son effet de circularité et son caractère réflexif, responsable du non-sens qui en résulte. En un mot, le conflit vient de ce que nous parlons en même temps que nous parlons de ce dont nous parlons, et plus précisément, de ce que nous affirmons quelque chose qui, s'affirmant, se nie, et ainsi de suite à l'infini[130]. Pour le dire vite, la résolution du problème suppose alors de distinguer deux niveaux – le langage-objet et le métalangage –, le second jouant le rôle de cadre « d'un type logique supérieur aux messages »[131] du premier niveau, à propos desquels il exprime alors certaines propriétés ou caractéristiques. Mais elle suppose surtout de revenir sur notre conception classique des catégories de vrai et de faux, comme en témoigne l'histoire du traitement de ce paradoxe par Russell, notamment, qui « oblige » alors à passer d'une logique aristotélicienne à une logique moderne – ontologiquement neutre, structurellement définie.

Passée l'aberration qui consiste à traiter ces sujets complexes en un paragraphe, l'essentiel ici est de voir que ces problématiques sont présentes dans les analyses logiques et les enquêtes philosophiques concernant le fonctionnement des œuvres de fiction. Les énoncés jugés fictifs sont également jugés autoréférentiels, ou dénués de valeur de vérité, et ces traits sémantiques semblent ainsi jouer le rôle d'indices dans l'attribution de fictionalité. De même, la manière que nous pouvons adopter pour rétablir, non seulement des conditions de vérité,

[130] Je renvoie à l'ouvrage collectif dirigé par P. Watzlawick, *L'Invention de la réalité, contribution au constructivism*e [1988]. La référence au paradoxe et les multiples remarques qui en découlent sont présentes dans presque toutes les contributions, et semblent marquer par là le lien, sinon *de fait*, du moins au niveau des tentatives d'explication, entre autoréférentialité et réalités construites.

[131] Caïra [2011 :76] définit ainsi le jeu sur le « cadre » que demande, selon l'auteur, l'acceptation de la communication dite fictionnelle.

mais des conditions d'intelligibilité à ces énoncés, consiste à séparer, ne serait-ce que formellement, l'objet défini et sa définition (ou l'objet décrit et sa description), et donc à distinguer deux niveaux logiques.

Cette courte analyse du paradoxe du menteur et des efforts pour sa résolution permet, en résumer, de mettre l'accent sur les considérations sémantiques qui peuvent entraîner un jugement de fictionalité ; plus exactement, la dimension autoréférentielle d'un langage ou d'un système, et l'impression d'une juxtaposition paradoxale (sinon problématique) de plusieurs niveaux logiques – un message et un méta-message. Le responsable, s'il en est, d'une telle confusion, est bien notre usage du langage, capable de nous faire croire que nous avons affaire à des objets là où nous n'avons que des propositions « vides » – lecture matérialiste – ou des règles constitutives (performatives) – lecture formaliste. Les outils indispensables à la résolution de telles situations paradoxales de discours sont, semble-t-il, non seulement la distinction des niveaux logiques en jeu, mais aussi la spécification du point de vue à partir duquel nous lisons ces énoncés (depuis l'intérieur ou l'extérieur du système).

Si le paradoxe du menteur reste lié au souci ontologico-sémantique dont s'occupent les attributeurs de fictionalité lorsqu'ils envisagent la question de l'existence des objets et des conditions de vérité des énoncés à l'étude, le paradoxe de Moore est davantage lié au souci épistémique. Encore une fois, ce n'est pas le propos ici de donner une solution à la confusion qui résulte de l'affirmation : « Il pleut, mais je ne le crois pas », mais seulement de montrer que les problèmes qu'il pose font écho à ceux que se posent les philosophes lorsqu'ils tentent d'analyser le fonctionnement des récits d'invention. Le rapprochement est évident, en ce sens que nous pourrions dire que la forme du paradoxe de Moore reflète en quelque sorte la situation dans laquelle se trouve un romancier ; Flaubert pourrait dire « Madame Bovary est mariée à Charles, mais je ne le crois pas ». Le problème vient de ce que certaines conditions de l'acte de parole assertif semblent pour ainsi dire mises en défaut, entre ce que présuppose la nature de la première partie de la proposition et le sens de la seconde partie.

La forme explicitement paradoxale de l'énoncé serait ainsi : « J'affirme (ou j'asserte) qu'il pleut dehors, mais je ne le crois pas ». Dans ce cas, c'est la condition de sincérité de l'acte assertif qui n'est pas remplie, et il est alors possible de retenir une solution à la Searle, consistant à faire de la première assertion, une pseudo-assertion. Autrement dit, le locuteur de la première partie de la phrase n'a pas la même identité que le locuteur de la seconde partie de la phrase : l'instance discursive se dédouble ainsi en narrateur et auteur. C'est ce qu'on

appelle une résolution matérialiste du paradoxe, en ceci que nous partons d'une conception standard des actes de parole, en l'occurrence de l'acte affirmatif assertif, pour lire et résoudre la tension.

Une résolution plus formaliste consisterait à considérer la première partie de la phrase comme une proposition pour ainsi dire quelconque, c'est-à-dire qui ne préjuge pas de l'implication du locuteur explicite de la seconde partie vis-à-vis de cette proposition ; autrement dit, « p, mais je ne crois pas que p », n'est, dans ce cas, n'est plus même considéré comme problématique, puisque « p » peut être envisagé comme une supposition, une hypothèse, le produit d'un acte d'imagination, et être ainsi dénué de la force assertive proprement dite ; il est donc alors correct, pour ainsi dire, de ne pas croire que p, si p n'est pas une description d'un état de choses. Dans cette perspective, au lieu de dire que Flaubert feint d'asserter que Madame Bovary est mariée à Charles, on dirait plutôt que l'état de choses, ou la proposition « Bovary-mariée-à-Charles », appartient à un monde possible séparé du monde actuel, et que par conséquent Flaubert peut (et fait bien de) ne pas croire que cela est le cas.

En tous cas, ce qui apparaît comme problématique dans le paradoxe de Moore, ce sont bien évidemment les « parties cachées » de l'énoncé, parties que nous supposons être non seulement cachées, mais contradictoires. Pour revenir au jugement de fictionalité, il est clair que le même type de processus est en jeu lorsque nous cherchons à distinguer les récits d'invention des discours mensongers et trompeurs : le débat porte sur ce qui n'est pas là, mais qui, s'il était explicité, devrait montrer (ou nous inciter à juger) que nous sommes face à un mensonge, à une fabulation ou à une citation dont nous ne sommes pas l'auteur. Il serait tentant de dire que le paradoxe de Moore fait pâle figure à côté du paradoxe de Flaubert, s'il en est, et qui consisterait à dire : « Madame Bovary n'est pas mariée à Charles, mais j'ai de bonnes raisons de croire qu'elle l'est » ! Le traitement de tels énoncés suppose manifestement de distinguer les deux parties de la conjonction, selon ce qu'on tient pour des états de choses, selon les actes de langage effectués, et en tant que chaque partie requiert pour ainsi dire de spécifier le cadre dans lequel elle doit (ou peut) être interprétée – son monde de référence, et son contexte d'évaluation.

Le détour par ces quelques paradoxes, philosophiques, logiques, linguistiques, ou psychologiques, a eu pour but de montrer que (1) certains problèmes posés par ces paradoxes sont aussi des problèmes rencontrés dans l'analyse de la nature et du fonctionnement des œuvres dites de fiction, et que (2) le fait même d'avoir affaire à des situations, expressions ou

objets paradoxaux tend à motiver l'enquêteur dans son attribution de fictionalité. On avancera que, si certains paradoxes sont pour ainsi dire « réels » (Meinong, Laing, Bateson, et ceux qui touchent aux mathématiques), d'autres sont le produit de notre activité d'imagination, comme celui de Moore, ou encore celui du Menteur, dont on fait remonter l'origine à une histoire (on raconte que…) ! Pensons encore au paradoxe du barbier ou à ceux qui ont préoccupé les philosophes grecs tels celui d'Achille et de la tortue, celui de la flèche qui n'atteindrait jamais la pomme, etc. Il semble alors que notre capacité d'abstraction et de modalisation, sans parler de nos instruments de représentation, et en particulier linguistiques, contiennent comme par nature le risque d'engendrer des paradoxes, des illusions, des superpositions circulaires de messages et de méta-messages. Les récits d'invention ne sont que parties parmi d'autres de l'éventail de ces possibilités déconcertantes.

A l'issue de cette enquête sur les motifs internes aux objets, expressions et pratiques, et les motivations externes des attributeurs de fictionalité, est mis en lumière le souci (presque) constant des critères ontologiques et sémantiques. Cependant, la tension entre une analyse des aspects parasitaires des usages du langage ou de la communication, et une approche fondée sur les phénomènes de dédoublement n'offre manifestement pas le même traitement du rapport entre fait et fiction. De plus, en privilégiant le niveau pragmatique, tout se passe comme si les motifs onto-sémantiques étaient, pour ainsi dire, secondaires, au regard de la fonction des œuvres, des attendus de la réception ou du caractère autotélique des pratiques et expériences des participants. C'est dans cette perspective que nous pouvons accentuer ce mouvement de désengagement de l'agent en tant que *summum* du jugement, et penser alors le jugement comme contextuellement dépendant de standards sous-jacents, puisque restent discutables, *in fine*, la légitimité et le bien-fondé de ce déni de responsabilité et d'implication.

2.3. Objections et réponses à la stratégie descriptive contextualiste.

En abordant la question de la fiction sous l'angle des conditions d'application variées d'un prédicat, et non des conditions nécessaires et suffisantes à la possession d'une propriété, il est possible de se sentir insatisfait, non seulement du fait de la faiblesse du procédé de la

description vis-à-vis de la force normative de l'opération de définition, mais également à cause de la relativité d'une analyse contextualiste, paraissant admettre des jugements pluriels et contradictoires. Et surtout, quand bien même on accepte qu'il existe plusieurs concepts de « fictionnel », dépendants de standards dûment réglés, il est possible de penser que le *summum* de l'attribution de cette qualité – le désengagement de l'agent – serait, pour ainsi dire, trop élevé, compte tenu des multiples effets externes des œuvres et des comportements des joueurs, hors de la sphère autonome et séparée constituée par le changement de monde et/ou de contexte. Il s'agit de répondre à ces hypothétiques objections avant de proposer un nouvel outil conceptuel susceptible d'offrir des moyens modestes pour traiter les principaux enjeux auxquels se confrontent, en particulier, les œuvres romanesques.

2.3.1. Le problème de la description : une pâle copie de la définition ?

L'enquête sur les enquêtes, et notamment, la mise en lumière des différents motifs et motivations en jeu dans le jugement de fictionalité, paraît pâtir d'un certain nombre de défauts qu'on reproche, de manière générale, à l'acte de décrire – dès lors qu'on le compare, plus spécifiquement, à l'acte de définir. En effet, à suivre les préceptes des logiciens de Port-Royal, par exemple, la description n'est qu'une définition « moins exacte », et ne peut que « donne[r] quelque connaissance d'une chose par les *accidents* qui lui sont propres, et qui la déterminent assez pour en donner quelque idée qui la discerne des autres » [in Adam 1993 :7]. En ce sens, il est clair que les aspects et indices relevés, de même que le noyau symptomatique du concept de fiction, semblent permettre seulement un « tour du locataire », et non pas du propriétaire ! Par suite, en privilégiant un idéal logiciste porté par l'ambition de formuler des définitions stables, vraies et rationnelles, on peut alors penser que la caractérisation lâche, par les accidents, les diverses instanciations particulières, les extensions d'usage plus ou moins déviants, fait de cette caractérisation une procédure pêchant par manque de rigueur, trop soumise aux caprices des attributeurs, parfois excessivement subjectifs ; serait-ce le cas de la mode fictionaliste qui se développe depuis quelques années ? Serait-ce le cas de ceux qui renversent les concepts, faisant de la vérité, une série de fictions, et des fictions, une série de vérités, auxquelles on devrait en fait rétorquer qu'ils gauchissent le sens même du concept ?

De plus, la procédure descriptive souffre d'un plus que probable désordre arbitraire. Citons ce que J.M.Adam fait remarquer à propos de la description *qua* figure rhétorique et littéraire :

> « Entre l'accessoire et le principal, le secondaire et l'essentiel, un ordre doit absolument être instauré. Or, la description est, de toute évidence, un *lieu potentiel d'excroissance du détail*. C'est le risque que dénonce Boileau : 'Fuyez, de ces auteurs, l'abondance stérile / Et ne vous chargez point d'un détail inutile' (*L'Art Poétique*) » [1993 :19 – je souligne].

En effet, on peut objecter à l'analyse des motivations du jugement, d'être trop portée à recueillir et amplifier tous les traits des objets, expressions et pratiques, autant que ceux des *desiderata* des enquêteurs, sans leur ajouter un ordre d'importance ou une mesure de leur pertinence. Enfin, la dernière critique de l'approche descriptiviste est parente de cet enchevêtrement peu ordonné des symptômes du jugement, à savoir la propension aux clichés et aux lieux communs. On peut reprendre également cette objection du domaine de l'art littéraire, en ceci qu'elle paraît pouvoir s'appliquer ici au relevé entrepris des diverses raisons d'utiliser le prédicat « fictionnel ». Dans cette optique, Adam cite la colère d'A.Breton concernant les passages descriptifs dans les œuvres romanesques ou poétiques, formulée dans le *Premier Manifeste du surréalisme* :

> « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs » [1993 :22].

Ces insatisfactions à l'égard de la procédure descriptive peuvent, par contraste, nous pousser à préférer les définitions claires, fixes et dûment pesées, de la nature de la fiction, des œuvres de fiction : en effet, dans les cas où on tient une définition (absolue ou contextuelle) de la fiction, alors la description paraît seulement épiphénoménale. Pour autant, les deux voies ne sont sans doute pas antagonistes, et selon le but visé par l'enquêteur, la description du processus de jugement de fictionalité et la définition du statut logique de la fiction peuvent bien se voir justifiées, pour ainsi dire chacune dans leur catégorie : à chaque objet, son enquête appropriée. Dans cette perspective, si définir est l'activité qui convient le mieux aux besoins d'une élaboration formelle, décrire pourrait être « le mode de renvoi le plus propre à une langue naturelle »[132] ; quoique discutable, cette remarque nous permet néanmoins de ne

[132] Adam [1993:8] se réfère à l'analyse de G.G.Granger, *Définir, décrire, montrer*, ALFA, vol.5, Halifax, Université Dalhousie, 1992, p.4 : définir est, selon Granger, « le degré le plus abstrait du rapport d'un système de renvoi à un monde. C'est l'acte par excellence de renvoi pour les systèmes formels ».

pas condamner la démarche descriptiviste suivie précédemment, mais également de l'amender, en tant que, ne l'oublions pas, elle s'inscrit dans une approche contextualiste non moins normative.

En effet, il serait donc assez trompeur de considérer que la description des enquêtes sur la fictionalité et ses jugements ne contient rien de l'infaillibilité et de la stabilité des définitions. Il faut être clair : les règles, ainsi que les standards, sont formulés de telle sorte qu'ils constituent des outils normatifs, certes au sein d'une structure meuble, permettant la variabilité des attributions, en fonction des objets examinés, du niveau d'analyse, de la méthodologie et des enjeux accentués par les enquêteurs. Autrement dit, encore une fois, le contextualisme cherche à tenir compte de la diversité des usages, se faisant ainsi descriptiviste, tout en garantissant un intérêt constructif, du fait de la normativité de son appareillage formel. Le jeu de leviers offert par les standards a alors pour effet, entre autre, de pouvoir moduler les injustices conceptuelles dues à des atavismes langagiers. Dans ce sens, la catégorie des « œuvres de fiction » est la première visée, qui semble inoffensive là même où des formes d'orientation idéologique sous-jacentes sont au travail : en cause, ce réquisit d'un engagement imaginatif prescrit, qui pourtant, semble-t-il, n'est pas moins en lice dans la réception de certaines séquences conversationnelles, publicités ou *storytelling* d'entreprise. De ce fait, les distinctions sont partielles et partiales, et l'application soumise à des standards qu'on a ainsi tenté d'expliciter.

Si le contextualisme est une réponse aux risques de mollesse de la pure description neutre, il existe également une justification à la forme métathéorique de notre enquête, qui l'apparente à l'approche thématique (et historique) défendue par G.Holton [1973]. A la différence de l'analyse classique des théories scientifiques, focalisée sur leur contenu analytique et empirique (les « propositions relevant de la logique et des mathématiques » et les « phénomènes reproductibles »), l'étude d'Holton cherche à éclairer le processus plus étendu de la formation et formulation de ces théories, en relevant notamment les couples notionnels, les conceptions philosophiques, les « *thêma* » qui, de manière latente, infléchissent les travaux des hommes de science ; il part de ce constat :

> « Dans nombre de nos concepts, de méthodes, et d'hypothèses ou de propositions scientifiques (voire dans la plupart), passés ou actuels, on trouve des éléments faisant fonction de *thêmata*, servant de contrainte, ou de stimulant, pour l'individu, déterminant parfois une orientation (une norme) ou une polarisation, au sein de la communauté scientifique » [1973 :27].

Ainsi en est-il, par exemple, de la dichotomie prospective entre une physique de l'atome (Démocrite, Weinberg..) et une physique du continu (Einstein, Schrödinger..), ou encore de l'opposition entre les hypothèses d'un ordre ou d'un chaos fondamental. Dans la perspective d'Holton, le but est d'enrichir notre compréhension de l'usage de l'imagination dans les sciences, voire, plus généralement, dans le développement de notre connaissance du monde. Mais il reconnaît qu'on aurait tôt fait d'objecter un certain nombre de points à cette « méthode d'analyse, ou de réduction », et notamment d'être, non seulement « mal assurée », mais de ne « relever pas plus de la nécessité qu'aucun autre *thêmata* méthodologique – autrement dit, elle n'est ni vérifiable, ni réfutable […] » [1973 :25]. Par ailleurs, il se pourrait bien que l'explicitation de ces « lames de fond » ne soit pas d'une grande utilité, ni dans les laboratoires, ni dans l'évaluation de la justesse des démonstrations et raisonnements. La modestie d'Holton le pousse à estimer que « son utilité dépendra entièrement du moment à partir duquel on en retient les résultats comme satisfaisants » [1973 :25].

Cependant, il reste un groupe de questions assez important, que les analyses non-thématiques – qu'elles soient logiques, historiques, génétiques, socioculturelles, psycho-biologiques – ne peuvent, de l'avis d'Holton, traiter ; celles-ci sont pourtant d'une certaine importance pour la compréhension de la dynamique argumentative dans les sciences[133] – nous pourrions ajouter, dans tout domaine de recherche –, à savoir :

> « Que recèlent les options, manifestement quasi esthétiques, de certains scientifiques – quand ils rejettent une hypothèse, par exemple comme étant purement *ad hoc*, alors que d'autres hommes de science y verront une doctrine nécessaire ? » [1973 :27].

Ce type d'interrogation n'est pas sans rappeler ce qui se joue, dans les définitions positives de la fiction, lors des critiques de l'analyse de Searle ; jugée tantôt inutile, tantôt triviale, tantôt peu claire, tantôt arbitrairement limitée, tout se passe comme si la justification profonde de son rejet se trouvait dans des options, non pas sans doute ici esthétiques, mais quasi idéologiques (et notamment à propos des possibles fonctions des œuvres d'art). En procédant à une sorte de décomposition des positions défendues en philosophie de la fiction, ainsi que dans d'autres domaines, nous avons espéré approcher quelque aspect de ces courants souterrains de l'usage de nos concepts[134], dans l'espoir de clarifier les différences théoriques,

[133] Holton note que ce groupe de questions « met en évidence une correspondance entre l'activité scientifique et les travaux plus littéraires » [1973 :26].

[134] Dans cette optique, nous avons suivi l'intuition de Wolfson (1947) cité par G.Holton [1973 :11] : « Aucun philosophe n'a jamais exprimé l'intégralité de ce que recelait son esprit […]. L'objet de la recherche historique en philosophie est donc de mettre au jour ces pensées, ce non-dit, de restituer les procès latents de

autant que, à l'avenir, les enjeux du jugement de fiction, et l'analyse de ces objets, expressions et pratiques. Une seconde réponse à l'imperfection, ou insuffisance, du procédé descriptif, est donc donnée par un appel aux intérêts de la présente enquête.

2.3.2. Le problème du contextualisme : comment sortir du relativisme pluraliste ?

La raison pour laquelle nous avons choisi d'adopter la stratégie contextualiste de Lewis est double : d'une part, elle permet de réglementer la diversité des usages et des thèses défendues, d'autre part, elle offre de tirer les leçons, pour ainsi dire, des options théoriques possibles concernant la fictionalité. Dans cette perspective, on aurait tendance à dire que la philosophie de la fiction est arrivée à un moment où elle ne semble pas tant portée à renouveler, ou modifier ses définitions, mais requiert dès lors une forme de synthèse et de clarification conceptuelle interne. Dit autrement, là où Lewis lutte contre les doutes sceptiques qui minent le champ de l'épistémologie, en explicitant les leviers qui font varier les standards de légitime attribution de connaissance, et où Holton, en résumé, combat l'image figée de la science *qua* rationalité objective et calculée en en montrant les *thêma* adjacents, dans le cas présent, il s'agit davantage de dégonfler les certitudes et atavismes langagiers qui sont susceptibles de miner notre compréhension des œuvres romanesques, ou, de manière générale, des œuvres d'art, des constructions abstraites, autant que des pratiques ludiques. D'où le choix d'employer une approche plutôt méthodiste que particulariste : on ne part pas du savoir habituel de ce qu'est X (une fiction), pour en chercher les conditions nécessaires et suffisantes, mais on se demande premièrement sous quels critères X est F (une fiction) ; plus spécifiquement, à partir de quels standards X est jugé F.

De toute évidence, il existe un certain nombre d'objections à l'endroit de cette démarche, et d'abord celle de considérer que nous savons pourtant bien, simplement et ordinairement, reconnaître les fictions, ou plus clairement encore, une œuvre de fiction. Le contextualisme constituerait-il alors une forme de démission du sens commun ? En un sens, la réponse est positive ; il ne suffit pas de savoir lire les étiquettes des librairies pour s'assurer de leur signification, ni de leur bien-fondé. Cela dit, à l'instar de l'approche lewisienne, il ne s'agit pas de contrer le sens commun, mais pour ainsi dire, de le remettre à sa place : tout

raisonnements qui sous-tendent toujours les paroles expresses du discours, et de déterminer le sens véridique de ce discours, en retrouvant son histoire – comment il advint que cela fut dit, et pourquoi l'avoir dit de telle manière ».

comme il est possible de dire aisément que nous savons beaucoup de choses, sans que nous ayons à nous justifier vis-à-vis du défi sceptique, il est également aisé de dire que les romans, films ou dessins-animés sont des œuvres de fiction. Les problèmes apparaissent au moment où l'usage du concept est, soit élargi à d'autres formes d'expressions, d'objets ou de pratiques, soit rigidifié autour de conditions nécessaires et suffisantes, potentiellement trop fortes, partielles, partiales. Là gît une partie du bien-fondé de l'analyse contextualiste.

Une deuxième objection réside dans la question de savoir si le contextualisme s'apparente à une autre forme de démission, à savoir, philosophique : n'y aurait-il donc plus moyen de discuter les arguments eux-mêmes, quant à la formulation correcte des définitions ? A ce sujet, la réponse est mitigée. En tenant le compte de toutes les voies qui ont été explorées, de l'analyse onto-sémantique du langage à son niveau pragmatique, puis à l'étude de compétences mentales, et enfin jusqu'au déplacement des problèmes hors de la sphère linguistique, tout se passe comme si nous avions, pour ainsi dire, multiplié et diversifié les enquêtes de telle sorte que ce qu'il reste à faire, désormais, est d'évaluer les différences, autant que la pertinence des voies, en fonction des objets et des enjeux auxquels on cherche à répondre.

Mais on nuancera bien sûr ces propos ; car la démarche de Lewis, de même que celle que nous présentons ici, ne conduit pas à juger qu'il ne sert plus à rien de faire de la philosophie, ni à penser que les théories de la fiction n'ont pas de sens (à l'instar, sensiblement, de la position de Rorty, autant générale qu'à l'égard du problème du discours fictionnel), ni non plus à jeter, en quelque sorte, le bébé fictionnel avec l'eau du bain des œuvres de fiction – c'est-à-dire, à considérer qu'il n'y a rien qui soit, ou ne soit pas fictionnel. L'enquête sur les enquêtes, la construction d'un appareillage semi-formel visant à mettre sur la table le processus d'attribution du prédicat, ses leviers et ses contextes, n'est pas moins une option philosophique, *in fine*, que les définitions essentialistes exposées ; elle est seulement anti-absolutiste.

Enfin, une dernière objection, la plus forte sans doute, tient à l'aspect pluraliste de la réponse ici établie. Ainsi, l'approche contextualiste ne serait-elle pas, comme toute forme de relativisme, une forme de démission argumentative ? Autrement dit, nous nous confrontons aux mêmes critiques que celles qui portent sur les positions contextualistes en philosophie de la connaissance, à savoir qu'il existerait, en somme, des sens différents de « fiction », comme il existerait des sens différents de « savoir », variant selon les contextes, prisonniers de leur

contexte, de sorte qu'il serait impossible, finalement, de comparer ou évaluer la fictionalité (ou la connaissance) hors de telle ou telle situation d'emploi. A ceci, donnons trois réponses. La première consiste à rappeler que, pour chaque concept dûment construit à partir de la sélection de telle(s) ou telle(s) règle(s), les conditions et les critères d'application sont discutables, et donc offrent d'argumenter contre ou en faveur de la légitimité du jugement.

La deuxième réponse consiste à lutter contre la relativité de l'attribution de fictionalité en prônant un virage pragmatiste : clarifier nos concepts, à tout le moins, permet de clarifier nos actions, mais également de clarifier les raisons pour lesquelles nous opérons tel jugement, et produisons tels effets. En ce sens, les trois soucis majeurs que nous avons mis en lumière montrent que, dans le processus d'attribution lui-même, se jouent les prémices des solutions que nous donnons aux enjeux métaphysiques, épistémiques et éthiques, des œuvres, séquences communicationnelles ou activités à l'étude. Par ailleurs, en accentuant ces enjeux comme premiers moteurs de l'enquête, il est alors possible de contrer les excès pluralistes pour justifier nos classifications conceptuelles, les aspects sur lesquels nous nous fondons, et le type d'analyse privilégiée. Nous ne disons ici, au fond, rien d'autre que ce que Holton défend, en soumettant l'intérêt de son approche thématique, à l'intérêt d'un accent mis sur les actes d'imagination dans l'économie de la recherche de compréhension : estimant qu'il faut trouver un modèle de connaissance qui assume les deux composantes du rationalisme classique et du sensualisme, Holton écrit :

> « Une telle connaissance, du moins est-il permis de la croire, est susceptible d'être de quelque utilité, dans l'ordre pratique, à l'époque où le sort de notre espèce dépend apparemment de la mobilisation de toutes les ressources de la raison, aux fins de susciter des idées neuves, où tant l'imagination que l'efficacité trouveront leur compte » [1973 :415].

La troisième réponse au relativisme vient en outre éclairer le type d'intérêt pratique, autant que théorique, supposé par le virage pragmatiste, ainsi que sa nature. En effet, il ne s'agit pas de penser que le choix du pragmatisme, à son tour, constitue une défaillance réaliste, au sens où nous pourrions faire et dire, en quelque sorte, ce que nous voulons, le jugement étant dépendant de nos motivations. Le focus porte sur la catégorie de l'Invention. Comme nous le verrons, et l'exploiterons dans la suite de cette étude, s'il est possible de juger ou non de la fictionalité de tel objet, expression ou pratique, il n'est pas possible d'assumer la même variabilité concernant les choses qui sont inventées, les expressions qui sont réalisées, ou les pratiques, activées par l'inventivité de leurs participants. Cette forme d'asymétrie, encore une fois, entre la relativité du jugement de fictionalité et l'absoluité de la propriété

d'être inventé, permet de mettre fin, à tout le moins en partie, au danger d'une parole qui se réfuterait elle-même.

2.3.3. Le problème du « vase clos » et des effets externes.

Une critique de fond, enfin, peut être adressée à l'égard du contenu du dit *summum* de l'attribution de fictionalité, à savoir le désengagement de l'agent, couplée avec l'absence d'extériorité des objets, expressions ou pratiques qualifiées de fictionnelles : en somme, l'étanchéité du cadre alternatif, de même que l'exclusion du monde actuel dans l'ensemble des mondes F, sont deux phénomènes pouvant être considérés comme trop radicaux vis-à-vis de la réalité des usages ou des fonctionnements. Comment répondre à cela, comment justifier ces critères tout en rendant justice à la néanmoins présente porosité de constitution, autant que d'effets, des dispositifs tombant sous le jugement de fictionalité ?

Résumons les inférences et conséquences qui sont bloquées, lorsqu'on estime avoir affaire à un énoncé ou une énonciation fictionnels. D'abord, l'engagement ontologique : nous n'avons pas à assumer l'existence des entités surgissant des phrases d'un roman, ni d'ailleurs des commentaires sur les œuvres. Outre les implications existentielles, les implications générales sont également suspendues. Ainsi, non seulement on ne déduit pas de la réalité de Holmes, dans les histoires de Doyle, qu'il y a un homme qui existe, ou a existé dans le monde actuel, et qui s'appelle Holmes (ni même si l'on rencontre par hasard un homme qui lui ressemble, propriétés pour propriétés), de même, on ne peut déduire de ses talents de détective, qu'il y a un détective qui, à Londres ou ailleurs, possède un tel talent. Comme le note Lewis [1978], la valeur de vérité des énoncés d'un récit d'invention, autant que les opérations logiques qui leur sont appliquées, sont soumises à un opérateur de fictionalité *f*, tel qu'on ne peut franchir, en quelque sorte, en toute impunité et rationalité, les limites de cet ensemble, ni mêler, dans un même raisonnement, des énoncés préfixés et des énoncés non-préfixés :

> « Mais si nous préfixons l'opérateur « Dans la fiction *f* ... » à certaines prémisses de l'argument initial et pas à d'autres, ou si nous admettons que certaines mais pas toutes les prémisses sont tacitement préfixées, alors en général, ni la conclusion initiale φ ni la conclusion préfixée « Dans la fiction *f*, φ » ne s'en suivent. Dans l'inférence que nous considérions précédemment, il y avait deux prémisses. La prémisse que Holmes vivait au 221b Baker Street était vraie seulement si elle était comprise comme préfixée. La prémisse que le seul immeuble au 221b Baker Street était une banque, d'autre part, était vraie seulement si elle était comprise comme sans préfixe ; car, dans les histoires, il n'y avait

> aucune banque à cette adresse mais plutôt une pension. Comprendre les prémisses comme nous le ferions naturellement de manière à les rendre vraies n'implique rien : ni la conclusion sans préfixe que Holmes vivait dans une banque ni la conclusion préfixée que dans les histoires, il vécut dans une banque. Comprendre les deux prémisses comme sans préfixe, la conclusion sans préfixe s'en suit mais la première prémisse est fausse. Comprendre les deux prémisses comme préfixées, la conclusion préfixée s'en suit mais la seconde prémisse est fausse » [1978 :39-40].

En résumé, Lewis fait remarquer que l'opérateur de fictionalité est un opérateur intensionnel pouvant être traité comme un quantificateur universel restreint sur des mondes possibles, et dont la conséquence est que la vérité, dans une histoire donnée, est close sous implication (« *closed under implication* »). Ces considérations sémantiques paraissent intuitivement correctes, en ce qui concerne le contenu de l'intrigue, ou plus précisément de ce qui est inventé par un auteur, et qui ne trouve son sens qu'à l'intérieur même de cette construction d'un monde imaginaire – formalisé en un ensemble de mondes (au pluriel).

Doivent également être bloquées les inférences entre ce que dit ou pense le narrateur (ou les personnages), et ce que dit ou pense l'auteur. Le jugement de fictionalité exprime l'idée selon laquelle il n'y a pas d'engagement doxastique sincère ni sérieux de la part de celui qui invente les événements et les répliques d'une histoire, et il serait ainsi déplacé de reprocher aux romanciers les propos tenus dans leur récit, qu'ils soient formulés à la première ou à la troisième personne. Le déplacement de contexte d'énonciation a ainsi pour effet de couper les liens d'identité entre les instances discursives, ou narratives, de même qu'entre les instances actancielles, dans le cas d'une pratique : ce qu'est ou ce que fait un joueur est séparé de ce qu'est ou fait l'individu empirique qui joue le rôle ; on ne peut pas déduire, à partir du rôle, un trait de caractère de celui qui l'incarne. Ainsi, on rappellera enfin que les activités jugées ludiques, telles que les comportements ou événements ayant lieu dans le cadre du jeu, sont censées être sans conséquences dans la réalité. Autrement dit, nous avons bien affaire à des vases clos, ou espaces parallèles, permettant aux agents de se désengager vis-à-vis de ce qui se passe, ou de ce qui est exprimé, de manière interne et séparée.

Or les choses semblent en réalité nettement plus mélangées : le vase ne paraît pas si clos, le cadre, pas si alternatif, l'espace, pas si parallèle, et l'identité des narrateurs ou des joueurs, pas si différente, parfois, de celle des personnes, leurs porteurs. Outre l'hybridité de la constitution des mondes, histoires, personnages inventés, ou encore des rôles, avec des éléments empruntés au monde actuel et à ses faits, la manière dont nous activons les récits ou dont nous nous investissons dans les pratiques donne le sentiment vif d'une frontière beaucoup plus poreuse que ne le suppose une pure absence d'extériorité. En effet, qu'il

s'agisse d'évaluer les aspects moraux d'une œuvre, ou de l'interpréter en tentant de recomposer les conceptions de l'auteur, d'en proposer une lecture symbolique susceptible de nous apporter quelque connaissance sur le monde actuel, il appert que nous sommes prompts, et pas nécessairement dans l'erreur, à bondir d'énoncés préfixés en énoncés non-préfixés, de cadres alternatifs en cadres vivants. Les usages argumentatifs d'exemples fictifs, d'œuvres littéraires en philosophie morale, de démonstrations mathématiques ou de modèles scientifiques en sont encore des illustrations, de même que les usages didactiques de certains jeux ou programmes virtuels. *Quid*, donc, du déni d'extériorité, et du désengagement des agents, censés être déterminants dans le jugement de fictionalité ?

Des réponses différentes peuvent être formulées contre ce type de critique. D'abord, on pourrait dire que c'est précisément cette mesure de la plus ou moins forte clôture, de contenu et de finalité, qui rend le jugement variable. Nous ne reviendrons pas dessus, la chose ayant été déjà exposée. Ensuite, il s'agit d'être clair sur ce qui est clos, et comment cela est clos. En ce sens, le changement de monde et/ou de contexte d'énonciation est fondé sur des traits logiques, et les bords sont, dans cette perspective, rigides et nets : cela se résume dans la manière dont il faut faire le départ pour déterminer correctement les référents des pronoms (leur interprétation littéraire, et non pas littéraire). On précise alors que l'absence d'extériorité est synonyme d'internalisation de la référence, ou de référence dans d'autres mondes (possibles, doxastiques), sans que cela entraîne des blocages concernant le genre de connaissance qu'on peut extraire des récits, le type d'expérience qu'on en peut avoir, ou le degré de responsabilité qu'on peut attribuer aux participants.

La différenciation logique, aux niveaux sémantique et/ou pragmatique, s'accompagne alors d'une différenciation chronologique, également importante. Comme nous l'esquissions un peu plus haut, ce que nous pouvons tirer des récits ou des pratiques jugés fictionnels vient, pour ainsi dire, en aval des moments de lecture ou de participation, pris dans leur actualité. Dit autrement, on distingue le temps de production et de compréhension du sens d'une expression ou d'une activité, du temps second où l'on peut élaborer une lecture symbolique ou une interprétation sérieuse des éléments. A ce propos, l'énigme finale de l'analyse searlienne du discours fictionnel souligne la difficulté de l'explication des « mécanismes par lesquels de telles intentions illocutoires sérieuses sont transmises par des illocutions simulées », le mystère de cette sortie de l'histoire vers le monde actuel :

> « Quand il s'agit de rendre compte de la manière dont l'auteur transmet un acte de langage sérieux en accomplissant les actes de langage simulés qui constituent l'œuvre

de fiction, les critiques littéraires ont recours à des principes *ad hoc* et ponctuels » [1975 :119].

En l'occurrence, les philosophes de la fiction dont nous avons étudié les définitions ne sont pas tout à fait d'accord sur le type de clôture – et de liens – en question. Par exemple, si Walton estime que les mondes de l'histoire, de l'œuvre ou du jeu sont logiquement clos, mais psychologiquement ouverts, le déplacement s'opère pourtant de l'extérieur vers l'intérieur du cadre : lorsque vous imaginez que vous êtes un pirate, ou lorsque vous avez peur du monstre du film, c'est pour ainsi dire vous qui entrez dans l'univers séparé. Au contraire, chez Lamarque, lorsque vous avez des émotions à l'égard d'un personnage de roman, c'est alors plutôt que vous le sortez de son contexte d'origine pour le considérer un instant plus ou moins long comme un individu (possible) du monde actuel – ou comme une description générale humaine. Quelque chose de l'ordre du changement de point de vue est ici à l'œuvre, et il apparaît alors essentiel d'être suffisamment clair pour éviter les incohérences théoriques et pratiques entre le jugement de fictionalité, l'analyse des éléments examinés et les réponses proposées aux différents enjeux.

En effet, le jugement de fictionalité ne prend son sens (et son efficace) que s'il respecte la radicalité du *summum* : envisager un personnage ou un univers ludique comme une possibilité humaine ou situationnelle, ce n'est pas les envisager, *in fine*, comme fictionnels. Ou encore, lire un récit comme une forme de discours (sérieux) symbolique ou métaphorique sur le monde actuel, rend impropre, pour ainsi dire, un jugement de fictionalité. De là, il n'y a qu'un pas à penser que rapporter des lieux ou des personnes appartenant à un récit d'imagination, à des lieux ou des personnes extérieures à cette histoire, c'est encore une fois revenir sur la légitimité d'une attribution de fictionalité à leur égard. Ainsi, le déni de responsabilité et la suspension de certaines inférences que suppose une absence d'extériorité des objets, expressions ou pratiques, trouvent leur bien-fondé dans la distinction entre interprétation et invention. Tout se passe comme si le premier type d'activation traversait le récit pour lui attribuer une fonction symbolique, tandis que la seconde réifiait certains de ses éléments, bel et bien au sein d'un cadre séparé, excluant à cet instant le monde actuel – ou le souci de fidélité ou de représentation du monde actuel. En ce sens, c'est encore une fois la catégorie de l'Invention qu'il s'agit de concevoir clairement, afin d'assoir les bornes justifiables du vase, du domaine ou de la capsule, comme insolemment situés en-dehors de l'ordre des choses et des raisonnements harnachés aux choses, quoique potentiels outils, par ailleurs, d'un usage interprétatif.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE.

En guise de conclusion à cette reconstruction contextualiste des définitions et positions défendues à propos de la fictionalité d'un objet, d'une expression et d'une pratique, rappelons d'abord que le but en était de savoir *comment et pourquoi nous jugeons quoi que ce soit comme étant fictionnel*. Nous avons donc proposé, pour cela, sept règles d'attribution du prédicat, ainsi que chaque fois, deux versions différentes, « par défaut » et « par dédoublage ». Les raisons qui président à la sélection de ces règles par les enquêteurs sont à la fois internes (les aspects des éléments) et externes (les motivations des attributeurs), et liées entre elles par les trois soucis ontologiques, épistémiques et éthiques, qu'on retrouve également au niveau des standards rendant le jugement variable – et des enjeux de l'analyse. Cela nous permet de comprendre, non seulement les choix méthodologiques, mais les accents portés, ainsi que de comprendre comment et pourquoi l'usage du terme a pu, et peut être élargi, autant que véhiculer des connotations positives ou négatives, sur les éléments jugés et les conceptions de ce qui est « vrai » ou « réel » qui sous-tendent les positions défendues.

Car le jugement de fictionalité semble dériver, non seulement d'analyses précises sur les expressions ou pratiques elles-mêmes, mais de considérations sur les domaines dans lesquels elles s'inscrivent, ainsi que sur les concepts même de réalité, vérité, croyance ou encore sincérité. En passant d'une définition linguistique pragmatique à une définition plus mentaliste, tout se passe comme si, au lieu d'articuler la « fiction » à la réalité ou à la vérité, on devait l'articuler au concept de croyance. Mais comme le rappelle Davidson dans un entretien avec Rorty[135], le fonctionnement valide de nos concepts les suppose liés entre eux ; en le paraphrasant, il est ainsi impossible d'avoir le concept d'assertion sans celui de vérité, tout comme d'avoir celui de croyance sans celui de sincérité. En ce sens, il semble qu'un des traits essentiels de la « question de la fiction » soit d'interroger en même temps ces concepts assez centraux de la philosophie, enjeux notamment des conflits entre positions réalistes et constructivistes, et qui forment la toile des enquêtes sur la dite nature et le fonctionnement des fictions, ou œuvres de fiction.

Ceci rend donc discutable l'idée selon laquelle on peut se passer totalement de l'axe vérité/réalité lorsqu'on cherche à définir le statut, ou l'espace logique de la fiction. Un même esprit pourrait motiver certains attributeurs à se rattacher à l'analyse de Searle, et aux versions « par défaut » des règles, en estimant que cela permet de respecter cette importante cohérence

[135] Consultable à cette adresse : http://www.youtube.com/watch?v=EjWTuF35GtY.

conceptuelle, ou dit autrement, d'éviter de s'encombrer de concepts « barbares », tels que les croyances feintes, ou les vérités internes. Car c'est bien, *in fine*, la catégorie d'« œuvres de fiction » qui semble la plus délicate. Au centre des définitions mentalistes de la fiction, elle apparaît comme l'objet d'étude privilégié, et pourtant, à voir le caractère historiquement construit des théories actuelles de la fiction, semble être un objet *créé par l'étude*. Cela pose l'unité de la classe des « fictions ludiques » comme un tout devant être reçu d'une manière spécifique et globale, et différemment des « fictions épistémiques » : il faut adopter l'attitude de croyance feinte. Et fusionnant avec la catégorie, d'un côté, des œuvres d'art, de l'autre, des pratiques ludiques, tout en cherchant cependant à éviter ces fusions (confusions) en en restant à l'idée de récits inventées ou de feinte partagée, on pourrait effectivement préférer la parcimonie searlienne : attribution plus morcelée, plus locale, de fictionalité, distinction entre discours fictionnel et œuvre de fiction, les œuvres littéraires ne fonctionnent alors pas nécessairement comme un tout unifié, devant être reçu selon une seule convention, ou interprété selon une seule perspective.

Mais cette approche peut apparaître comme l'explication (brillante) d'*une* des raisons que nous avons d'attribuer la fictionalité à une œuvre : dans le contexte, entre autres, d'une recherche au sujet de l'identité du locuteur d'un discours, de son implication sincère ou non, de ce qu'on tient pour des erreurs. Elle ne tient pas compte de l'attribution de fictionalité qui s'attache à déterminer (ou clarifier) l'attitude de réception, plus ou moins libre, et plus ou moins choisie, notamment vis-à-vis de l'intention des producteurs, de la part des consommateurs d'histoires, de « systèmes autoréférentiels » ou pratiques autonomes.

D'un autre côté, la version « par dédoublage » a précisément pour avantage de ne rien supposer de tel, aux niveaux ontologiques et sémantiques, ne cherchant qu'à circonscrire le cadre de référence nécessaire à une cohérence circonstanciée, par univers de discours (et non en fonction de l'univers lui-même). En tout cas, et suivant pour cela encore une fois la perspicacité de l'analyse de Searle, voici comment synthétiser le pourquoi du jugement de fictionalité, en termes d'échecs et de réussites :

> « Ce n'est pas un échec de l'assertion fictive qu'elle soit fausse et ce n'est pas un échec de l'état imaginaire qu'il n'y ait rien au monde qui lui corresponde » [1983 :34].

Nous pourrions alors ajouter que ce n'est pas non plus un échec de la pratique fictionnelle qu'elle soit gratuite (*for free, for fun*).

Par ailleurs, l'attribution de fictionalité par dédoublage rétablissant la positivité de ces énoncés, dans un cadre alternatif, on dirait : c'est une réussite, pour un récit jugé fictionnel, qu'il soit vrai dans un ensemble de mondes F, excluant le monde actuel, ou plus largement dans un contexte d'énonciation alternatif, de même que c'est une réussite, pour une pratique jugée fictionnelle, qu'elle soit prise au sérieux le temps que dure la partie, dans l'espace imparti. Quant à l'état imaginaire, l'attribut est ici délicat, et nous amène à l'idée que ce qui compte, finalement, est d'avoir un ensemble d'outils suffisamment clairs et variés pour distinguer entre ces états, postures, ou rapports de signification. C'est le défi relevé dans la troisième partie ; pour reprendre les termes de N. Goodman (au sujet de l'art), si « ce n'est pas tout à fait une affaire de tactique, mais le résultat du traitement d'un très difficile problème de définition et de construction » qui anime, ici, la question de la fictionalité d'une œuvre, alors suivons son conseil, et tâchons de « disposer d'un vocabulaire grâce auquel nous puissions capturer des distinctions subtiles, des relations et des concepts qui ne recoupent pas les distinctions, relations et concepts traditionnels » [1984 :153-154] ; est introduite, dans cet esprit, la grille Information, Interprétation, Invention.

PARTIE 3. DEBROUILLER LA « FICTIONALITE » DES ŒUVRES ROMANESQUES : UNE APPROCHE PRAGMATISTE DE L'INVENTION.

A la relativité du jugement de fictionalité, il s'agit d'opposer pour ainsi dire l'absoluité du concept d'Invention. Comme nous le disions en introduction de la seconde partie de ce travail, s'il est effectivement discutable de qualifier une expression de fictionnelle, notamment en raison de la variabilité des standards qui sous-tendent l'application du prédicat, il reste que nous ne pouvons pas remettre en cause des faits tels que Madame Bovary est un personnage inventé par Flaubert, l'histoire de ce personnage est inventée, et l'expérience « en immersion » que le lecteur fait de cette histoire demeure un scénario imaginaire, dans lequel il s'invente en quelque sorte une autre vie, une autre identité. C'est à partir de ce genre de considérations que nous avons de quoi limiter l'impression de flottement du jugement de fictionalité : nous pouvons savoir, à tout le moins en principe, si ceci ou cela est le produit d'un acte de création, alors que nous ne pouvons pas, encore une fois, savoir si ceci ou cela est une fiction.

Mais il n'en demeure pas moins que le terme d'invention paraît aussi délicat que celui de fiction – un de ces termes dont le sens nous semble intuitivement clair, et qui est pourtant difficile à exprimer. Comment donc définir la catégorie de l'invention ? Dans la perspective qui nous intéresse ici, il existe deux voies assez complémentaires : la première consiste à utiliser doublement les règles de fictionalité présentées précédemment, à savoir comme règles de constitution des récits, et comme règles de régulation de leur activation ; la seconde consiste à adopter un appareil informel tripartite, qui détermine le sens du terme en le comparant à deux autres catégories, celles de l'information et de l'interprétation.

On pourrait ainsi se servir des règles d'application du prédicat de fictionalité pour déterminer le champ des inventions, en amont et en aval. Plus précisément, celles-ci peuvent être utilisées pour caractériser (1) le type de production d'un objet, d'une expression ou d'une pratique, c'est-à-dire la manière dont X est constitué, et (2) le type de réception d'un objet, d'une expression ou d'une pratique, c'est-à-dire la manière dont X est activé. Dans cette optique, les règles de fictionalité deviennent un outil conceptuel permettant de faire la part des choses entre ce qui est manifestement créé et ce qui ne l'est pas, ainsi que de distinguer entre ce qu'on appelle, pour le moment, une lecture gratuite et une lecture sérieuse. En ce sens,

dans le premier cas, nous avons alors plutôt affaire à des règles de constitution, tandis que, dans le second cas, elles sont plus exactement des règles de régulation.

Cette première option visant à définir le concept d'invention, au moyen de ces règles de fictionalité, peut paraître inconsistante par rapport à l'idée défendue plus haut, selon laquelle le prédicat « être fictionnel » n'est pas une propriété des objets, expressions ou pratiques, mais le résultat d'un jugement variable. En effet, selon l'usage actif (1), la construction (linguistique, dans le cas des œuvres romanesques) est constitutivement inventée, et serait donc constitutivement fictionnelle, alors que, selon l'usage passif (2), elle serait seulement activée comme étant une fiction. Pour se sortir de ce mauvais pas, il est essentiel de garder vivement à l'esprit la différence entre une expression inventée et une expression jugée fictionnelle. On peut estimer avoir affaire à quelque chose de fictionnel sans que cela ait été inventé – par exemple, des récits fortement documentés ou autobiographiques, qu'on reçoit sans en discuter le contenu, ou encore, comme chez Walton, des phénomènes naturels qu'on fait fonctionner à l'intérieur d'un jeu –, et inversement, on peut avoir affaire à quelque chose d'inventé, qu'on ne considère pourtant pas comme fictionnel, comme le montrent notamment les lectures symboliques des œuvres d'imagination, des constructions théoriques ou, plus généralement, toute interprétation figurale des œuvres d'art.

C'est bien cette possibilité de faire ou de ne pas faire fonctionner une expression inventée comme une fiction, c'est-à-dire comme dénuée d'engagements ontologiques, épistémiques ou éthiques, qui est en jeu dans l'acte de jugement suivant les règles formulées précédemment ; la contingence de cette attribution, consolidée par les motivations de l'enquêteur, joue en faveur de l'idée selon laquelle l'application du prédicat de fictionalité est contextuellement dépendante ; ce qui n'est pas relatif aux raisons de l'enquêteur, ce sont les actes d'invention d'objets, de règles ou de rôles – cela même qui peut, par ailleurs, faire partie des motifs sur lesquels vient se reposer le jugement. En résumé, on peut envisager que l'acte d'invention est en fait pris entre un acte de *pure imagination gratuite*, et un acte de *figuration symbolique utile*. Et c'est bien cette tension, manifeste dans le rôle que joue, que peut ou même que doit jouer une œuvre romanesque, qui non seulement nous fait hésiter à attribuer la fictionalité – les romans semblent posséder des visées sérieuses –, mais en outre nous pousse à proposer une grille permettant de traiter cette tension elle-même, au niveau du fonctionnement et des usages possibles de nos expressions.

La seconde option pour définir le concept d'invention est ainsi de partir de l'idée selon laquelle inventer n'est pas informer, de même qu'inventer n'est pas interpréter. En d'autres termes, la relativité du jugement de fictionalité s'arrête au moment où l'on reconnait que la chose est inventée, en ce sens que le désengagement de l'agent, *summum* de ce jugement, pourrait apparaître alors comme une conséquence de la nature de l'objet ou expression (ou rôle dans une pratique). Si Madame Bovary est un personnage inventé par Flaubert, alors il semble raisonnable de ne chercher là ni visée informative, ni visée interprétative – ni la forme de l'humaine condition, ni une description des mœurs d'une époque, ni une esquisse d'états de choses possibles, ni quoi que ce soit qui s'attache de près ou de loin à la dimension sérieuse d'un discours. Sur cela il faut être clair : *tous les cas où on juge approprié ou effectif ces deux types de visées ne peuvent plus être classés sous le terme d'Invention (ou de fiction).*

De là un certain nombre de confusions dans nos analyses, car lorsqu'on tient un énoncé romanesque pour un contrefactuel, ou un personnage pour une possibilité humaine, on ne les active pas comme des fictions, mais comme des figures. Dans cette perspective, les modèles ou simulations informatiques employées dans les recherches scientifiques, de même que les exemples « fictifs », imaginaires, agissant comme illustrations, sources ou arguments de réflexions conséquentes, ne sont pas activés comme des fictions, mais comme des constructions symboliques visant à correspondre à, ainsi qu'à clarifier, d'une manière ou d'une autre, des phénomènes réels (ou rationnels).

L'objection évidente à ce type de considération est encore une fois celle du « vase-pas-si-clos-qu'il-n'y-paraît ». De même que les œuvres jugées fictionnelles semblent pourtant dépasser de leur cadre, de même les personnages, histoires ou formes inventées ne jouent pas moins des rôles authentiques dans l'économie de notre savoir, autant que dans la sphère sociale ou encore celle de notre vie quotidienne. Comment rendre compte de cela ? Comment rendre cohérentes nos positions, dès lors qu'il semble gênant de dire, à la fois, que ceci ou cela est une Invention et que ceci ou cela parle pourtant de choses réelles, nous apprend des choses sur la réalité, entraîne des conséquences morales et sociales ? Plus précisément, comment comprendre les glissements si fréquents, et cependant si étonnants, entre les « non-faits », ou « faits-à-part », et les faits ? L'ambiguïté des notions de « simulation », « faire comme si », « faire-semblant », autant que celles de « vérité interne » ou « ontologie interne », nous oblige à clarifier, au niveau de l'analyse conceptuelle, ce qui, dans ce jeu d'ombres, de simulacres et d'univers parallèles, relève *in fine* de la vérité, de la réalité, de la

sincérité et de l'authenticité, tant en ce qui concerne la genèse, que le sens, le fonctionnement et la réception de ces constructions – ici, romanesques.

Nous présenterons succinctement, dans un premier temps, certaines théories littéraires de la fiction qui nous permettront non seulement d'éprouver l'appareillage semi-formel et philosophique développé ci-avant, mais surtout de voir comment, dans ces discours, se dessine la catégorie de l'Invention – comment est étudié l'acte de création, fondement de la production des histoires – et quelles sortes d'effets, plus ou moins surprenants, il résulte de ces créations. Dans un second temps, nous tenterons, grâce à la grille tripartite Information, Interprétation, Invention (grille des 3I), de clarifier ainsi ce geste d'invention dans ce qu'il possède de spécifique, à savoir, son caractère *performatif, dynamique et renversant* – que ce soit celui du producteur ou celui du lecteur. En ce sens, nous ne sommes en face, ni d'objets, ni d'un langage sur des objets, mais bien plutôt d'un langage produisant ses propres objets, interprétations et expériences ; et si ces objets sont dépendants de leur cadre d'origine, ce n'est pas davantage que d'autres constructions (théoriques, mentales) dont on a tôt fait de les en sortir. C'est dans cet esprit que vient dialoguer la « théorie de la constitution » développée par Carnap, qui

> « dépasse la conception usuelle de ce qui est et de ce qui vaut ; elle ne considère pas en effet cette opposition comme une opposition unique, tracée une fois pour toute, mais au contraire comme un rapport qui se reproduit sans cesse et fait passer d'un niveau à l'autre. Ce qui vaut pour les objets d'un premier niveau est interprété comme l'étant d'un second niveau ; il peut alors faire office d'objet pour une valeur nouvelle d'un troisième niveau, etc. » [1937 :111].

En osant remplacer l'opposition être/valoir, chez Carnap, par celle entre invention et interprétation, s'esquisse alors l'enjeu de la question de la fiction, dans le cas précis des œuvres romanesques – et de manière générale, dans celui de nos expressions –, quant à leur sens, la manière dont nous les comprenons, dont nous les « vivons » et dont nous en usons : ce que nous inventons, objet dans un cadre parallèle, devient instrument d'interprétation du monde dans lequel nous évoluons, tout autant qu'objet (abstrait, mental, possible ?) d'univers de discours sérieux. La surprise vient de ce que les inventions de notre imagination, non seulement acquièrent une valeur herméneutique, mais revêtent une forme d'existence, dès lors que nous (auteurs ou lecteurs) les actualisons dans nos modes de penser, de faire ou de dire. En mettant l'accent sur l'acte de création, issu de choix plus ou moins libres du créateur, le « faire-semblant » des définitions de la fiction s'avère presque trompeur : il y a bien plutôt *faire*, que semblance. Dès lors, la « fictionalité » d'une œuvre pourrait être, en réalité, illusion

d'une illusion : l'auteur, autant que le lecteur, ne sont dégagés de leurs responsabilités qu'à considérer que leurs constructions ne répondent d'aucune exigence vérace en amont, ni d'aucune visée sérieuse en aval, ce qui est loin d'être justifié, au regard des interprétations et des usages que nous faisons des romans.

C'est la raison pour laquelle, dans un troisième temps, nous nous focaliserons sur la question des diverses activations des œuvres romanesques, leurs lectures critiques autant que les expériences des lecteurs empiriques, en tentant d'évaluer la pertinence et la légitimité de ces usages, selon qu'elles sont plutôt d'Interprétation ou d'Invention ; plus précisément, en fonction des investissements personnels de chaque lecteur ou commentateur dans la réception et la ré-invention des œuvres, ou en fonction de visées plus engageantes, comme celles de rendre efficientes nos constructions imaginatives. Il est clair, dans cette optique, que le roman répond à des enjeux plus globaux, théoriques et pratiques, ayant chaque fois partie liées avec la créativité humaine et ses réalisations.

L'approche pragmatiste repose ainsi, *in fine*, sur les trois soucis majeurs du jugement de fictionalité, en tant qu'ils sont bien impliqués dans les actes de génération et activation des œuvres romanesques. Le premier enjeu est donc métaphysique et consiste à se demander quelle valeur ontologique on peut décemment accorder aux personnages et autres entités linguistiquement ou mentalement créées. Le deuxième enjeu est épistémique et concerne la question de la valeur cognitive des récits d'invention, ce qu'on peut en apprendre et sous quelles formes. Le troisième enjeu est éthique et vise davantage la posture morale des créateurs, quoique le contenu idéologique de leurs productions soit aussi envisagé. A ce stade, c'est la relation entre l'esprit et le monde qui est interrogée, que cette relation soit ou non médiatisée par un support artéfactuel ou non : nous hésitons à faire passer ce qui est inventé pour une « simple » abstraction, un symbole, susceptible de fonctionner analogiquement ou axiologiquement, ou plus spécifiquement pour une possibilité, une façon, pour ainsi dire, de renouveler les éléments en jeu dans nos systèmes d'action et d'intention.

La fictionalité, dans cette perspective, est alors fixée à la notion d'Invention, et abordée par une voie comparatiste ternaire. C'est une réponse à certains résultats de la méta-analyse des enquêtes, à savoir que tout le problème de la fiction vient de ce que la chose suppose de bien distinguer entre fiction et fait, mais ne suppose cette distinction que pour, finalement, la remettre en question. En d'autres termes, définir la fiction suppose de reconnaître, pour les réformer, les catégories conceptuelles traditionnelles binaires que nous

utilisons, et c'est sans doute l'une des causes de l'émergence de notions « bâtardes », telles les croyances feintes, les réalités simulées, les quasi-émotions, les vérités indécidables, ou encore les « comme si ». En concentrant nos efforts sur une élucidation de l'acte d'invention, à partir de cette grille ternaire, dynamique et souple, on voudrait clarifier le sens de ce qui paraît n'être ni réel, ni irréel, ni vrai ni faux, ni sincère ni trompeur, ni vérifiable, ni réfutable, ni cru ni nié – ni tout à fait soi-même, ni tout à fait un autre.

En se focalisant sur le cas des œuvres romanesques, la grille des 3I permettrait ainsi de comprendre le caractère *inventé* des personnages, intrigues, événements, lieux ou même conceptions du monde, caractère qui demeure central dans l'application laxiste ou techniciste du prédicat de fictionalité. Il s'agira donc de comprendre les actes génétiques, les normes génériques, la posture de réception et la polyphonie sémantique des romans, en distribuant les faits romanesques (s'il en est) entre Information, Interprétation et Invention. La tension majeure ici est celle qui écartèle les récits d'imagination entre les deux dernières catégories, soit une lecture figurale et une expérience imaginaire.

L'Invention, dans cette perspective, invite à mettre l'accent, non tant sur la teneur de nos expressions, de manière générale, et plus particulièrement des expressions romanesques, pour ainsi dire au niveau interne, mais surtout sur le caractère performatif, voire auto-réalisateur, des objets, énonciations ou actes que l'expression recèle. En un mot, quelques choses sont ajoutées, déclarées, désirées. La tension est alors celle qui oppose le parti-pris des choses au parti-pris des choix, et interroge la notion si philosophiquement problématique de « fait ».

A l'évidence, le risque auquel se confronte une approche pragmatiste des œuvres romanesques, c'est tout autant un relativisme excessif quant aux usages acceptables que nous pouvons en faire, qu'un utilitarisme, pour ainsi dire forcené, qui en deviendrait laxiste et oublieux des choses mêmes que nous utilisons de telle ou telle manière. Nous tenterons de conserver un équilibre réfléchi en en appelant, dès que c'est possible, aux intentions des auteurs eux-mêmes, et des lecteurs, dans les choix opérés vis-à-vis de ce qui émane de ces histoires inventées.

3.1. Théories littéraires de la fiction : le défi de l'interprétation et de la culture.

Il est bien évident que ce ne serait pas le lieu, ni le moment, de confondre ce qui a trait à la fiction, avec ce qui relève de la littérature ; les philosophes, à la suite de Searle notamment, s'en sont bien gardé, arguant qu'il existe des fictions non-littéraires, et des œuvres de littérature non-fictionnelles. Par ailleurs, même lorsqu'il s'agit d'étudier plus spécifiquement les *fictions littéraires*, comme le font Lamarque & Olsen [1994], les deux aspects sont (censés être) clairement distingués : la fictionalité est affaire de pratique dûment réglée, imposant une posture appropriée (l'engagement imaginatif des lecteurs), tandis que la littérarité est affaire d'institution culturelle, imposant une interprétation appropriée (lecture thématique des œuvres).

Pourtant, certains théoriciens de la littérature semblent accepter une différence moins radicale entre ces deux aspects, comme si la distinction entre fiction et littérature pouvait être du même type que celle entre matière et forme, forme et fonction, ou encore entre les membres d'un corps, et le corps tout entier : les moyens et les fins de l'activité littéraire semblent infléchir la manière dont nous devrions analyser – comprendre et recevoir – la fictionalité de ses produits. Dit autrement, c'est ce que Genette tente, semble-t-il, d'affirmer, lorsqu'il souligne que l'intention de l'auteur est de « produire une *œuvre* de fiction » [1991 :135], là où les philosophes (de la fiction) ont plutôt tendance à considérer que l'intention est celle de produire une œuvre de *fiction*.

Une si faible différence d'accentuation impliquerait-elle de grandioses conséquences ? Cela se pourrait ! Encore une fois, la démarche intellectuelle de Goodman est ici fort instructive : en particulier, sa préférence pour parler de « compréhension » des œuvres d'art vient de que le terme « 'apprécier' [lui] semble suggérer que l'art est pur divertissement, amusement, émotion » [1984 :148] ; de même, ici, avec le terme de « fiction », dont nous avons vu la variabilité sémantique autant que les connotations. A regarder du côté de Th.Pavel, U.Eco, G.Genette et enfin I.Calvino, le sens de ce terme paraît moins partial, pour la raison qu'il apparaît effectivement coïncider avec l'acte d'invention, ou d'imagination, dont font preuve les auteurs, et dont peuvent faire preuve les lecteurs. Dès lors, l'œuvre romanesque peut, voire doit, être traitée selon une double perspective : celle qui propose au lecteur une expérience imaginaire, et celle qui lui propose une vision symbolique du monde. Notamment, le personnage, pièce centrale de cette construction, est tout autant une personne

imaginaire, à imaginer, qu'une figure typifiée de l'être humain, ou encore un « ego expérimental » [Kundera 1986 :171]. Il n'y a donc pas de raison d'analyser cette représentation linguistique comme, par essence, par nature ou par obligation, un support dans un jeu de faire-semblant ; à tout le moins, comme une invention dont la signification et la fonction restent ouvertes à une double activation.

Mais il faut également préciser un décalage dans les niveaux d'analyse, entre les philosophes actuels de la fiction comme « croyance feinte », et les théoriciens de la littérature dont nous allons développer les positions, qui s'explique sans doute par une différence quant à l'état des disciplines, et quant au statut plus ou moins stable et constitutif qu'on reconnaît aux conventions génériques et sociales. En effet, tout se passe comme si les seconds se focalisaient sur les œuvres, là où les premiers considéraient davantage ces œuvres comme une forme spécifique de communication socialement établie. Dit autrement, les seconds sont plus préoccupés par la question de l'interprétation et de la portée « réelle » des romans, là où les premiers cherchent plutôt à les situer au sein des interactions institutionnelles. En particulier, il semble que cette remarque de Lamarque & Olsen, au moment où ils définissent la fictionalité, ne soit pas vraiment opératoire dans le domaine des études littéraires – à tout le moins, celles qui seront ici étudiées :

> « Certainly our own investigation is philosophical, not scientific. It concerns, as it were, the logical space within which to locate fictions. But the ideas of a practice, of acts and intentions, of *conventional or rule-governed activities*, are *well established in other areas of philosophy* and their invocation in this context usefully connects with applications elsewhere » [1994:37 – je souligne].

Il faut évidemment nuancer ce point, non seulement pour éviter toute généralisation hâtive, mais les anachronismes que cela supposerait ! L'idée est plus simple : en se recentrant sur l'acte d'Invention, il s'agit en réalité de se concentrer sur ce qui émane de l'œuvre, en fonction de la manière dont elle est construite et de la manière dont elle est lue, sans impliquer l'existence de conventions sociales *rigides*, mutuellement partagées et connues. Car ces conventions, de même que les normes génériques censées formuler des attendus clairs pour les lecteurs, sont elles-mêmes discutées et potentiellement modifiées par les auteurs ; de sorte que la situation de base de l'analyse littéraire semble bien plutôt correspondre à celle décrite par M. Butor, dans ses *Essais sur le roman* :

> « Dans la lecture de l'épisode le plus simple d'un roman, il y a toujours trois personnes impliquées : l'auteur, le lecteur, le héros » [1964 :121].

Le problème demeure focalisé sur cette « personne » que serait le héros, qui n'est pourtant que (être de) papier, mais ici pris entre deux agents bien réels, dont les actes (de pensée, de langage, directs) peuvent permettre de rendre compte. Nous envisagerons ainsi, dans le reste de l'étude, la question de la « fictionalité » des œuvres romanesques à partir de ce niveau, en tant qu'il requiert, de façon plus subtile, de se fonder sur des conventions de pratiques comme constitutives de, ou essentielles à, une seule bonne activation des romans ; c'est ainsi une des raisons majeures du parti ici pris de clarifier le caractère inventé des œuvres (personnages, intrigue, événements) au regard de leur dimension interprétative. Enfin, cela permettrait de mettre l'accent, en conséquence, sur les visées sérieuses de ces constructions créées, et notamment sur l'assimilation plus ou moins volontaire ou refusée de leur contenu dans nos manières de comprendre et d'agir dans le monde.

Avant de développer certains traits des positions de Pavel, Eco, Genette et Calvino, notons que le choix qui préside à la sélection de ces auteurs provient de ce que ceux-ci ont explicitement présenté une analyse du problème de la fiction, de sa spécificité ou de sa parenté avec d'autres formes linguistiques, artistiques ou culturelles. De plus, à part Calvino, ils ont intégré, pour les accepter ou les critiquer, les travaux de philosophie analytique, notamment ceux de Searle et Walton. Mais la raison centrale tient à ce que ces auteurs, en mettant l'accent sur des aspects divers des récits littéraires, illustrent, pris ensemble, l'hybridité des phénomènes en jeu dans l'écriture et la lecture de ces histoires, et du traitement qu'on peut en faire à l'aune de la question « Comment produire, comprendre et recevoir une œuvre d'imagination ? » : le défi majeur qui semble parcourir ces enquêtes est celui des types de processus interprétatifs en vigueur ; cela interroge autant l'intégration de ces constructions à la dimension culturelle de nos sociétés, à une « économie de l'imaginaire » [Pavel 1988 :173] collective et personnelle, qu'inversement, l'intégration, par les œuvres, de certaines dimensions extérieures à elles[136].

Un tableau récapitulatif des différences d'accentuation entre les quatre auteurs donnerait la chose suivante :

[136] Précisons qu'il ne s'agit pas, malgré l'impression peut-être donnée ici, d'opposer les analyses des théoriciens de littérature à celles des philosophes de la fiction. D'ailleurs, ce serait folie que de ne pas voir tous les points de convergence entre ces conceptions/explications. L'enjeu, ici, est plutôt de relever ces convergences, ainsi que certaines divergences, afin de pouvoir proposer une grille conceptuelle unificatrice, offrant un petit pas de plus dans la possibilité de faire dialoguer les disciplines.

	Un roman R *qua*…	**Rapports entre un roman R et…**	**Entre écriture et lecture…**	**Fiction et…**	**Vis-à-vis de Searle…**
Pavel	« habitat humain ».	le monde actuel et les humains.	Lecture – de l'intérieur vers l'extérieur de R.	Faits (religieux, mythiques, culturels, théoriques).	Critique du « modèle en panne ».
Eco	texte codifié.	l'Encyclopédie, ou « Univers sémantique global ».	Lecture – de l'extérieur vers l'intérieur de R.	*Fabula* – parenthèse extensionnelle.	Révision du « contrat » à partir du texte.
Genette	œuvre esthétique.	les œuvres littéraires comme œuvres d'art.	Ecriture – de l'extérieur vers l'intérieur de R.	Figure – contenu imaginaire, discours non-littéral.	Révision de la description des actes de fiction.
Calvino	machine symbolique.	la science et la philosophie.	Ecriture – de l'intérieur vers l'extérieur de R.	Fabrication – niveaux de réalité et de croyances.	– analyse de la formule de Coleridge.

3.1.1. L'approche philosophique de T. Pavel : fiction et fait.

L'intérêt que présentent les analyses de Pavel consiste d'abord en ceci que l'auteur discute à la fois certains apports de la philosophie analytique et des théories littéraires concernant le fonctionnement des œuvres littéraires, et plus précisément des romans ; sa démarche est critique, tout en reconnaissant la contribution de nombre de penseurs dans l'éclaircissement des problèmes. Dans *Univers de la fiction*, Pavel s'insurge, d'une part, contre les excès logicistes des positions ségrégationnistes développées par certains philosophes du langage, qui « au nom d'un réalisme philosophique, tracent des frontières rigoureuses entre propositions fictionnelles et non-fictionnelles » [1988 :145], et contre les excès scientistes des méthodologies formalistes et structuralistes de certaines théories de la littérature, dont la tendance textualiste « réduit les œuvres littéraires à leur dimension linguistique » [1988 :173], les empêchant alors de prétendre à quelque forme de références à une réalité extérieure. Considérant que le roman « entre en relation avec l'horizon de la réflexion extralittéraire », et soulignant toujours plus fortement son « ineffaçable anthropocentrisme » [2003 :47-48], Pavel s'est attaché à montrer, non seulement, les liens qui unissent les univers fictionnels au monde actuel, mais encore à mettre en relief les aspects dynamiques, créatifs et novateurs de nos pratiques référentielles, autant que la portée sérieuse de nos expériences de lecture.

Reprenons les choses dans l'ordre (nous lirons le tableau ci-dessus de droite à gauche). Les objections que Pavel adresse au traitement des énoncés fictionnels par les philosophes analytiques visent avant tout les premiers formalismes logiques – ceux de Frege, Russell et du premier Wittgenstein –, en ce sens qu'ils « bannissaient expressément le langage fictionnel »; en revanche, les « recherches en logique modale et en sémantique des mondes possibles »

[1988 :8] lui semblent offrir une ouverture légitime pour une analyse plus appropriée des univers de fiction, de même que, parallèlement, la voie meinongienne, en tant qu'elles ne reposent plus sur cette « fixation au réel » que R. Routley, repris par Pavel, dénonce comme une erreur de perspective, pour le moins inapte à la compréhension du fonctionnement des œuvres romanesques [1988 :44]. C'est dans ce contexte que Pavel s'emploie à déconstruire la pertinence des positions ségrégationnistes, dont la « pragmatique du 'modèle en panne' » de Searle est un exemple [1988 :28] : son argumentation se fonde alors sur l'idée selon laquelle la diversité de nos pratiques communicationnelles, autant que de nos comportements sociaux, les situent dans un « *continuum* » au sein duquel ce qui est « normal » et ce qui est « marginal » se mêlent et se modifient progressivement, laissant apparaître cette « fluidité intrinsèque » qui caractérise nos conventions et actes de langage :

> « Mes arguments contre les règles d'assertion, contre l'idée d'un locuteur maître de ses paroles et contre toute dévaluation des énoncés 'inauthentiques' veulent attirer l'attention sur cette fluidité négligée. Contre le ségrégationnisme, il est possible de penser que *le comportement social inclut un côté aventureux et créateur*, compensé par la tendance à normaliser les réussites nouvelles en conventions. Les comportements normaux et marginaux *forment un continuum* et partagent de nombreux traits ; les règles qu'une société adopte à tel tournant de son histoire ne représentent pas un choix unique et définitif ; quant aux membres de la communauté, ils sont loin de maîtriser entièrement ces règles. Appelons *'intégrationniste'* cette approche qui nous encourage à considérer les comportements marginaux comme des manifestations du côté créateur des comportements sociaux et à attribuer leur caractère marginal à la *'canonisation' indue d'une normalité passagère* » [1988 :38 – je souligne].

L'idéal formel des constructions logiques souffre, selon Pavel, de ne pas tenir compte de la dynamique d'apparition et d'usages de nos activités linguistiques ; l'analyse de Searle, de ce point de vue, suppose une trop forte condition de sincérité de la part des locuteurs (qui ne s'engagent souvent qu'à moitié à l'égard de leurs actes assertifs), une image du locuteur trop cartésienne, d'un sujet qui n'aurait rien à devoir aux autres membres de sa communauté, et enfin, une frontière trop étanche entre les gestes, ou discours, authentiques, et ceux qui seraient seulement feints [1988 :30-34]. Au contraire, la position intégrationniste peut ainsi servir de fondement (et de motivation) à l'approche contextualiste du prédicat de fictionalité, s'opposant bel et bien « aux philosophies de la fiction qui essaient d'imposer à ce phénomène des *limites rigides* » en usant d'arguments manifestement à « résonances anti-essentialistes » ; Pavel résume, de cette manière, sa réticence à l'égard des définitions tranchantes :

> « […] la démarcation entre fiction et non-fiction est sujette à variation et, [...] en tant qu'institution, la fiction ne saurait posséder un ensemble de traits fixes, une essence » [1988 :173].

Deux autres types d'arguments sont également invoqués en faveur d'une conciliation entre l'ordre de la fiction et l'ordre de la réalité ; l'un concerne la nature des conventions de fictionalité, l'autre, celle des univers fictionnels – tous deux portés par l'ambition de ne fermer, ni le contenu, ni la fonction, des œuvres littéraires, à la vie sociale et cognitive des lecteurs – ainsi que morale. Ainsi, en ce qui concerne les aspects pragmatiques de la fiction, Pavel s'inspire des travaux de B. Herrnstein Smith qui, ce lui semble, est celle qui a « le mieux saisi *le sens de la liberté et de la contingence* dégagé par le modèle de Lewis » [1988 :156 – je souligne], afin de formuler un ensemble de principes suivis par les lecteurs d'un discours fictionnel : la convention de fiction revient alors à

> « averti[r] les lecteurs que, les mécanismes habituels de la référence étant provisoirement suspendus, l'importance des données extérieures au texte décroît. Par conséquent, il devient impératif d'examiner soigneusement chaque détail du texte et de le garder en mémoire » [1988 :156].

Mais cela ne signifie nullement que les tenants d'un textualisme strict, en théorie de la littérature, aient raison de se focaliser sur les seuls caractères structurels et sémiotiques des œuvres ; au contraire, Pavel entreprend de montrer que les conventions qui régissent le sens et la réception d'un récit sont, non seulement soumises à transformations historiques et culturelles, mais encore, pour ainsi dire, secondaires, au regard des « enjeux normatifs et axiologiques » sérieux de univers de fiction déployés par les histoires [2003 :47]. Il faut donc bien distinguer, dans la « typologie des conventions littéraires », ce que Pavel estime être les « conventions constitutives, qui rendent possibles la texture même du processus communicatif », et ce qui ne serait que « simples régularités de coordination, ou préconventions » [1988 :157], et qui n'amènent que des « attentes orientées », des « règles locales », encore appelées « indices de solution » [1988 :159]. Ces dernières, comprenant les normes génériques, informent les « hypothèses fictionnelles sur l'univers » de tel ou tel roman, et ne sont certainement pas « confinées aux limites d'un genre littéraire, mais traversent l'espace entier de la culture » [1988 :170]. Dès lors, à refuser le genre de « gel culturel temporairement élevé au rang de norme par la communauté » [1988 :39], il est nécessaire de ne pas séparer quelque théorie de la fiction que ce soit d'une « économie générale de l'imaginaire » [1988 :170].

Mais qu'en est-il de cette convention constitutive de toute communication fictionnelle ? N'est-elle pas sœur de la convention de fictionalité définie par Currie, Lamarque & Olsen, Walton, ou encore reflet de ces « conventions horizontales » évoquées par Searle ? En un sens, la réponse est positive : tout se passe comme si, d'avoir affaire à une œuvre de

fiction, il fallait, n'est-ce pas, faire comme si l'histoire était racontée comme un fait connu, faire-semblant de croire que l'histoire était vraie, feindre de recevoir le discours de l'auteur comme une série d'assertions. Pourtant, Pavel ne met pas tant son énergie à concevoir la feinte, qu'à élaborer, plutôt, un « cadre ontologique général de la fiction – les structures saillantes », qui lui permet de mettre en relief cette « *flexibilité* des mondes fictionnels, et leur propension à former les arrangements les plus divers » [1988 :173], en dialogue continu avec le monde actuel.

Dit autrement, c'est parce que les romans nous demandent de revenir sur les habitudes que nous avons de pratiques référentielles, disons, correspondantistes et empiriques, que les conventions de fiction, même constitutives, ne peuvent servir qu'*a posteriori*, et non pas comme des guides assurant une bonne posture de réception, ni comme des conditions nécessaires et suffisantes de l'application d'une propriété de fictionalité. Les univers de la fiction, quoique présentant les signes d'une ontologie close, ne sont pourtant pas clairement délimités : l'élasticité de leurs frontières, la distance variable qu'ils entretiennent avec le monde réel, leurs dimensions meubles, leur incomplétude, ainsi que les normes sociales et génériques, mutantes, qui les ceignent, tout concourt à l'idée que les blocages entre « les territoires fictionnels et non-fictionnels, […] loin d'être un phénomène universel, ont subi un long processus de structuration, et d'ossification » [1988 :99], blocages qui perdent alors leur utilité, sitôt qu'a été mise en lumière la pluralité des mouvements qui traversent ces territoires [1988 :56]. Pavel fait ainsi appel à des « modèles internes, différenciés selon une multiplicité de domaines peuplés par différentes sortes d'être » [1988 :56], lui permettant de montrer que

> « les textes de fiction utilisent les mêmes mécanismes référentiels et modaux que les emplois non fictionnels du langage, et que la logique de ces textes est mieux comprise lorsqu'elle est *comparée à d'autres phénomènes culturels*, en particulier aux mythes et aux croyances religieuses » [1988 :173].

Théoriquement, la démarche de Pavel consiste à fournir un point de départ à l'analyse des romans, qui rende « compte aussi bien de la fiction que de la réalité » [1988 :73], à savoir, la fiction heuristique qu'est un « Magnus Opus », cet « ensemble de livres écrits dans un langage quelconque L et *qui décrivent tous le même univers* » [1988 :84-85 – je souligne]. En d'autres termes, cela signifie que les univers fictionnels, tout autant que les univers mythiques, religieux, de manière générale, culturels, théoriques, mais encore les univers ludiques, tous se réfèrent au même seul univers, le nôtre : il ne faut donc jamais oublier ce que Pavel appelle les « fins référentielles de la fiction » [1988 :183].

Simplement, la structure de ces univers n'est pas simple, mais « complexe », et plus précisément « duelle », et plus caractéristiquement encore, « saillante » : elle possède deux niveaux ontologiques, et les éléments de ces différents niveaux sont alors reliés par une relation de correspondance « sera pris pour » [1988 :75] – Pavel se réclame alors des travaux de Walton et Evans sur le fonctionnement des jeux de faire-semblant. Et comme le monde réel jouit encore et toujours, selon lui, d'une « priorité ontologique certaine sur les univers du faire-semblant » [1988 :76], il existe donc une relation de fondation ontologique de l'univers secondaire sur l'univers primaire : les structures dites « saillantes » sont alors celles « dans lesquelles l'univers secondaire [isomorphe] est existentiellement novateur et contient des entités et états de choses sans correspondant dans le premier univers » [1988 :77] ; ce trait les apparentent tout autant aux conceptions religieuses du monde (l'univers sacré possédant des entités absentes du monde profane) qu'aux constructions artistiques nécessitant ce « 'est' d'identification » analysé par A.Danto dans sa théorie des œuvres d'art (l'univers artistique possédant des entités absentes du monde actuel). Cela dit, il se peut aussi bien qu'un univers fictionnel soit « existentiellement conservateur », si ses entités et états de choses sont présents aussi bien dans les univers primaire et secondaire : c'est le cas d'un jeu de poupées, ou encore d'un roman historique.

Entendons-nous : Pavel ne cherche pas à nier toute différence entre les univers fictionnels et l'univers réel, mais simplement à mettre l'accent sur leurs relations de dépendance, constitution, correspondance, modification, de sorte qu'il ne serait pas judicieux de penser la fictionalité d'un roman comme synonyme d'une forme de désengagement ; à tout le moins, c'est un engagement différent, qui reste cependant sérieux, si l'on en croit les visées épistémiques et éthiques de ces œuvres, voire qui pourrait être sérieux, à un changement d'attitude près. En effet, la comparaison opérée par Pavel entre les pratiques théâtrales et religieuses semble aller dans ce sens ; il note :

> « la perte d'énergie sacrée empêche les jeux fictionnels de se métamorphoser en réalité : la grâce efficace fait place à la catharsis, la révélation à l'interprétation, l'extase aux jeux de vertige » [1988 :81].

Soulignant par après les différences restantes entre ces deux phénomènes – la liberté de l'adhésion à l'histoire, par opposition à l'obligation de croire aux mythes et aux religions, ainsi que le renouvellement les structures fictionnelles, par opposition aux vérités éternelles des croyances mythiques et religieuses –, il n'en reste pas moins que les œuvres de fiction peuvent être activées de manière non-fictionnelles, c'est-à-dire, avoir des effets directs.

L'exemple qu'il choisit est celui d'une scène de bénédiction de la foule lors d'une représentation théâtrale, qui prendrait la forme d'une bénédiction réelle, si tant est que le public fût en quelque sorte réceptif, dans une époque où les pratiques cultuelles auraient été bannies [1988 :35]. Quoiqu'il faille laisser cet exemple à sa modeste place, il semble pour le moins intéressant, au regard du processus inverse, plus fréquemment évoqué, qui fait de textes non-fictionnels des textes de fiction – mythes, mémoires, récits historiques.

C'est cette même orientation qui pousse Pavel, en un sens, à accentuer la portée réelle de la production et lecture des œuvres romanesques, ainsi qu'à invoquer, pour une juste interprétation de celles-ci, la figure de l'auteur empirique, autant que celle des lecteurs empiriques (et qui explique la raison pour laquelle est souligné, dans le tableau récapitulatif, le mouvement de l'intérieur vers l'extérieur du roman R). Ainsi, dans *La Pensée du roman*, Pavel développe une analyse du contenu des œuvres romanesques qui va à contre-sens des traitements formalistes ou structuralistes, et souligne amplement leur teneur, non seulement extra-fictionnelle, mais extralittéraire :

> « Pour saisir et apprécier le sens d'un roman, il ne suffit pas de considérer la technique littéraire utilisée par son auteur ; l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle produit, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une hypothèse substantielle sur la nature et l'organisation du monde humain » [2003 :46].

Parent, en ce sens, de l'approche développée par Descombes [1987] dans son analyse de l'œuvre de Proust – la recherche de ce qui constitue la « cosmologie » d'un roman, c'est-à-dire la manière dont une œuvre de fiction représente un certain système du monde –, la thèse de Pavel est donc de favoriser une appréhension « philosophique » des romans, en tant qu'ils exemplifient un genre dont la caractéristique est de poser toujours, de manière renouvelée, la « question axiologique » des rapports entre l'homme, le monde et l'idéal moral, sa plus ou moins difficile adhésion à l'ordre des choses, sa plus ou moins juste audace à vouloir en sortir ; la spécificité de ce type d'interrogation tient à ce que « le roman réfléchit à l'établissement de ce[s] lien[s] sous sa forme interpersonnelle la plus intime » [2003 :47].

Les théoriciens de la littérature se situant dans la veine humaniste pourraient, sans grand mal, adhérer à ce genre d'analyse ; là où la position de Pavel soulèverait sans doute plus de réticence, c'est dans sa revendication à tenir compte des auteurs réels, dans le processus d'interprétation des romans, et non seulement d'un Auteur Modèle (Eco), ou simplement des thèmes et figures rhétoriques déployés par le texte. Ainsi précise-t-il, dans l'épilogue de *La Pensée du roman* :

> « L'histoire que j'ai racontée […] fait entrer en scène de vrais acteurs, en l'occurrence les auteurs de romans, acteurs dont les projets, les succès, les différends et l'influence réciproque forment le ressort de l'action. […] L'auteur auquel je pense est celui qui tient la plume à la main et griffonne vaillamment son ouvrage, ayant devant les yeux de l'esprit, non seulement le théâtre de l'action et l'agitation des personnages, mais aussi l'exemple et les conflits de ses prédécesseurs, les dilemmes de ses confrères, les attentes et l'inattention de son public » [2003 :403].

Revenant à la trilogie évoquée par Butor, en jeu dans la lecture d'un épisode romanesque, on pourrait ainsi penser que, selon Pavel, nous avons d'une part l'auteur empirique, inventant ou réinventant une figure de l'être humain, et d'autre part un lecteur, tantôt critique littéraire, s'effaçant derrière les intentions « philosophiques » de l'auteur, tantôt bénéficiaire d'une expérience aussi ludique que curative et éducative. En effet, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, donnée le 6 avril 2006, Pavel entreprend de développer sa conception d'une bonne réception des œuvres littéraires, qui relève davantage de « l'écoute », sans intervention, à l'instar de celle que nous donnons à un ami qui nous raconterait ses joies ou ses peines [2006 :33]. Cette forme d'« abandon », se faisant « reconnaissance et accueil » [2006 :38], est tout à la fois source de connaissances – quoique celles-ci soient non-propositionnelles[137] – et renouvellement de soi, dans l'interrogation constante, selon lui, que provoque la lecture au sujet de cette « tension entre le *je* et notre vie », de « nos liens avec la communauté humaine », des « biens qui nous envoûtent » et des « normes qui nous guident » [2006 :45].

Dans cette perspective, les mondes de la fiction, parce que ce sont des mondes créés et situés dans la sphère de l'art, « demeurent toujours pleinement humains » ; ils constituent, selon Pavel, « un milieu, un habitat humains, […] seule famille de mondes au sein de laquelle nous sommes susceptibles d'être accueillis » [2006 :18]. La non-existence de ces mondes, construits selon un isomorphisme mimétique leur permettant d'être crédibles, devient alors comme la condition de possibilité de notre repos : Pavel adopte une position qui peut sembler quiétiste, mais qui reste liée à l'exigence d'une description (ici phénoménologique) la plus adéquate possible au type d'expérience faite par les lecteurs :

> « La littérature crée une retraite imaginaire, loin de l'*ici* et du *maintenant*, en faisant ainsi *émerger*, si l'on peut dire, *une vie 'autrement'* qui a l'avantage d'alléger la pression et l'étroitesse de l'expérience vécue, sans pour autant rivaliser avec mon milieu de vie » [2006 :29 – je souligne].

[137] La vérité est alors définie par Pavel, dans le cas des œuvres de littérature, et généralement des œuvres d'art, non pas comme « adéquation de la chose avec l'intellect », mais comme « adéquation du cœur et de l'intellect » [2006 :39].

Cette forme d'« évasion imaginaire » ressemble ainsi à ce que Walton, Currie ou Lamarque semblent entendre au sujet de la spécificité de l'engagement imaginatif requis par les œuvres de fiction, *qua* fiction ; mais elle est ici qualifiée de « salutaire » [2006 :31], et cela la rend manifestement plus sérieuse, plus conséquente, que ne le sous-entend le caractère divertissant des histoires qu'on ne fait qu'apprécier, des jeux dont on ne fait que feindre de croire les scénarios. Sans vouloir sur-interpréter, ni les thèses de Pavel, ni les différences entre les philosophes de la fiction et les théoriciens de la littérature, il semble pourtant que le fait d'accentuer la dimension artistique de ces « créations de mondes » [2006 :31], contribue à faire de la fictionalité des mondes, finalement, un simple synonyme de leur non-existence empirique, ou de leur artéfactualité, qui n'empêche alors nullement de leur reconnaître une structure proche de toute construction culturelle ou théorique, ainsi qu'une fonction et une influence sérieuse, quoiqu'indirectement.

3.1.2. L'approche sémiotique d'U. Eco : fiction et *fabula*.

Les travaux d'U. Eco ayant influencé ceux de Pavel [1988 :17], et notamment son ouvrage *Lector in Fabula*, il ne sera pas surprenant de trouver des points communs entre ces deux théoriciens de la littérature – qu'il s'agisse des visées éducatives de ce genre d'activité, ou encore de la reconnaissance de l'intérêt que constitue la sémantique des mondes possibles pour la saisie du contenu des œuvres de fiction. Eco est donc également l'un de ceux qui viennent nourrir leurs explications littéraires à la source de la philosophie analytique, se servant d'outils logiques formels dans le but d'expliciter le fonctionnement sémantique et pragmatique des récits, tout en faisant sienne cette formule d'A.Allais : « La logique mène à tout, à condition d'en sortir ! » [1979 :165]. Ceci dit, l'analyse d'Eco est pour ainsi dire plus restreinte, locale, car indéniablement focalisée sur la *matière textuelle*, flirtant alors, semble-t-il, avec les ennemis structuralistes de Pavel, auxquels ce dernier reproche de nier, pour les œuvres romanesques, tout accès référentiel au monde réel – puisque tout est dans, et seulement dans, le texte[138] – ou plutôt, toute visée référentielle.

En réalité, les choses sont plus nuancées que cela. Si Eco estime effectivement que « le texte est là, et […] produit ses propres effets » [1992 :68], et que ce sont ces effets, les

[138] Th.Pavel [1988 :145] : « Du point de vue structuraliste-conventionnaliste, les textes littéraires ne parlent jamais d'états de choses qui leur soient extérieurs ; tout ce qui nous paraît faire référence à un hors-texte est régi en fait par des conventions rigoureuses et arbitraires, et le hors-texte est, par conséquent, l'effet trompeur d'un jeu d'illusions ».

causes qui les génèrent et les processus inférentiels qui les développent, qu'il s'agit de mettre en lumière, c'est en vertu du but clair qu'il s'est assigné, en particulier dans *Lector in Fabula, à savoir,* de construire des outils efficaces et appropriés pour une « sémiotique des textes narratifs » [1979 :161]. Dans cette perspective, le concept de « monde possible » est considéré comme « indispensable pour parler des prévisions du lecteur » [1979 :157], à condition de bien en comprendre le sens, la nature – non-substantielle, purement formelle – et la fonction – « éviter une série de problèmes liés à l'intensionalité en les résolvant dans un cadre extensionnel » [1979 :158], comme c'est le cas en logique modale. Autrement dit, les efforts d'Eco et de Pavel se rejoignent en fait dans l'élaboration d'un modèle théorique, non seulement apte à s'appliquer à tout type de texte narratif (fictionnel ou non-fictionnel), mais susceptible de mettre en relief les emprunts faits par les œuvres de fiction au monde réel, ainsi qu'à comprendre comment les œuvres de fiction peuvent influencer les discours sur le monde réel.

La grande, quoique subtile, différence tient, en quelque sorte, à ce que les deux penseurs expriment dans l'idée selon laquelle les univers fictionnels, ou les mondes possibles narratifs, sont « culturels ». Pavel souhaite, par là, faire des univers fictionnels, des univers plus « réels » qu'on ne le pense, situant alors sa réflexion à un niveau ontologique où ce qui est culturel existe au même titre que ce qui est empiriquement là (c'est là sa tendance meinongienne à accepter des entités imaginaires, mythiques, mathématiques, etc.). En revanche, l'analyse d'Eco, clairement épistémique, paraît opérer le mouvement inverse en montrant que, « dans le cadre d'une approche constructiviste des mondes possibles, même le monde 'réel' de référence doit être entendu comme une construction culturelle » [1979 :169]. En d'autres termes, ici, « un monde possible est un monde culturel » [1979 :167], au sens où ce sont des mondes construits, « faits » par des auteurs ou des lecteurs. Chez Eco, ce qui est culturel n'existe pas comme une entité, mais plutôt comme un ensemble de descriptions, et plus précisément, sous la forme d'une Encyclopédie, en tant que signes appartenant à cet infini « Univers Sémantique Global » [1979 :169].

Techniquement parlant, la position d'Eco correspond à la fois à la présupposition d'un réalisme métaphysique matérialiste (le monde extérieur existe indépendamment de nos représentations, « la réalité n'est pas seulement une construction culturelle » [1979 :170]), et d'un antiréalisme épistémologique (nous n'avons jamais directement accès aux choses du monde, mais toujours seulement à des schémas conceptuels en constante évolution) ; Eco cite ainsi plusieurs fois les travaux de J.Hintikka. Mais encore une fois, parce que son but

est « uniquement de fixer les conditions permettant de parler du monde 'réel' dans le cadre d'une théorie textuelle » [1979 :170], Eco refuse ainsi tout primat de la réalité comme posture théorique – le prédicat « être actuel » étant également défini, dans la veine lewisienne, de manière indexicale ; il fait appel à une forme de « nécessité méthodologique » pour défendre le choix de traiter, de manière homogène, « le monde 'réel' comme une construction », tout en montrant, *a fortiori*, que « chaque fois que nous comparons un cours possible d'événements aux choses telles qu'elles sont, en fait nous nous représentons les choses telles qu'elles sont, sous forme d'une construction culturelle, limitée, provisoire, et *ad hoc* » [1979 :170][139]. Par suite, les processus de connaissance du monde réel sont comparables aux processus de connaissance des mondes fictionnels : il s'agit de degrés de confiance[140], quoique les formes de crédit accordé et de vérification, ainsi que les liens de correspondance à des objets matériels, fussent sensiblement différents. Toute la question reste, néanmoins, de décider « quelles portions de l'Encyclopédie Globale accepter, et lesquelles refuser » [1994 :124], en opérant des choix vis-à-vis de cette confiance que nous pouvons plus ou moins accorder à la communauté (ou à l'auteur, dans le cas des narrations).

Qu'en est-il, dans cet échafaudage conceptuel, du problème de la fiction proprement dit ? En proposant, dans *Lector in Fabula*, un modèle de texte narratif général, pouvant s'appliquer tout autant à la narrativité naturelle qu'à la narrativité artificielle – une distinction due à Van Dijk –, la distinction entre fiction et non-fiction ne semble pas statique :

> « Certes la narrativité artificielle respecte peu les conditions pragmatiques auxquelles est soumise la narrativité naturelle (l'auteur par exemple ne s'engage pas à dire la vérité ni à prouver ses assertions), mais cette différence est quasi négligeable quant à notre propos, car notre schéma tient compte aussi de décisions interprétatives. Simplement, la narrativité artificielle contient un nombre plus vaste de questions de type extensionnel […] » [1979 :87].

Il est donc évident que la définition de la fiction telle qu'elle apparaît chez Eco est proche de celle de Searle, tout en lui adjoignant quelques modifications, consubstantielles à l'hypothèse théorique qui soutient la construction du modèle, à savoir : suivre pas à pas la

[139] Au passage, Eco défend la salubrité mentale de sa perspective constructiviste en ces termes : « Le fait de construire le monde de référence [à partir du texte] au lieu de prendre le nôtre tel qu'il est, est d'un grand secours pour la sémiotique textuelle, mais c'est aussi une aide incontestable pour les méninges de toute personne normalement constituée qui, étant donné une proposition, ne va pas se demander quelles sont toutes les conséquences logiques possibles, ni combien il y en a » [1979 :184].

[140] U.Eco [1994 :120] : « L'expérience, ainsi qu'une série d'actes de confiance envers la communauté humaine, m'ont convaincu que ce que l'Encyclopédie Maximale décrit (souvent avec quelques contradictions) représente une image satisfaisante de ce que j'appelle le monde réel. Mais surtout, la façon dont nous acceptons la représentation du monde réel n'est pas différente de la façon dont nous acceptons la représentation du monde possible d'un livre de fiction ».

dynamique d'élucidation sémiotique du texte. Ainsi, les « extensions parenthétisées » qui prennent place dès le début de la lecture d'un texte, font partie d'une série plus large d'opérations complexes touchant à l'actualisation progressive du contenu, et touchant alors, par écho, les différents types de structures en jeu dans un récit – discursives, narratives, actancielles et idéologiques[141]. Au niveau pragmatique, le « faire-semblant » du locuteur reste ambigu, et surtout, susceptible d'être propre à chaque type de narration :

> « Searle soutient que ce 'faire-semblant' est déterminé uniquement par l'intention du locuteur sans que l'on puisse définir des traces textuelles capables d'en manifester l'intention ; nous, nous pensons au contraire qu'il existe des artifices textuels qui manifestent en termes de stratégie discursive cette décision. C'est la raison pour laquelle les premières opérations extensionnelles doivent être mises entre parenthèses jusqu'à ce que soient déterminées, au niveau des structures discursives, des garanties suffisantes permettant de se prononcer sur le type d'acte linguistique en question » [1979 :95].

A ce stade, signes illocutoires et effets perlocutoires viennent peu à peu dessiner le type de « contrat fiduciaire » plus ou moins sérieux qui est en train d'être passé avec le lecteur. Eco donne l'exemple d'une nouvelle d'A.Allais, *Un Drame bien parisien* (1890), qui, jouant en outre avec une dimension métatextuelle, instaure ainsi un « contrat mutuel de méfiance courtoise » [1979 :259], à la première personne du singulier, et amenant à interroger, de manière critique, la « machine de la culture » elle-même [1979 :284]. Cet exemple permet de se rendre compte de l'intérêt que constitue une approche détaillée de la *syntaxe* d'une « œuvre de fiction » : quand bien même, globalement, le pacte fictionnel vise toujours à suspendre les liens verticaux classiques entre le langage et le monde, et entre l'écrivain et son propos, la manière dont il est présenté, instauré et modulé par les auteurs le rend plus ou moins « fictionnel ». En particulier, les « textes qui racontent des histoires sur la manière dont les histoires se font », qu'il s'agisse de ce qu'on appelle des métafictions, ou fictions réflexives, « en disent long sur la circulation de la sémiosis, sur les modalités du faire croire et du faire faire » [1979 :285].

A l'instar de Pavel, Eco est également prudent quant aux limites et aux objets de la feinte : si « le lecteur doit savoir qu'un récit est une histoire imaginaire, sans penser pour autant que l'auteur dit des mensonges », il apparaît pourtant qu'en « lisant des fictions, nous

[141] Eco propose un schéma récapitulatif du processus interprétatif [1979 :88] : les flèches entre les différents corps intensionnels et extensionnels vont chaque fois dans les deux sens, signalant par là le caractère circulaire et dynamique de ce processus. Dans *Interprétation et surinterprétation*, Eco en vient à redéfinir ainsi le « vieux et encore valide cercle herméneutique » [1992 :59] : « Ainsi, plus qu'un paramètre qu'il conviendrait d'utiliser afin de valider l'interprétation, le texte est un objet que l'interprétation construit au cours de l'effort circulaire qui consiste pour elle à se valider à partir de ce qu'elle façonne comme son résultat ».

suspendons notre incrédulité pour certaines choses et pas pour d'autres » [1994 :102/104]. Mais le mouvement d'Eco est inverse à celle de Pavel : nous allons ici de l'extérieur vers l'intérieur du texte, presque jusqu'à nous y sentir enfermé. Dans cette optique, l'ambiguïté de ce qu'il y a à croire et à faire-semblant de croire, reste toujours confinée à l'intérieur du récit, pris comme un tout cohérent qu'il s'agit de reconstituer – notamment, à partir des informations sur le monde extérieur, données par l'auteur à travers le texte. Et si le monde réel n'a aucun privilège dans la reconstruction théorique du contenu d'un monde possible, il demeure pourtant la base des « promenades inférentielles » du lecteur[142] :

> « En réalité, les mondes fictionnels sont, bien sûr, des parasites du monde réel, mais ils mettent entre parenthèse la plupart des choses que nous savons sur lui, nous permettant de nous concentrer sur un *monde fini et fermé*, très semblable au nôtre, mais plus pauvre. Et comme on ne peut sortir de ses limites, on est amené à l'explorer en profondeur » [1994 :114 – je souligne].

L'explorer en profondeur, cela revient alors, lorsque l'accent est mis sur la « coopération interprétative » du lecteur – et non sur « l'interprétation critique » [1979 :238] – à reconstruire, au moyen de mondes possibles et de relations d'accessibilité, les prévisions dictées par le texte concernant sa *fabula*. La triade de Butor devient ainsi celle d'un Auteur Modèle et d'un Lecteur Modèle, tous deux aux prises avec des personnages réduits à un ensemble de propriétés S-nécessaires, c'est-à-dire structuralement nécessaires à l'histoire imaginée, « essentielles à l'identification des individus surnuméraires de la *fabula* » [1979 :204]. Pour le dire simplement, la *fabula*, c'est « le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement » [1979 :130] – et à chaque *fabula*, correspond un seul monde possible. Les personnages y trouvent leurs propriétés essentielles, celles qui les lient à l'intrigue au point d'en être inséparables – à moins de produire une autre *fabula*, de devenir « mythiques, [passant] du roman d'origine à un répertoire encyclopédique généralisé » [1979 :225], ou de devenir « cultes » en se séparant alors de leur histoire par « dissociation » [1994 :168].

En passant du niveau pragmatique des structures discursives, au niveau sémantique des structures narratives, tout se passe comme si se révélait le caractère clos et figé du monde possible représentant le contenu d'une œuvre de fiction. Si « être S-nécessaire et être indispensable au développement de la *fabula* » est « la même chose » [1979 :217], c'est parce que les mondes fictionnels, chez Eco, jouissent d'un « privilège aléthique » [1994 :122]

[142] Eco se sert d'une version du Principe de Réalité de Lewis, repris par les philosophes de la fiction, notamment par Walton et Currie.

incomparable avec le monde réel. Cela rejoint ce que nous avons déjà dit précédemment, à propos d'une version « par dédoublage » de l'application du prédicat de fictionalité, et débouche alors sur la spécificité de notre attention aux romans, et du plaisir que nous y prenons :

> « Outre certaines raisons esthétiques – très importantes –, je pense que nous lisons des romans parce qu'ils nous donnent le sentiment confortable de vivre dans un monde où la notion de vérité ne peut être remise en question, alors que le monde réel semble beaucoup trop insidieux » [1994 :122].

Ce qui soutient cette affirmation, c'est bien, toujours, l'accent mis sur le texte, sur l'*intentio operis*, c'est-à-dire celle de l'œuvre, au détriment du rôle des auteurs et lecteurs empiriques[143]. Tel un « dieu cruel et vindicatif » [1979 :267], le texte, ses mécanismes et ses exigences à tous niveaux, est ce qui, non seulement, donne consistance et stabilité aux personnages, mais nous permet également de jauger de la pertinence et de la légitimité des usages que nous pouvons en faire, parce que c'est lui qui nous transforme, pour ainsi dire, en machines à actualisation de contenu – actanciel, idéologique, culturel. Evidemment, la reconstruction de la stratégie sémiotique d'un texte requiert du théoricien qu'il fasse des choix, mais ceux-ci restent soumis à ce qui apparaît comme « nécessaire aux buts du *topic* » [1979 :180] – le sujet, ensemble de noyaux sémantiques, de tel et tel récit.

En tous cas, une chose est claire, c'est que, dans le flot de données de l'Encyclopédie Maximale, chaque *fabula* constitue une sorte d'oasis aléthique, au sein de laquelle, ses éléments lui étant nécessaires, « il est dit ce qui arrive actuellement »[144], et une fois pour toutes ! En conséquence, Eco estime que les œuvres de fiction, parce qu'elles créent des mondes et les peuplent d'individus (surnuméraires, du point de vue du monde actuel) dont le destin est écrit « à tout jamais », sont une manière de nous familiariser, non seulement avec notre propre finitude – la mort –, mais avec le concept de vérité autant que celui de confiance, permettant en outre de nous exercer à « donner forme au désordre de l'expérience » ;

[143] U.Eco [1992 :58-59] : « Le lecteur empirique n'est qu'un acteur qui fait des conjectures sur le genre de Lecteur Modèle postulé par un texte. Dans la mesure où l'intention du texte est fondamentalement de produire un Lecteur Modèle capable de faire des conjectures à son propos, l'initiative du Lecteur Modèle consiste à se représenter un Auteur Modèle qui n'est pas l'auteur empirique et qui, à la fin coïncide avec l'intention du texte ». Un peu plus loin, Eco résume l'*intentio operis* en ces termes : « entre l'intention inaccessible de l'auteur et l'intention discutable du lecteur, il y a l'intention transparente du texte qui réfute toute interprétation insoutenable » [1992 :71-72].

[144] Eco rappelle que l'adjectif « actuel », dans la veine de l'analyse lewisienne, est une « expression indexicale : le monde de la *fabula* est actuel une fois que nous avons accepté de le considérer comme point de référence pour évaluer les croyances de ses personnages » [1979 :198].

autrement dit, en lisant des romans, « nous fuyons l'angoisse qui nous saisit lorsque nous essayons de dire quelque chose de vrai sur le monde » [1994 :117].

Mais hélas, les choses ne sont pas aussi simples, et l'environnement pas si confortable, dès lors qu'une œuvre romanesque intègre d'autres entités « non-fictives », soit non inventées, proposant alors un monde « aussi peu fiable que le monde réel » [1994 :124]. Dans la même veine, le fait que le processus interprétatif suppose une grande partie de l'encyclopédie culturelle, notamment aux niveaux des structures actancielles et idéologiques, rend pour ainsi dire le texte profondément poreux et dépendant de la réalité extratextuelle. Ces mélanges sont-ils une objection à la fermeture paisible des mondes fictionnels ? On aurait tendance à répondre par la négative, dans la perspective narrativo-prévisionnelle du Lecteur Modèle, qui est celle d'Eco, mais à répondre positivement, dans la perspective du lecteur pragmatiste qui est celle de Rorty – l'affrontement des deux penseurs se faisant dans *Interprétation et Surinterprétation* [1992] – ou dans celle du lecteur sensible, à l'instar de l'analyse de Pavel. Le défi de l'interprétation, pris dans celui de la construction de la réalité culturelle, a tendance à sortir les personnages de leur coque d'origine, comme s'ils n'y étaient que si peu nécessairement liés.

3.1.3. L'approche narratologique de G. Genette : fiction et figure.

Ce que nous retiendrons des analyses de Genette, dans le foisonnement de ses travaux et la judicieuse richesse de ses remarques, c'est, en somme, d'avoir pour ainsi dire fondé les effets pragmatiques, les marques syntaxiques et les conséquences épistémiques d'une œuvre littéraire, sur un fait ontologique, à savoir, le caractère (plus ou moins) inventé de son histoire – donc ici, le degré plus ou moins « fictionnel » de son contenu. C'est, en outre, d'avoir développé peu à peu la tension qui sous-tend la double lecture des signes linguistiques, à la fois comme « fiction » et comme « figure », et qui s'avère pour le moins troublante, voire paradoxale, dans le phénomène qu'il a baptisé – à la suite d'une longue tradition rhétorique – « métalepse », sorte de violation, à multiples visages, de niveaux tant ontologique que formel censés être clairement étanches. Si, ainsi qu'il le dit lui-même, « les ressorts de la langue, en général et en particulier, sont d'une telle délicatesse » [2002 :219] et, pourrions-nous ajouter, d'une telle hybridité, d'une telle mixité, alors le théoricien se doit de respecter toujours une forme de prudence méthodologique ; ainsi, étudiant les possibles distinctions narratives entre récit factuel et récit fictionnel, dans *Fiction et Diction*, Genette précise-t-il en note :

> « Rien ne s'use plus facilement que le sentiment de transgression. Sur le plan narratologique comme sur le plan thématique, les attitudes gradualistes ou, comme le dit Thomas Pavel, 'intégrationnistes', me semblent plus réalistes que toutes les formes de ségrégation » [1991 :167].

Le but que Genette s'assigne, dans *Fiction et Diction*, est d'abord de chercher à définir ce qui fait la dimension littéraire d'une œuvre, tentant de répondre à la question : « sous quelles conditions un texte, oral ou écrit, peut-il être perçu comme une 'œuvre littéraire' », c'est-à-dire comme un « objet (verbal) à fonction esthétique » [1991 :87] ? Distinguant alors les régimes, critères et modes de la littérarité, il en vient, dans cette perspective, à traiter de la fictionalité de ces œuvres. Il est donc évident que la distinction entre fiction et littérature, ici, est nettement nuancée, quoique présente : toute littérature n'est pas fictionnelle, en ce sens que le contenu de certaines œuvres, comme les Mémoires ou les essais historiques, n'est pas inventé, mais bien plutôt tiré de la matière des événements réels ; en revanche, toute œuvre de fiction a tendance à être considérée par Genette comme littéraire. A ce propos, celui-ci règle ses comptes avec l'affirmation de Searle selon laquelle toute fiction n'est pas littérature, en jugeant que les deux arguments invoqués par le philosophe [1975 :101-103] ne sont pas « d'égale valeur ». Le premier, l'appel aux bandes-dessinées et aux histoires drôles comme exemples de fictions non-littéraires, est à moitié admis par Genette :

> « La BD est en effet, au moins partiellement, un exemple de fiction non littéraire parce que non verbale, comme le cinéma muet ou certaines œuvres plastiques (quant à l'histoire drôle, j'y verrais plutôt un genre littéraire parmi d'autres) » [1991 :119].

La réserve de Genette, qui peut paraître étonnante, sur le statut des blagues[145], ne peut se comprendre que si nous nous tournons vers la seconde objection que celui-ci oppose à Searle, ainsi que – nous y reviendrons – du fait de la dualité, pourtant complémentaire, entre fiction et figure. Ainsi, le second argument de Searle consiste à noter que les histoires de Sherlock Holmes, de toute évidence appartenant à la catégorie des œuvres de fiction, requièrent un jugement évaluatif quant à leur appartenance, ou non, à la classe des œuvres de littérature. Or, pour Genette, ce « jugement de valeur » n'est pas pertinent :

> « Comme dit à peu près Nelson Goodman, si l'on exclut du champ de l'art les mauvaises œuvres d'art, il risque fort de n'y pas rester grand-chose, car la plupart des

[145] Pour une analyse de l'humour par Genette, voir notamment « Morts de rire » [2002 :134-204]. Si Genette reconnaît le caractère fictionnel (inventé) de certaines histoires drôles, l'analyse qu'il en propose tient plutôt de la mise en relief d'éléments verbaux, para-verbaux, ou rhétoriques (figures de style), et surtout de formes d'attention qui viennent ensemble composer les effets comiques, plus ou moins volontairement produits, d'une plaisanterie ou d'une situation.

œuvres (mais non, pour moi, celles de Conan Doyle) sont mauvaises – ce qui ne les empêche nullement d'être des œuvres » [1991 :120].

Autrement dit, et c'est tout l'enjeu de sa réflexion sur la littérature, la propriété de littérarité n'est pas, pour Genette, une propriété évaluative, mais *descriptive* – au même titre que la propriété de fictionalité ; reste à savoir à quoi, et quand, celles-ci sont exemplifiées – et chez Aristote et ses héritiers, il apparaît que littérarité et fictionalité semblent coïncider, de manière essentielle. Or, pour Genette, la fictionalité d'une histoire n'est pas une condition nécessaire de sa littérarité, quoiqu'elle puisse être une condition suffisante ; et plus généralement, il défend, contre un régime de littérarité « constitutif », c'est-à-dire « garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes », un régime « conditionnel », qui « relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révocable » [1991 :87]. Entendons bien : la subjectivité dont parle Genette n'est pas équivalente à un relativisme excessif, mais correspond, en résumé, à cette étrange forme d'objectivité intersubjective telle que Kant a pu l'exprimer à propos du jugement esthétique. Enfin, la différence entre définition essentialiste et définition conditionaliste, ici, correspond au glissement opéré par Goodman, de la question « Qu'est-ce que l'art ? » à « Quand y a-t-il art ? » [1991 :95]. Par conséquent, l'analyse de Genette quant à la dimension esthétique des œuvres littéraires est, *in fine*, plus conceptuelle qu'empirique, et use pour ainsi dire des distinctions catégorielles comme d'instruments de clarification de certains aspects, sans que ceux-ci soient pour autant, dans la réalité des objets et des pratiques, nettement tranchés.

Le « diagnostic de littérarité » est soutenu par deux types de critères, qui permettent de cerner le sens que revêt le concept de « fiction » chez Genette. Le premier, « thématique », est « relatif au contenu du texte » et répond à la question de savoir de quoi il s'agit, dans telle ou telle œuvre ; le second, « rhématique », est « relatif au caractère du texte lui-même et au type de discours qu'il exemplifie » [1991 :87]. En d'autres termes, cela revient à distinguer le « caractère fictionnel de l'histoire » et « la manière dont un texte, outre ce qu'il *dit*, laisse percevoir et apprécier ce qu'il *est* » [1991 :89]. Le trait commun à ces deux aspects, selon Genette, est l'effet provoqué d'un « trouble de la transparence du discours » ; mais la cause en est différente : « dans un cas (fiction), *parce que* son objet est plus ou moins explicitement posé comme inexistant ; dans l'autre (diction) *pour peu que* cet objet soit tenu pour moins important que les propriétés intrinsèques de ce discours lui-même » |1991 :89]. L'histoire de la poétique comme champ disciplinaire se résume en quelque sorte, sinon à glisser du critère thématique au critère formel, du moins à faire une place au second à côté du premier.

On ne poursuivra pas plus avant l'enquête sur la littérarité essentielle ou conditionnelle d'une œuvre ; cependant, il est à noter que le modèle aristotélicien, repris notamment par K. Hamburger [1957], amène à comprendre comment les deux dimensions sont liées – et ce qu'il en découle quant à l'attitude (esthétique) de lecture postulée. Chez Aristote, *poièsis* et *mimèsis* (soit, respectivement, diction et fiction) vont de pair, au sens où, à suivre la lecture de Genette, « il ne peut y avoir création par le langage que si celui-ci se fait le véhicule de *mimèsis*, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation d'actions et d'événements imaginaires ; que s'il sert à inventer des histoires » [1991 :96]. Ce commentaire s'appuie sur deux points de l'analyse aristotélicienne opérée dans la *Poétique* : (1) la fonction artistique du langage, « qui est de produire des œuvres », et opposée à sa fonction ordinaire, « qui est de parler pour informer, interroger, persuader, ordonner, promettre, etc. » ; (2) la créativité du poète, qui « ne se manifeste pas au niveau de la forme, mais au niveau de la fiction, c'est-à-dire de l'invention et de l'agencement d'une histoire » [1991 :96]. Ainsi peut-on dire qu'en utilisant de manière créatrice (et non informative) l'instrument linguistique, nous en venons à inventer des personnages.

La feinte – ou imitation – propre à la fiction se trouve, chez Aristote, au niveau de l'histoire inventée par l'artisan-artiste, bien plutôt qu'au niveau du type d'énoncé, ou du type d'énonciation ; Genette cite à ce sujet un passage de la *Poétique* (1451b) :

> « Le poète doit être plutôt artisan d'histoires que de vers, puisque c'est par la fiction qu'il est poète, et que ce qu'il feint, ce sont des actions » [1991 :96][146].

Avec Hamburger, développant une poétique néo-aristotélicienne, la distinction entre énoncé de réalité et énoncés fictionnels tend à faire glisser la fictionalité d'un texte du côté pragmatique des types d'actes de langage effectués. Les « énoncés de réalité », ou ordinaires, sont, dans les termes de Genette, des « actes de langage authentiques accomplis à propos de la réalité par un '*je*-origine' réel et déterminé » [1991 :101]. Avec la fiction, « nous avons affaire non à des énoncés de réalité, mais à des énoncés fictionnels dont le véritable '*je*-origine' n'est pas l'auteur ni le narrateur, mais les personnages fictifs – dont le point de vue et la situation spatio-temporelle commandent toute l'énonciation du récit, jusque dans le détail grammatical de ses phrases […] » [1991 :101]. C'est donc le caractère fictif de l'énonciateur qui prévaut,

[146] On ne peut passer sous silence toutes les difficultés de traduction que d'aucuns soulignent régulièrement à propos de la *Poétique* d'Aristote ; le passage qu'on vient de citer peut aussi prendre la forme suivante : « […] le poète doit être poète d'histoires plutôt que de vers, d'autant qu'il est poète en raison de l'imitation et qu'il imite des actions » (Le Livre de Poche, Classiques, tr.fr.. M.Magnien, 1990, p.99). Genette est de ceux qui pensent qu'il est pertinent de traduire « *mimèsis* » par « fiction ».

dans cette perspective, et qui fait partie de ces marqueurs textuels censés garantir la fictionalité de l'ensemble du récit. Pourtant, l'impression d'avoir affaire à un aspect formel plutôt que thématique semble à Genette une illusion ; à propos du mode spécifique aux œuvres de fiction que serait l'accès direct à la subjectivité des personnages, il note :

> « Les traits du récit fictionnel sont bien d'ordre morphologique, mais ces traits ne sont que des *effets*, dont la cause est le caractère fictionnel du récit, c'est-à-dire le *caractère imaginaire des personnages* qui en constituent le '*je*-origine'. Si seule la fiction narrative nous donne un accès direct à la subjectivité d'autrui, ce n'est pas le fait d'un privilège miraculeux, mais parce que cet autrui est un être fictif (ou *traité comme fictif*, s'il s'agit d'un personnage historique comme le Napoléon de *Guerre et Paix*), dont l'auteur *imagine* les pensées à mesure qu'il prétend les rapporter : on ne devine à coup sûr que ce que l'on *invente* » [1991 :151].

L'acte d'invention devient donc la raison d'être de certains aspects syntaxiques du texte, mais encore celle de l'absence de justification de l'auteur (comment pourrait-il fournir des preuves à quelque chose qu'il crée ?). En outre, il permet d'expliquer la plus franche différence entre récit factuel et récit fictionnel, à savoir, celle qui touche au degré de certitude du locuteur vis-à-vis du savoir qu'il véhicule dans sa narration : entre régime narratif de fiction et de non-fiction,

> « […] les différences les plus nettes semblent affecter essentiellement les allures modales les plus étroitement liées à l'opposition entre le savoir relatif, indirect et partiel de l'historien, et l'omniscience élastique dont jouit celui qui invente ce qu'il raconte » [1991 :166].

Il devient de plus en plus évident que l'acte d'invention par l'auteur, chez Genette, est central dans l'analyse de la fictionalité, que celle-ci fût à situer au niveau du texte lui-même, de ses énoncés ou de son énonciation, ou encore au niveau de l'attitude de l'auteur et du lecteur empiriques. Commençons par l'énoncé. L'un des points communs aux traits thématiques et rhématiques d'une œuvre de fiction, c'est leur « intransitivité » [1991 :114] : dans le cas de la diction, cela correspond à l'idée que « la signification [est] inséparable de sa forme verbale », ou, dit autrement, que le texte est « intraduisible » ; dans le cas de la fiction, au fait que les personnages sont inséparables de leurs descriptions. Genette fait alors référence à l'analyse goodmanienne des noms de personnages en tant que « prédicats monadiques » : ainsi, « une description de Pickwick n'est rien d'autre qu'une description-de-Pickwick, indivisible en ce sens qu'elle ne se rapporte à rien d'extérieur à elle ». L'intransitivité d'un texte de fiction est due, selon Genette, « au caractère fictionnel de son objet, qui détermine une fonction paradoxale de pseudo-référence, ou de dénotation sans dénoté » [1991 :114].

Cette autoconstitution des référents de l'histoire a pour conséquence de clore téléologiquement l'œuvre littéraire ; ainsi, par exemple, Sherlock Holmes est-il

> « une désignation qui tourne sur elle-même et ne sort pas de sa propre sphère. Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité ('Sherlock Holmes habitait 221 B Baker Street', 'Gilberte Swann avait les yeux noirs', etc.) se transforme en élément de fiction » [1991 :115].

Parce que les êtres auxquels les énoncés fictionnels s'appliquent « n'ont pas d'existence en dehors d'eux », alors nous sommes renvoyés à ces énoncés, à ces textes, « dans une circularité infinie ». Genette pose ainsi une conclusion commune aux deux critères de littérarité, fiction et diction :

> « Dans les deux cas, cette intransitivité par vacance thématique ou opacité rhématique, constitue le texte en objet autonome et sa relation au lecteur en relation esthétique, où le sens est perçu comme inséparable de la forme » [1991 :115].

Ainsi Genette fait-il passer la vacance thématique, ici, pour cause de l'attitude de suspension volontaire de l'incrédulité, partie de l'accord passé entre l'auteur et son lecteur et forme spécifique de cette « attitude esthétique, au sens kantien de 'désintéressement' relatif à l'égard du monde réel » [1991 :88]. Il faut donc bien saisir le fait que, dans l'approche narratologique qui est celle de Genette, et qui fait de la fictionalité une manifestation de l'intention artistique de l'auteur, ce que les philosophes de la fiction estiment être une convention de fictionalité, devient ici une convention de littérarité, une norme de réception des œuvres d'art :

> « Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion, qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours. Comme tant de philosophes l'ont répété depuis Frege, l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, 'possible'), ou est à la fois vrai et faux : il est au-delà ou en deça du vrai et du faux, et le *contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque* qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique » [1991 :99 – je souligne].

On résumerait en ces termes l'effet pragmatique qui résulte de l'invention de la série des faits imaginaires qui forme l'histoire d'une œuvre de fiction : le lecteur abandonne son droit de contestation, l'auteur abandonne son devoir de vérité et de justification. La description que propose Genette du jeu d'identité entre Auteur, Narrateur et Personnage, souligne ce dernier point. En effet, l'identité rigoureuse entre Auteur et Narrateur, pour autant qu'il soit possible de l'établir, définit selon lui le récit factuel – il reprend ici l'analyse de Searle : dans le récit factuel, « l'auteur assume la pleine responsabilité des assertions de son

récit, et par conséquent n'accorde aucune autonomie à un quelconque narrateur. Inversement, leur dissociation définit la fiction, c'est-à-dire un type de récit dont l'auteur n'assume pas sérieusement la véracité » [1991 :155].

Ce qui empêche néanmoins Genette d'adhérer totalement à une définition pragmatique de la fictionalité, autant qu'à une définition ontologique, c'est l'écart entre le caractère tranché du geste définitionnel et le caractère mixte des phénomènes : le discours fictionnel est un

> « *patchwork*, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité. […] La fiction n'est guère que du réel fictionalisé, et la définition de son discours en termes illocutoires ne peut être que fluctuante, ou globale et synthétique : ses assertions ne sont clairement pas toutes feintes, et aucune d'elles peut-être ne l'est rigoureusement et intégralement – pas plus qu'une sirène ou un centaure n'est intégralement un être imaginaire. Il en est sans doute de même de la fiction comme discours que de la fiction comme entité : le tout y est plus fictif que chacune de ses parties » [1991 :136-137].

Il n'en demeure pas moins qu'à se concentrer sur ce qui est inventé, à l'instar du focus opéré par Eco sur la *fabula*, on évite l'hybridité globale, pour discerner, dans l'œuvre, les énoncés qui « instaurent ce qu'ils prétendent décrire » [1991 :88], ceux qui servent à « constituer [les personnages] en feignant de le[s] 'décrire' » [1991 :114]. La réflexion de Genette sur la meilleure description qu'il est possible de faire des « actes de fiction », au sein de laquelle il discute l'analyse illocutoire de Searle, est précisément axée sur ces actes de langage constitutifs du contexte fictionnel, c'est-à-dire sur « le discours narratif lui-même : celui de l'auteur » [1991 :121]. Dans cette optique, il ne s'agit pas de remplacer la description de Searle – « Les textes de fiction sont des assertions feintes » – mais seulement, ainsi qu'il le précise, de « la compléter à peu près comme suit : '… qui dissimulent, en autant d'actes de langage indirects, des actes de langage fictionnels qui sont eux-mêmes autant d'actes illocutoires *sui speciei*, par définition sérieux' » [1991 :133-134].

Nous noterons que cela demande, de la part de Genette, de modifier sensiblement certaines catégories de la terminologie searlienne : le narratologue n'est pas convaincu par la distinction entre « non sérieux » et « non littéral », jugée « fragile », ni par celle entre « figure » et « acte de langage indirect » – le trait commun étant ici « d'effectuer un acte illocutoire sous la forme d'un autre acte illocutoire, d'un autre type […], ou du même type » [1999 :132-133]. La visée de Genette est double : montrer qu'en feignant de faire des assertions, l'auteur fait en même temps autre chose, et décrire l'« état non déguisé » [1991 :127] d'un énoncé fictionnel *qua* assertion feinte ; en prime, méthodologiquement,

tenter de se passer des « mystérieuses conventions horizontales » de Searle, pour adopter une description économique, n'exigeant « rien d'autre que la reconnaissance – faite ailleurs par Searle lui-même – de la capacité manifeste – et largement exploitée hors-fiction – du langage ordinaire à *faire entendre plus, moins, ou autre chose qu'il ne dit* » [1991 :138 – je souligne].

En premier donc, ce que fait le romancier, tout occupé pourtant à sa feinte assertive, c'est de « créer une œuvre de fiction » [1991 :125]. Genette reproche à Searle d'avoir une vision par trop « soustractive » de la simulation[147] ; or, note-t-il, « la possibilité d'un tel cumul ne me semble pas excéder les capacités humaines, et il est après tout de la définition de la feintise qu'en feignant de faire une chose, on en fasse en réalité une autre » [1991 :125]. Et si l'auteur fait donc réellement (et sérieusement) une œuvre de fiction, tout en feignant d'asserter, que fait-il d'autre, sous le déguisement assertif, qui ne serait alors qu'un énoncé figuré, ou un acte indirect ? Quelle est la meilleure description de l'énoncé littéral, ou de l'acte primaire, qui se cache sous la feinte auctoriale ? Genette propose deux options, pour ne retenir que la dernière : un énoncé fictionnel du type « Il était une fois une petite fille qui habitait à l'orée d'une forêt », pourrait correspondre à un acte directif – une demande, une prière, une suggestion, une invitation de l'auteur au lecteur d'imaginer cet état de chose [1991 :128] – ou à un acte déclaratif : « Moi, auteur, je décide fictionnellement par la présente, en adaptant les mots au monde et le monde aux mots, et sans remplir aucune condition de sincérité (= sans y croire et sans vous demander d'y croire) que… » [1991 :129].

Pour Genette, la seconde description, « parce que plus présomptueuse » [1991 :129] et parce que la coopération imaginative du lecteur est, pour ainsi dire, « plus silencieuse » et « tenue pour acquise », est préférable. Il s'applique donc à user des traits formulés par Searle à propos des actes déclaratifs pour appuyer son hypothèse :

> « Les déclarations sont des actes de langage par lesquels l'énonciateur, en vertu du pouvoir dont il est investi, exerce une action sur la réalité. Ce pouvoir est en général de type institutionnel […]. Mais Searle admet lui-même d'autres types de pouvoir, comme le surnaturel ('Que la lumière soit !'), ou celui qui porte sur le langage lui-même, comme lorsqu'un orateur dit : 'J'abrège', ou un philosophe : 'Je définis'. On voit sans doute où je veux en venir, car j'y suis déjà : le *fiat* de l'auteur de fiction se tient quelque part entre ceux du démiurge et de l'onomaturge » [1991 :128].

[147] Un brin plaisantin, Genette ajoute qu'« en réalité, l'art emphatique de l'acteur tend plutôt à prouver le contraire, et, dans la 'vie' même, simuler consiste le plus souvent à 'en faire des tonnes' » [1991 :126]. Il inverse alors l'idée que la réalité dépasse la fiction, en estimant plutôt que « la fiction n'est souvent qu'une réalité exagérée ».

Le pouvoir de l'auteur ne suppose, dans ce cas, aucune forme institutionnalisée ; il « est simplement en droit de le faire » [1991 :129], et « l'opérateur » qu'il utilise est alors comparé à celui des mathématiques : « Soit un triangle ABC », « Soit une petite fille… ». Si Genette ne donne pas plus de précision à ce sujet, on serait tenté de dire que ce que ce type de déclaration présuppose n'est, encore une fois, rien d'autre que la capacité manifeste du langage à posséder une fonction performative. Le seul pré-requit, à cette occasion serait sans doute de s'assurer que le récepteur reconnaît effectivement l'usage performatif qui est en jeu – explicitement, par des marqueurs du type « Imagine que.. », implicitement, par la forme bizarre qu'aurait l'énoncé pris de façon littérale et représentative, comme c'est le cas dans l'identification d'une métaphore ou d'un discours ironique.

La différence claire avec les déclarations ordinaires, selon Genette, tient au fait que ce qui est déclaré reste mental, et non pas effectif ; dit autrement, c'est

> « le caractère imaginaire de l'événement 'déclaré', c'est-à-dire du contenu de p, qu'il n'est pas au pouvoir de l'auteur de provoquer réellement, comme un démiurge peut provoquer un événement physique, ou un simple mortel (habilité) un événement institutionnel. Du moins est-il en son pouvoir d'en provoquer, dans l'esprit de son destinataire, et fût-ce de manière fugitive et précaire, la considération – et ceci, après tout, est un événement à part entière » [1991 :129].

L'effet perlocutoire est donc direct, l'image de la petite fille à l'orée du bois, quoique peu précise, déjà intégrée dans nos têtes. La forme assertive de ces déclarations fait ainsi des énoncés de fiction, « des descriptions de leur propre effet mental » [1991 :130]. L'ennui, avec cette description de l'état non déguisé des assertions feintes, c'est qu'elle s'applique effectivement à tout type d'énoncé ; Genette est alors contraint d'introduire un critère ontologique :

> « Le trait spécifique de l'énoncé de fiction, c'est que, contrairement aux énoncés de réalité, qui décrivent en outre (!) un état de fait objectif, lui ne décrit rien d'autre qu'un état mental » [1991 :130].

On n'ira pas plus loin dans la suite de l'exercice auquel se livre Genette. La mise en relief de ces « illocutions déclaratives à fonction instauratrice » [1991 :130] suffit à comprendre, dans l'optique narratologique, non seulement comment est produit le contexte fictionnel, mais pourquoi l'auteur semble jouir de privilèges tout autant aléthiques, qu'épistémiques et éthiques – internes ! –, et encore, en quoi le texte de fiction est intransitif. Mais si le signe donne lieu à son propre objet, il peut aussi bien être lui-même un objet : c'est la tension qui lie fiction et diction, et qui amène peu à peu Genette à mettre en relief la double

lecture possible des séquences narratives : comme *fiction* (une série de faits imaginaires) et comme *figure* (une série de signes actuels).

> « Après tout, une 'œuvre représentative' […] est toujours à la fois transparente *et* opaque, transitive *et* intransitive, c'est-à-dire, comme le silicium de nos transistors, *semi-conductrice*, et chacun peut décider du point jusqu'où il se laisse conduire, en deçà ou au-delà de ce que Jakobson appelait 'l'aspect palpable' des signes. 'Car, disait Sartre […], l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée, ou tourner son regard vers sa *réalité*, et le considérer comme objet' » [2003 :226].

Cette remarque prend place dans le « Post-Scriptum » ajouté par Genette à son ouvrage *Fiction et Diction*, reliant alors ce qui, dans la posture de réception par le lecteur, semble relativement séparé. En effet, le narratologue estime que la « perception d'une littérarité-par-fiction » et celle d'une « littérarité-par-diction », si elles ne s'évincent pas mutuellement, ont pourtant tendance à fonctionner de façon plutôt distincte :

> « […] la relation de fictionalité tend chez [le lecteur] à inhiber, ou pour le moins, désactiver quelque peu l'appréciation, et d'abord l'*attention* stylistique. Réciproquement, il me semble que l'attention esthétique à la forme est de nature à contrarier l'attention – également, mais différemment esthétique – au contenu d'action, de caractères, d'objets, etc., d'une œuvre de fiction » [2003 :224].

Pour conclure sur l'approche poétique de Genette, il s'agit de souligner que l'accent placé sur les formes narratives débouche, *in fine*, sur la conscience d'une limite de partage (mince, quoique non négligeable) entre ce qui relève de la fiction, et ce qui relève de la figure. Dans cette optique, le travail fourni par Genette sur le phénomène de la métalepse, non seulement prend tout son sens, mais montre combien il est important de garantir la possibilité d'une double activation des œuvres dont l'histoire est imaginée par leurs auteurs (ou reprises d'auteurs qui l'ont précédemment inventée). La métalepse, définie classiquement comme une forme rhétorique, devient chez Genette le symptôme de l'ambiguïté de la matière romanesque – ou, de manière générale, de tout type de représentation. Elle se présente sous la forme variée de « modes de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation » [2005 :25][148], où l'auteur, par exemple, feint de s'introduire dans sa propre création, feint d'y introduire le lecteur, ou encore d'en extraire certains de ses personnages.

Il y a beaucoup de choses à dire sur ce tour de passe-passe qu'est la métalepse, notamment en tant qu'elle fait écho aux paradoxes et situations paradoxales dont nous avons

[148] Cette contribution a été reprise et étendue dans G.Genette [2004].

étudié quelques traits précédemment[149]. Ce qu'on retiendra, c'est le rapport entretenu entre fiction et figure, tel qu'il est présenté par Genette, et qui permet de distinguer ce qu'on pourra appeler une lecture « réifiante » et une lecture « signifiante » des œuvres romanesques. Rappelons avec Genette l'étymologie commune aux deux termes « *fictio* » et « *figura* », provenant de la forme verbale latine « *fingere* », traduisible tout autant par « façonner », « représenter », « inventer » et « feindre ». De là, et sans donner plus de force qu'il n'est raisonnable d'en prêter à un constat étymologique, on peut dire que la fiction désigne « l'action » opérée par l'écrivain, là où la figure désigne « le produit, ou effet de cette action » [2005 :26]. Le glissement de l'une à l'autre, et inversement, est alors ce qui fait dire à Genette que la fiction est « un mode élargi de la figure », un « mode renforcé, ou aggravé » de cette dernière, là où « la figure est un embryon ou, si l'on préfère, une esquisse de fiction » [2005 :26-27]. L'attention portée sur le texte devient alors double, trouble, voire troublante.

En effet, à propos de la métaphore[150], Genette note que celle-ci fait partie de ces « figures par substitution » (telles que la métonymie, l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole) qui sont « des fictions verbales, ou des fictions en miniature » [2005 :27]. Inversement, il estime que « la fiction – au moins la fiction littéraire, par exemple celle de la fable – est elle aussi [comme la métaphore] un jeu verbal, et la distinction entre ces deux sortes de jeu est bien fragile » [2005 :27]. En conséquence, le caractère de la métalepse est alors défini comme étant « proprement figural et donc déjà fictionnel » – qualification qu'on pourrait assez aisément retourner, sans trop gauchir le mode de pensée genettien, en disant que la métalepse possède une dimension fictionnelle, et donc déjà figurale ! En vérité, le processus en œuvre est celui qui transforme un énoncé figuré en énoncé « fictivement littéralisé », comme « pris 'au sérieux' » [2005 :28] ; Genette appuie ainsi l'idée d'une « extension progressive » de la figure à la fiction :

> « Une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un évènement effectif, comme lorsque Gargantua aiguise ses dents d'un sabot ou se peigne d'un gobelet, ou lorsque M^me^ Verdurin se décroche la mâchoire pour avoir trop ri d'une plaisanterie, ou – de fictionalité plus évidente, parce que d'effet moins plausible –

[149] Sur la métalepse, voir notamment Pier & Schaeffer (dir.) [2005]. La contribution de M.L.Ryan [2005 :201-223] permet d'étayer cette remarque ; Ryan fait alors référence aux notions de « boucles étranges » et de « hiérarchies enchevêtrées », tirées de l'ouvrage de D.Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Les brins d'une guirlande éternelle* (1979), tr.fr. J.Henry et R.French, Paris, Interéditions, 1985.

[150] On notera que l'analyse de la métaphore par Walton [1993] repose en fait sur l'aspect fictionnel de cette figure rhétorique. Par ailleurs, de manière générale, la dimension double de la figure *qua* fiction et *qua* forme stylistique, semble faire écho aux débats concernant l'explication des énoncés métareprésentationnels en philosophie du langage : les positions simulationnistes s'affrontent avec les positions contextualistes. Voir notamment Recanati [2000].

> lorsque Harpo Marx (ou un autre), à qui l'on demande s'il tient le mur sur lequel il s'adosse, s'écarte dudit mur, qui s'effondre aussitôt : 'tenir le mur' est une figure courante, que ce gag, en le littéralisant, convertit en (ce que nous appelons) fiction » [2005 :28].

En fait, la description de Genette pourrait sembler incorrecte, au sens où, à prendre la fiction véritablement « à la lettre », nous n'aurions pas affaire à des êtres faisant telle ou telle chose, mais à rien du tout[151] : il faut donc bien plutôt comprendre que la fiction est une figure, pour ainsi dire, « prise à l'être » ! Une figure, autrement dit, qui est réifiée, au lieu d'être traversée. Les cas de métalepse portant sur le pacte de la représentation lui-même, qu'illustrent notamment les métafictions (ou fictions dévoilant leur fictionalité), rendent alors la fameuse suspension volontaire de l'incrédulité, sinon ironique, du moins inutile. Car, et Genette le souligne bien, le « contrat fictionnel » consiste précisément « à nier le caractère fictionnel de la fiction » ; dit autrement, ce qui alors considéré comme la « convention inhérente à la narration romanesque » [2005 :30] – et qui situe finalement la fictionalité au niveau pragmatique – consiste à nier le caractère inventé des faits diégétiques, ou encore, à littéraliser, c'est-à-dire à réifier, le caractère figural de toute représentation. Inversement, ajouterons-nous, le contrat figural d'une œuvre de fiction consisterait alors à assumer pleinement le caractère linguistique de cette construction, afin d'en découvrir la signification, au-delà (ou en deça) de l'illusion qui conduit à prendre pour réelles de simples façons de parler. De ces faits, il en découle, à tout le moins, qu'un énoncé, tout autant qu'une énonciation, mettant en jeu des référents imaginaires, ouvrent à deux activations possibles : grossièrement, l'une d'elle considère que nommer, c'est exister, l'autre que nommer, c'est signifier[152].

[151] Je remercie R.Pouivet pour avoir, lors d'une discussion, mais l'accent sur cette inconséquence genettienne.

[152] Il est bon ici de citer une remarque de Goodman, dans *Langage de l'art*, à propos de certains effets du réalisme guidant la construction d'une représentation : « […] la probabilité [de confondre image et objet] s'élève rarement de façon notable au-dessus de zéro […]. Car voir une image en tant qu'image empêche qu'on la prenne faussement pour n'importe quoi d'autre » ; il poursuit, un peu plus loin : « La tromperie est moins une mesure du réalisme que la preuve de l'art du magicien ; c'est un accident hautement typique. Lorsque je regarde l'image la plus réaliste, il m'arrive rarement de croire que je peux littéralement plonger la main dans le tableau, couper la tomate, ou jouer du tambour. Au contraire, j'identifie les images comme étant les signes des objets représentés et de leurs caractéristiques et ces signes fonctionnent immédiatement et sans équivoque, on ne les confond pas avec ce qu'ils dénotent » [1976 :60]. Il faut croire que les positions fictionalistes, de manière générale, ont tendance à privilégier la (pseudo-)dénotation des signes, aux signes eux-mêmes.

3.1.4. L'approche « cybernétique » d'I. Calvino : fiction et fabrication.

Si Genette rapproche nettement la fiction de la question de la littérature, et de l'art en général, en estimant que nous avons alors affaire à un fonctionnement particulier – esthétique – du langage, Calvino, pour sa part, considère que « la littérature est, toute entière, implicite dans le langage », et « n'est que la permutation d'un ensemble fini d'éléments et de fonctions », parente de la « cybernétique » [1967 :17]. Dans cette perspective, l'œuvre littéraire est une *machine* dont il s'agit de décoder les processus d'écriture, et qu'il revient au lecteur de rendre, disons, efficiente sur le plan de la vie ; ainsi la littérature, comme « la culture », s'apparentent-elles, dans leur forme, à un « labyrinthe », ou encore à un

> « jeu mathématique combinatoire. Le jeu peut fonctionner comme un défi à comprendre le monde, ou comme une dissuasion à le saisir ; la littérature peut aussi bien travailler dans le sens critique que dans le sens de la confirmation des choses telles qu'elles sont et telles qu'elles sont connues. La frontière n'est jamais clairement définie ; je dirai que, sur ce point, c'est la lecture qui devient décisive : c'est au lecteur qu'il revient de faire en sorte que la littérature exerce sa force critique, et cela peut se produire indépendamment de l'intention de l'auteur » [1967 :23].

Non seulement l'essentiel de l'approche calvinienne est pour ainsi dire compris dans cet extrait, mais encore, par extension, ce qui apparaît être le défi des deux postures de réception possibles d'une œuvre romanesque – réifiante (et donc feinte), ou signifiante (et donc sérieuse) –, ainsi comme évasion acritique ou comme défi gnoséologique. Par ailleurs, à l'instar d'Eco, en particulier, Calvino cherche à expliciter les aspects formels et structuraux des récits, qui se passent de toute considération à l'égard de l'auteur empirique, tout en visant, à l'instar de Pavel, à intégrer l'édifice littéraire à l'édifice plus large de l'imaginaire, aussi bien collectif qu'individuel. Son apport, ici, est en fait de mettre dans le même sac (ontologique, épistémique et éthique) la littérature, la science et la philosophie, en faisant de ces « opérations logico-linguistiques ou, mieux, syntaxico-rhétoriques » qui composent un récit, des figures de l'indispensable « imagination populaire » [1967 :8/10] à forte dose symbolique – indispensable, non seulement à la vie, mais à la production d'outils conceptuels nécessaires à l'activité de comprendre. Dans « Philosophie et littérature », après avoir discuté des liens qui unissent ces deux domaines, Calvino révise les termes de sa comparaison, eu égard à leur enjeu final :

> « Ce que je décrivais comme un mariage à lits séparés [philosophie et littérature] doit être vu comme un *ménage à trois* : entre philosophie, littérature et science. La science fait face à des problèmes qui ne sont pas différents de ceux de la littérature ; elle construit des modèles du monde qui sont perpétuellement remis en question, elle fait

alterner les méthodes inductive et déductive, elle doit sans cesse rester sur ses gardes et ne pas confondre ses conventions linguistiques avec des lois objectives. Nous ne posséderons une culture à la hauteur de ses enjeux que lorsque les problématiques de la science, de la littérature et de la philosophie se remettront en question réciproquement » [1967* :35].

Ce qui relie les trois domaines[153], c'est d'avoir affaire à des constructions – la pensée goodmanienne irrigue ces lignes – pouvant être considérées comme des unités de sens qu'il s'agit de décoder afin de saisir les images et les connaissances du monde, de la société et de l'homme qui s'y jouent ; c'est, en d'autres termes, d'avoir sous les yeux des produits de cet « *ars combinatoria* » développé par le « moine catalan Raymond Lulle » [1967 :10]. Dans cette perspective, en ce qui concerne notamment l'œuvre littéraire, la figure de l'Auteur, ce supposé génie, directeur de conscience, visionnaire, etc., est amenée à disparaître, pouvant être remplacée, aux dires de Calvino, par une « machine 'écrivante' » [1967 :15], capable de simuler une personnalité, un style.

« Le processus de la composition littéraire une fois démonté et remonté, le moment décisif de la littérature deviendra la lecture. En ce sens, même si elle est confiée à la machine, la littérature continuera à être un lieu privilégié de la conscience humaine, un exercice des potentialités contenus dans le système de signes de toute société et de tout temps. L'œuvre ne cessera pas de naître, d'être jugée, d'être détruite ou sans cesse renouvelée au contact de l'œil qui la lit ; ce qui disparaîtra, ce sera la figure de l'auteur, ce personnage à qui l'on attribue des fonctions qui ne sont pas de sa compétence » [1967 :16].

La conception de Calvino de l'œuvre littéraire n'est donc ni romantique, ni mystique, mais bien plutôt formelle – et ouvrant alors sur un champ d'investigations multiple. Il rejoint, de cette manière, l'idée que c'est dans le texte qu'il faut chercher l'auteur, comme le signale Eco avec le concept d'Auteur Modèle ; le lecteur, néanmoins, comme nous l'avons vu, n'est ici pas (seulement) Modèle, mais chargé de la responsabilité de ne pas laisser inerte, pour ainsi dire, la charge de l'œuvre. Il est évident que les propos de Calvino s'inscrivent en faux dans la sphère des théories de la littérature, qui ont pu, et peuvent encore, promouvoir une image par trop sacrée de l'Ecrivain.

« La littérature, telle que moi je la connaissais, c'était une patiente série de tentatives pour faire tenir un mot derrière l'autre en suivant certaines règles définies, ou plus souvent, des règles non définies ni définissables, mais qu'on pouvait extrapoler d'une série d'exemples, ou encore des règles qu'on s'invente pour l'occasion, c'est-à-dire dérivées d'autres règles suivies par des écrivains. Dans ces opérations, le *moi*,

[153] Baudelaire avait déjà des aspirations similaires : « Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement avec la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide » (cité par Compagnon [2012]).

> explicite ou implicite, se fragmente en diverses figures, en un *moi* qui est en train d'écrire et un *moi* qui est écrit, en un *moi* empirique qui se cache derrière le *moi* qui est en train d'écrire et en un *moi* mythique qui sert de modèle au *moi* qui est écrit. Dans l'acte d'écrire, le moi de l'auteur se dissout : ce qu'on appelle 'personnalité' de l'écrivain est intérieur à l'acte d'écrire, elle est un produit et un moyen d'écriture » [1967 :15].

Si le moment de la lecture est considéré par Calvino comme étant le plus décisif, en tant qu'activation du sens, il n'en reste pas moins que c'est dans l'acte d'écriture que sont posés les termes de ce sens, et, non moins, qu'ont lieu les processus de transformation des *moi* de l'auteur. Nous nous pencherons plus en détails sur son article « Niveaux de la réalité en littérature » (1978) afin d'analyser ces phénomènes, qui permettront de mettre en lumière la dimension dynamique de l'acte d'invention qui est au centre des œuvres romanesques, et qui rend pluriel tout autant « la » réalité, que « l' » identité de l'écrivain ; de là, il n'y a qu'un pas à rendre pluriel, aussi, « l' » identité du lecteur. La raison pour laquelle on peut dire que l'approche de Calvino accentue l'écriture, et le mouvement de l'intérieur du texte vers l'extérieur, vient s'éclairer par le fait que l'écrivain perçoit sa réflexion sur l'œuvre littéraire comme n'étant « pas inutile pour le scientifique et le philosophe de la science » [1978 :79]. Précisons, pour éviter ce qui pourrait passer pour arbitraire (ou pour un contresens), que l'accentuation n'est pas synonyme d'exclusivité, mais correspond plus simplement à certains aspects des motivations des enquêteurs.

Dans cet article, Calvino définit l'œuvre littéraire comme « une opération dans le langage écrit qui implique, d'un même mouvement, plusieurs niveaux de réalité » [1978 :79]. L'analyse à laquelle il procède tient à la mise en lumière de ces différents niveaux, en tant que ceux-ci peuvent aussi bien « se rencontrer tout en restant distincts et séparés », mais également « se fondre, se mêler, s'unifier en accédant à une harmonie entre leurs contradictions ou en formant un mélange explosif » [1978 :79]. Dans les termes d'une version « par dédoublage » de l'application du prédicat de fictionalité, on dirait que les cadres, aussi bien que les contenus de ces cadres, ne sont pas rigidement étanches, mais, encore une fois, susceptibles de s'entrelacer, au point de rendre plus floues les limites entre, d'un côté, ce qui relève de l'auteur empirique et ce qui doit être attribué à son avatar fictif, et, d'autre part, ce qui appartient à la réalité extérieure et ce qui se situe dans le contexte du récit.

Il faut souligner que Calvino distingue également deux points de vue possibles (interne et externe) sur l'œuvre, qui déterminent par conséquent deux sens différents du concept de « niveau de réalité ». En effet, l'œuvre peut être considérée « comme formant un univers en

soi » à l'intérieur duquel prennent place diverses classes d'êtres – nobles, plébéiens, surnaturels –, ou bien être considérée « dans sa nature de produit, dans son rapport avec le monde extérieur, dans le temps de sa construction et dans celui où nous le recevons » [1978 :80]. Cette seconde perspective semble alors plus appropriée pour traiter de ces œuvres dites « métafictionnelles », ou réflexives, présentes « à toutes les époques et dans toutes les littératures », et qui se caractérisent par le fait qu'« à un moment donné, [elles] se renversent sur elles-mêmes, se contemplent dans l'acte où elles se créent, prennent conscience des matériaux dont elles sont faites » [1978 :80]. En vérité, l'idée d'œuvre en tant que produit, et produit, ici, de l'acte d'écrire, est essentielle pour Calvino, et constitue le seul point de départ objectif de toute analyse littéraire, voire de l'analyse de tout discours – dont celui d'une œuvre, ou d'un commentaire sur l'œuvre :

> « […] on ne peut perdre de vue que ces niveaux font partie d'un univers *écrit*. / 'J'écris'. Cette affirmation est la première et la seule donnée réelle sur laquelle un écrivain puisse se fonder. 'En cet instant, je suis en train d'écrire'. Ce qui équivaut à : 'Toi qui lis, tu n'es tenu de croire qu'une chose : ce que tu es en train de lire est quelque chose que, dans un temps, précédent, quelqu'un a écrit. Il est possible qu'entre l'univers de la parole écrite et d'autres univers de l'expérience, s'établissent des correspondances de divers types et que tu sois appelé à intervenir, à l'aide de ton jugement, sur ces correspondances ; mais, en tous cas, tu te tromperais si, en lisant, tu croyais entrer dans un rapport direct avec l'expérience d'autres univers qui ne sont pas ceux de la parole écrite » [1978 :81].

Ainsi, dans l'univers de l'expérience constitué par l'acte d'écrire, et partagé dans l'acte de lecture, peuvent se trouver plusieurs niveaux de réalité plus ou moins hétérogènes, et plusieurs types d'univers – notamment, empirique ou mythique. Pour y voir plus clair, Calvino présente deux manières de comprendre l'énoncé possible (A) : « J'écris qu'Ulysse écoute le chant des Sirènes ». Un premier mouvement consiste à assimiler le « niveau d''Ulysse écoute' au niveau du 'J'écris' » [1978 :82]. En ce sens, cette « affirmation jette un pont entre deux univers non contigus : l'univers immédiat et empirique dans lequel je suis en train d'écrire, et l'univers mythique où, depuis toujours, Ulysse, attaché au mât de son navire, écoute les Sirènes » [1978 :81-82] : les deux niveaux de réalité, qui distinguent l'action de Calvino et celle d'Ulysse, sont alors distincts, mais pris dans le même univers de la parole écrite, tantôt immédiate (empirique), tantôt médiate (mythique).

Comme l'énoncé (A) apparaît le plus souvent sous la forme elliptique (B) « Ulysse écoute le chant des Sirènes », existe le risque que le lecteur confonde les deux niveaux de réalité, et qu'il croit alors à tort que les deux actions, celles de Calvino et celles d'Ulysse se situent sur le même niveau. Ainsi Calvino est-il amené à noter que « la crédibilité de ce qui

est écrit peut être entendue de façons très diverses, à chacune desquelles peuvent correspondre plus d'un niveau de réalité » [1978 :82] ; il fait enfin appel à l'attitude définie par Coleridge pour désigner « la crédibilité spécifique du texte littéraire, interne à la lecture, crédibilité comme mise entre parenthèse ». Selon lui,

> « c'est la condition de la réussite de toute *invention* littéraire, même si cette dernière se situe de façon déclarée dans le règne du merveilleux et de l'incroyable » [1978 :82 – je souligne].

Ceci nous pousse à interpréter, de nouveau, la légitimité de cette convention, et la fictionalité d'une œuvre, comme un effet de l'acte d'invention génétique : invention, non seulement, des actions qui forment le contenu du récit, mais aussi du sujet de l'énonciation. C'est ce qui ressort de l'analyse de l'énoncé (A) sous sa forme la plus explicite, à savoir (C) : « J'écris qu'Homère raconte : Ulysse écoute le chant des Sirènes » (NRL, 83). Le second mouvement entre les deux niveaux de réalité, dans la compréhension de l'énoncé, peut ainsi se faire en sens inverse, « si toi, lecteur, tu crois que la proposition 'J'écris' appartient à son tour à une réalité littéraire ou mythique. Le 'je' sujet de 'j'écris' deviendrait alors le 'je' d'un personnage romanesque ou d'un auteur mythique. Tel qu'Homère, justement » [1978 :82]. Calvino résume alors les deux types d'« aplatissement l'un sur l'autre des deux niveaux » en faisant remarquer que la proposition « Homère raconte » laisse ouvertes les deux possibilités, à savoir « Homère écrit » ou « Homère chante » ; le développement de cette tension est le suivant :

> « La proposition 'Homère raconte' peut être placée au niveau d'une réalité mythique, auquel cas nous aurons deux niveaux de réalité mythique : celui de la légende qui est racontée et celui du légendaire poète aveugle, inspiré par les Muses. Mais la même proposition peut se placer également au niveau de la réalité historique ou plutôt philologique ; auquel cas, on entend par Homère cet auteur individuel ou collectif dont s'occupent les spécialistes de la 'question homérique' : le niveau de réalité serait alors le même que, ou contigu à, celui du 'J'écris' » [1978 :83].

Toute la réflexion de Calvino se concentre ici sur ce qui est en jeu, de manière identitaire, dans la figure du « je » qui écrit. De même qu'on pourrait considérer qu'Homère lui-même se « scinde en deux sujets de l'écriture », son « je » empirique et son « je » qui serait ce « personnage mythique du chanteur aveuglé assisté par l'inspiration divine avec lequel il s'identifie », de même, le « je » de Calvino en train d'écrire (C) pourrait assimiler Homère à sa propre identité : il se pourrait donc que

> « l'Homère dont je parle fût aussi moi, c'est-à-dire si ce que j'attribue à Homère était de mon *invention*, [du fait d'] une déformation ou une interprétation du récit homérique, *dont je suis responsable* » [1978 :83 – je souligne].

Selon Calvino, la réécriture de récits mythiques amène alors une mixité des niveaux de réalité dans la personne même de celui qui écrit, autant qu'une multiplicité : « dans le 'je' du sujet qui écrit, on peut distinguer un ou plusieurs niveaux de réalité subjective individuelle, et un ou plusieurs niveaux de réalité mythique ou épique qui tire sa matière de l'imaginaire collectif » [1978 :83]. Mais ce phénomène est au cœur de tout acte de création de mondes et d'histoires, comme en témoigne son analyse, un peu plus loin, des rapports entre Flaubert et son héroïne, Emma Bovary : le « déroulement », ou « multiplication du sujet de l'écriture », est une dimension cruciale de l'élaboration, autant que du fonctionnement des œuvres littéraires. Ce processus, tant d'élargissement que d'amoindrissement, de transformation du « je » de l'écriture, suppose toujours, en premier lieu, un acte d'invention :

> « La condition préliminaire de toute œuvre littéraire est la suivante : la personne qui écrit doit inventer ce premier personnage qui est l'auteur de l'œuvre. Qu'une personne se mette toute entière dans l'œuvre qu'elle écrit, voilà quelque chose qu'on entend fréquemment mais qui ne correspond à aucune vérité. Ce n'est jamais qu'une projection de soi que l'auteur met en jeu dans l'écriture, et ce peut être la projection d'une vraie part de soi-même comme la projection d'un moi fictif, d'un masque. […] L'auteur est auteur dans la mesure où il entre dans un rôle, comme un acteur, et s'identifie avec cette projection de soi dans le moment où il écrit » [1978 :86].

La source de l'énonciation est donc masquée, ou plus exactement, interne à l'univers mis en place par le récit[154], et différenciée du locuteur empirique – cela rejoint le critère genettien de fictionalité comme distinction auteur/narrateur. Mais ici, cela requiert, non pas tant une dynamique de projection de soi hors de soi, que, pour ainsi dire, une « succession de projections », par ailleurs circulaire : « chaque élément projeté réagit à son tour sur l'élément projetant, le transforme et le conditionne » [1978 :87], si bien que, en dernière instance, toutes les projections s'unifient et se dissolvent dans l'esprit de celui qui écrit. On peut donc admettre qu'il existe « plusieurs couches de subjectivité et de fiction » dans la figure de l'auteur, « divers 'je' » composant, par somme autant que par niveaux, le « je » de l'écrivain

[154] Il est à noter, rappelons-le, que pour Eco, ce phénomène est également en jeu dans les textes philosophiques ; il donne le cas de Wittgenstein, dans les *Investigations Philosophiques* (§66 sur les jeux) : « […] l'auteur n'est autre qu'une stratégie textuelle capable d'établir des corrélations sémantiques, et demandant à être imitée […]. Dans ce texte, Wittgenstein n'est autre qu'un style philosophique, et son Lecteur Modèle n'est autre que la capacité et la volonté de s'adapter à ce style, en coopérant pour le rendre possible » [1994 :38]. Dans une perspective sémiotique, il ne serait pas improbable de dire que n'importe quel texte, *qua* texte, produit son propre sujet d'énonciation et son propre récepteur.

[1978 :86]. Cela finit, selon Calvino, par vider en quelque sorte la singularité de l'auteur qui s'intègre alors à la sphère plus large de la culture :

> « Quelle part du 'je' qui donne forme aux personnages est en réalité un 'je' auquel ce sont les personnages qui donnent forme ? Plus on avance en distinguant les diverses couches qui forment de 'je' de l'auteur, et plus on s'aperçoit que nombre de ces strates n'appartiennent plus à l'individu auteur mais à la culture collective, à l'époque historique ou aux sédimentations profondes de l'espèce. Le premier maillon de la chaîne, le vrai sujet de l'écriture nous paraît toujours plus lointain, plus indistinct ; peut-être est-ce un 'je' fantomatique, un lieu vide, une absence » [1978 :88].

La démultiplication des référents du pronom « je » comme sujet producteur de la parole écrite est coupée dans son élan, pourrions-nous dire, dès lors qu'un cadre est produit qui enserre l'œuvre prise comme un univers en soi. Mais dans le moment de sa construction, autant que dans le moment de son interprétation, il n'en reste pas moins que ses frontières semblent alors plus élastiques, et non seulement élastiques, mais dynamiques, rendues meubles par les va-et-vient permanents entre les projections plus ou moins authentiques de l'auteur dans l'invention de son rôle de conteur, et les modifications que cette invention provoque dans la personne de l'auteur. Ceci dit, il est toujours possible de distinguer auteur et narrateur, ou dit autrement, auteur empirique et personnage-auteur, dans les mécanismes textuels.

Enfin, la figure du personnage, émergeant de l'œuvre écrite, demeure *in fine* ce qui permet une forme de consistance et de stabilité à l'acte de création d'histoires :

> « Avec le personnage protagoniste entre en jeu une subjectivité interne au monde écrit, une figure dotée d'une évidence propre – il s'agit souvent d'une évidence iconique, et en particulier visuelle – qui s'impose à l'imagination du lecteur, et qui fonctionne comme un dispositif pour lier différents niveaux de réalité, ou même pour les faire surgir, pour leur permettre de prendre forme dans l'écriture. […] c'est cette présence que nous suivons à travers le livre et qui fait exister le livre » [1978 :88-89].

A quel point cette figure ressemble ou non à l'auteur, à quel point les deux identités se mêlent, nous avons vu que c'est là l'affaire d'une série de transformations liant ensemble l'auteur empirique et l'imaginaire, non seulement personnel mais collectif (déterminé culturellement). Ce qu'il faut retenir ici, c'est surtout le rapprochement proposé par Calvino entre son rôle, et le rôle d'un signe mathématique : « la fonction du personnage peut être comparée à celle d'un opérateur, au sens que ce terme possède en mathématique. Pour peu que sa fonction soit bien définie, il peut se limiter à être un nom, un profil, un hiéroglyphe, un signe » [1978 :89]. Dit autrement, dans la structuration du récit, il agit comme une « fenêtre » à travers laquelle envisager, selon un jeu de valeurs et de points de vue, les événements (réels

ou imaginaires), les descriptions, les discours portés, les niveaux de réalité et les univers plus ou moins compatibles qui s'y déploient.

En conclusion de cette analyse, Calvino résume les limites et les mérites, pour ainsi dire, de la littérature – et ce qu'il dit pourrait coïncider avec certaines positions défendues par des philosophes ou des hommes de science, de sensibilité antiréaliste ou constructiviste :

> « La littérature ne connaît pas *la* réalité, mais seulement *des niveaux*. La littérature ne peut pas décider si *la* réalité (dont les divers niveaux ne sont que des aspects partiels) existe, ou s'il existe seulement des niveaux. La littérature connaît la *réalité des niveaux* […] » [1978 :93].

L'approche « cybernétique » de Calvino est effectivement centrée sur « cette succession de voiles de d'écrans » [1978 :93] mise en scène dans les œuvres littéraires, et qui nous éloigne tout autant que nous révèle des aspects plus ou moins empiriques, et plus ou moins mythiques (ou symboliques) du monde dans lequel nous vivons. La fictionalité de ces constructions s'avère donc équivaloir à leur caractère fabriqué : un auteur-personnage, un univers fabuleux ou réaliste, des personnages venant fonctionner comme des catalyseurs de dimensions éparpillées. En se focalisant sur le travail de l'écriture, série indéfinie de signes posés sur une page, il libère en quelque sorte les diverses possibilités d'activation du récit, en décidant pourtant, comme de parti-pris, de faire jouer à la littérature un rôle, certes ludique, mais profondément heuristique – de ces jeux de l'esprit qui nous élèvent et nous éclairent.

A l'issue de cette visite du côté des théoriciens de la littérature, nous avons de toute évidence croisé des points de convergence avec les différentes théories philosophiques de la fiction, que l'accent soit mis sur les particularités sémantiques ou pragmatiques des œuvres romanesques. Une forme de consensus apparaît au sujet de ce pacte de fictionalité, parfois présenté comme convention littéraire, et qui consiste plus spécifiquement ici à mettre en suspens les habitudes de nos pratiques référentielles (Pavel), à mettre entre parenthèse les extensions des termes du récit jusqu'à plus amples informations (Eco), à mettre en partage une irresponsabilité commune à l'auteur et aux lecteurs (Genette), ou encore à mettre en contact des niveaux de réalité avec des niveaux de crédibilité appropriés (Calvino). Ces diverses formulations, pourrait-on penser, ne sont que variations sur le thème de cette condition nécessaire (quoique parfois non suffisante) de faire-semblant de croire, en jeu dans les définitions de la fiction *qua* « *make-believe* ». Où donc est la différence ?

La différence est encore une fois une question d'accents, de perspectives et de motivations. Il semble que, dans l'optique des analyses littéraires, l'acceptabilité du pacte (ou de la convention) soit liée à (la reconnaissance par le lecteur de) l'acte d'invention, au fondement de la création des œuvres, autant que des mondes et de leurs « habitants » (narrateurs et personnages). Ainsi, c'est parce que les faits racontés dans l'histoire sont inventés que cela fait sens de suspendre notre incrédulité, et non pas parce que c'est une norme sociale, ou une posture attendue totalement unifiée, *quel que soit le contenu de l'œuvre*. Une analyse fine du fonctionnement et du contenu, précisément, des différents récits d'imagination, invite alors à adopter l'attitude de réception requise par le texte, voire laisse ouvertes différentes manières de l'interpréter et de l'activer. Autrement dit, si la feinte il y a, elle est plutôt une conséquence de l'invention : la feinte de l'auteur, une conséquence de son rôle masqué, la feinte quant à la vérité de l'histoire, un effet de sa création par l'imagination du producteur.

L'impression qui découle de la lecture de ces théoriciens de la littérature est donc que la question de la fiction reste, dans ce contexte, davantage une question de sens et de référence, qu'une question d'usage ou de fonction. Allons plus loin, et notons que le débat entre Searle et Currie, au sujet de la relation entre (déviation) sémantique et (déviation) pragmatique, tend, encore une fois dans cette perspective, à virer en faveur de Searle : la suspension des engagements de l'auteur est due au fait qu'il n'est pas le locuteur du récit – remplacé par un auteur déjà fictif –, et les énonciations fictionnelles peuvent être jugées non sérieuses, parce qu'elles présentent un contenu propositionnel imaginaire, et non pas factuel ; en l'occurrence, quand les œuvres romanesques présentent des histoires « vraies », non seulement le contrat semble plus flou, mais pourrait bien passer pour inadéquat – à l'exemple, également, de la modification du pacte que provoque les métalepses, lorsqu'elles dénudent, pour ainsi dire, le procédé de l'illusion mimétique.

En outre, nous avons mis en valeur, avec Genette notamment, le fait que les œuvres d'invention invitent pour le moins à deux lectures différentes, du fait de la double activation possible des signes, réifiante ou signifiante. Cela semble effectivement important de considérer que les phrases qui forment le récit sont à la fois susceptibles de donner lieu à une interprétation imaginative, autant qu'à une interprétation « traversante » : un personnage, en ce sens, est à la fois un « être vivant », dans le contexte de l'histoire, et un symbole, une figure, voire un concept. Le défi de la compréhension des œuvres passe par cette tension entre engagement imaginatif et engagement interprétatif. Dans cette perspective, ce qui est inventé

par l'auteur peut être réinventé par le lecteur, ou reçu comme une image du monde, de la société ou des hommes, construite plus ou moins librement, et plus ou moins renouvelée. Lorsqu'il s'agit d'étudier la signification d'une œuvre romanesque, non seulement le lecteur sort de l'illusion représentative, mais porte un regard critique de lecture des signes, eu égard à ce à quoi ils peuvent se rapporter en dehors de l'œuvre. L'importance donnée par Pavel aux « fins référentielles » des œuvres littéraires apparaît, dès lors, comme une forme d'exigence pour tous ceux qui considèrent que celles-ci jouent un rôle hautement sérieux dans l'économie du savoir, et de nos interrogations axiologiques.

Enfin, il est clair que les liens entre fiction et littérature, chez les auteurs que nous venons d'étudier, sont moins tranchés que dans les théories philosophiques de la fiction. Ceci dit, il faut noter que les processus en jeu dans la construction, le(s) sens et la réception de ces récits sont sans cesse comparés à d'autres constructions dans d'autres domaines, qu'il s'agisse de récits factuels, de pratiques cultuelles, d'écrits scientifiques ou philosophiques. S'il serait incorrect de nier leurs différences, néanmoins, il est bon de remarquer que, lorsque l'accent est mis sur les usages sérieux des actes d'invention, rien n'empêche plus alors de « relativiser » les jugements de fictionalité. De cette manière, les deux fonctions des représentations, notamment soulignées par J.M.Schaeffer [2001], ne peuvent plus être aussi tranchées : entre « fonction référentielle » et « fonction ludique », tout se passe comme si les œuvres romanesques offraient, du fait de ce qu'elles sont, les deux emplois comme en parallèle, sans que l'une prévale sur l'autre.

Le détour par les théories de la littérature, à mon sens, permet de revenir sur certaines affirmations trop franches des philosophies de la fiction, et en particulier, sur l'idée que le problème de la fiction n'est pas tant onto-sémantique que pragmatique. Ainsi, lorsque Schaeffer estime que les brouillages entre fiction et réalité, ou entre fiction et vérité, sont, sinon non-avenus, du moins inadéquats aux questions que soulèvent les œuvres d'imagination, ainsi qu'à leur fonctionnement, on serait en droit d'élever quelque protestation. En effet, rappelons que, pour étayer son affirmation, Schaeffer note :

> « Contrairement à ce que suggère le modèle sémantique de la fiction, ce qui caractérise la fiction n'est pas que tous ses matériaux représentationnels soient inventés, mais que la question de leur source et de leur cible de renvoi est mise entre parenthèse » [2001 :169].

Cette mise entre parenthèse, si elle a effectivement lieu, n'en est pas moins objet de réflexion et d'indices dans l'enquête sur la signification, l'interprétation et la portée des

œuvres romanesques. Pour « preuve », s'il en est, la diversité des lectures critiques qui se doivent, pour ainsi dire, de ne pas omettre l'analyse, précisément, des sources de l'œuvre, autant que de ses cibles extralittéraires. Dans cette optique, les romans deviennent des constructions à contenu complexe, à normes plus ou moins rigides, et à activations plurielles, qui s'inscrivent dans la sphère plus large de la dimension culturelle de la vie sociale, ainsi que dans celle, plus insaisissable, de la dimension imaginaire de nos constructions mentales, et de la dimension conceptuelle de nos pratiques intellectuelles. Cela ne présume en rien d'une approche évaluative de ces œuvres, *qua* œuvres d'art, par exemple, mais ne fait que mettre au jour les ambiguïtés en jeu dans nos actes d'invention – en amont et en aval – tout autant que, de manière plus étendue, de nos expressions (linguistiques ou non-linguistiques). Nous nous penchons plus en détails sur le caractère créatif et dynamique de l'Invention, liée à notre capacité d'abstraction et de représentation, dans la suite de cette enquête.

3.2. Comprendre nos expressions : Information, Interprétation, Invention.

Le but de la grille Information, Interprétation, Invention (dite grille des 3I) est triple : il s'agit, d'abord, de proposer un outil conceptuel capable d'unifier les différents points de vue qu'il est possible d'adopter vis-à-vis d'une expression, en particulier, ici, romanesque (sans préjuger de sa fictionalité) – que ces points de vue soient philosophiques, logiques ou littéraires ; il s'agit, ensuite, de permettre une forme d'objectivité à des frontières parfois floues, censées caractériser les actes génétiques, herméneutiques et réceptifs de ces constructions ; il s'agit, enfin, de tenir compte du caractère dynamique de ces actes, qui font passer certains objets, ou certaines expressions, d'une catégorie à l'autre. L'idée est de parvenir, en somme, à prendre en considération les aspects variables de nos jugements et de nos classifications, tout en offrant un remède, pour ainsi dire, absolu et informel, aux excès que peuvent représenter les positions relativistes.

En ce sens, il est difficile d'adhérer totalement à la thèse de Schaeffer, notamment, qui milite en faveur de séparations strictes entre fictions artistiques, ou ludiques, et fictions épistémiques. Dans cette optique, il écrit :

> « Nous vivons à une époque qui adopte généralement une attitude favorable face à toute proposition théorique qui promet, sinon d'effacer les frontières entre la fiction et

> les autres types de représentation, du moins de les brouiller. […] Si un jour l'humanité cessait de faire [cette distinction], je ne donnerais pas cher de son destin futur » [2001 :163].

Selon lui, nous acceptons cette frontière (pragmatique), non seulement parce qu'elle est une compétence cognitive que nous acquérons dès l'enfance, mais aussi parce qu'elle existe, et qu'elle est utile. Son intérêt pour les études phylogénétiques et ontogénétiques de la compétence fictionnelle provient du fait que « la véritable conquête culturelle n'est pas celle de la factualité, mais de la fiction, c'est-à-dire de la genèse de l'attitude intentionnelle complexe qui nous empêche de suivre notre pente naturelle et de transformer nos représentations en croyances » [2001 :182-183]. Or cette compétence n'apparaît pas aussi franche et distincte, dès lors que nous refusons de nous en tenir purement et simplement à l'opposition entre faits inventés et faits « bruts »[155]. Ainsi, en partant d'une attitude générale plus constructiviste que réaliste, de l'idée selon laquelle nos processus de connaissance sont aussi directs et littéraux, qu'indirects et métaphoriques, et nos types de croyance aussi rigides qu'approximatifs, il appert alors que nous avons un rôle plus actif, non seulement dans la construction de la réalité, mais dans la normalisation et l'évaluation de nos savoirs. Dès lors, il est plus juste, comme le disait Genette [1991 :167], de rester prudents vis-à-vis de notre tendance tout aussi vive et naturelle, à voir des bords nets là où n'existeraient, plutôt, que des degrés et des contrastes partiels.

Cela dit, la raison pour laquelle la grille des 3I est tripartite provient de ce que nous devons distinguer, en principe, trois types d'expressions, quant à leur contenu ou leur fonction. Dit simplement, tout se passe comme si l'usage du langage pouvait être motivé par une visée informative, interprétative ou inventive. La visée informative correspond peu ou prou à la fonction représentationnelle du médium linguistique, dans ce qu'elle est censée avoir de plus transparent et traduisible. La visée interprétative correspondrait davantage à ce que nous appelons la fonction expressive du langage, qui ne dit pas seulement ce qui est, mais lui donne une tournure explicative ou systémique. La visée inventive correspondrait enfin à la fonction performative du langage, capable de produire ses propres objets ou de créer de nouveaux états de choses (abstraits ou concrets). Cela revient à distinguer, au niveau des contenus, entre les propositions qui portent sur un objet, celles qui modifient l'objet en vertu

[155] Ceci rejoint une remarque de G. Rodari [1973] sur la manière dont l'enfant appréhende et explore le monde : « Il est insensible au principe de contradiction. C'est un 'scientifique' en même temps qu'un 'animiste' ('vilaine table !') et un 'artificialiste' ('il y a un monsieur qui met de l'eau dans les tuyaux'). Ces caractéristiques font chez lui bon ménage pendant pas mal d'années, dans des proportions variables ».

de la manière dont l'objet est exprimé, et celles qui mettent elles-mêmes en place, pour ainsi dire, leurs référents (objets abstraits ou signes réifiés).

Nous reviendrons sur ces distinctions pour les affiner. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est l'aspect dynamique de nos expressions et activations. Nous avons déjà esquissé ce phénomène par l'intermédiaire de ce que Carnap appelle la « dialectique du mouvement conceptuel » [1937]. Dans le cas précis des « objets fictionnels », les points de vue interne et externe à l'œuvre dans lesquels ils prennent place, montrent déjà la possibilité de modifier le statut des énoncés qui les soutiennent : dans un cas, la description est référentielle, à l'intérieur d'un certain cadre, dans l'autre, elle est jugée autoréférentielle, ou encore métaphorique, lorsqu'elle est utilisée hors du cadre d'origine. En ce sens, l'énoncé « Madame Bovary est heureuse » pourrait être jugé comme une proposition (vraie ou fausse) appartenant au contexte du roman flaubertien, et comme la paraphrase (vraie ou fausse) d'une proposition déclarative (à fonction instauratrice) ; en outre, l'énoncé peut être jugé tout simplement faux, si on le considère sous un angle informatif. Ainsi, nous nous focaliserons sur la catégorie de l'Invention afin de clarifier les relations de dépendance entre un objet et son expression, et afin de rendre compte de la tension entre la fictionalité en termes de non-fait ou fait-à-part, de pure imagination ou abstraction utile, tant du côté des auteurs que des lecteurs, en ce qui concerne les œuvres romanesques.

Afin de suivre les développements ultérieurs, il est recommandé d'avoir sous les yeux le Schéma 2, qui résume les différences entre les trois catégories d'analyse, à savoir Information, Interprétation et Invention.

3.2.1. Un appareillage informel : la grille Information, Interprétation, Invention.

La tripartition entre information, interprétation et invention est une grille d'analyse conceptuelle pour nos expressions, quelles qu'elles soient et, en particulier, pour les œuvres romanesques. Son but est de permettre de clarifier, non seulement les actes de production, mais les actes de réception, ou activation, de tel ou tel récit, en se focalisant sur la question de savoir comment nous devons les comprendre, et ce que nous devons en comprendre, pendant et après leur lecture. L'intérêt méthodologique de cet outil est, en premier lieu, de ne pas présupposer de définition unique et absolue de ce qu'est une œuvre de fiction (et donc de ce que seraient sa genèse et l'attitude recommandée), ainsi que, telle une conséquence, de

permettre de réviser la conception (globale et unidimensionnelle) que nous avons d'une « œuvre de fiction ». Pour ce faire, il s'agit, pour ainsi dire, de questionner différents aspects des œuvres, afin de relever des indices et de pouvoir comparer, entre les différentes options, celles qui conviennent le mieux, non seulement à la compréhension de ces œuvres, mais à la diversité de leurs usages. Autrement dit, faire fonctionner la grille, c'est encore jouer sur les motifs (des expressions) et les motivations (des enquêteurs), en tentant un équilibre entre la rigidité des positions dogmatiques et le laxisme des positions relativistes.

Plus fondamentalement ici, l'enjeu est de clarifier le concept d'« Invention », afin de le faire coïncider avec un concept strict de « fiction », tout en évitant le concept délicat de « feinte », ainsi que la tension entre les versions « par défaut » et « par dédoublage » que nous avons précédemment relevée. En ce sens, la triade prend en charge simultanément ces deux versions : un jugement de fictionalité « par défaut » équivaut alors à nier une production et une activation sur le mode de l'Information ; quant au jugement de fictionalité « par dédoublage », il se partage alors les modes de l'Interprétation et de l'Invention, en fonction de la manière de classer les actes du producteur, et d'activer le contenu de l'œuvre en question. Ainsi, il s'agit de remarquer que cette grille offre un moyen d'unifier les trois types d'opposition duale qui environnent les analyses de contenu et d'usages des œuvres romanesques : la dichotomie entre fait et fiction (réalité et fiction, vérité et fiction, ou encore mensonge et fiction) revient à distinguer entre Information et Invention ; la différence entre fait et figure correspond à la différence entre Information et Interprétation ; la divergence entre fiction et diction (ou fiction et figure) suppose de dissocier Invention et Interprétation.

C'est cette dernière opposition qui semble la plus cruciale dans le problème de la compréhension des œuvres romanesques ; elle s'apparente à la double forme des signes, symbolique et imaginaire, ou, en d'autres termes, lus de manière factuelle ou conceptuelle. La distinction entre fiction et figure suppose, par ailleurs, que nous soyons en quelque sorte d'accord sur une certaine définition de « monde » (ce qui est réel, et qui correspond aux faits), et une certaine définition de « concept » (ce qui est rationnel, qui inscrit l'élément dans un système, selon ses effets). Dans cette perspective, ce qui est inventé ne devrait être, *stricto sensu*, ni réel, ni rationnel, mais comme présentant sa propre réalité, sa propre rationalité (ou renouvelant ce qui est tenu pour familier et connu). Les actes d'invention qui donnent naissance à, et auxquels donnent naissance, une œuvre romanesque, peuvent cependant répondre d'exigences plus semblables à celles qui régissent une construction d'Interprétation,

et c'est pourquoi il paraît judicieux de laisser ouverte la classification des œuvres entre Interprétation et Invention.

A tout le moins, le mode de l'Information est écarté, en ce sens que nous avons affaire à des actes de création de nouveaux objets, règles ou cadres ; pourtant, les emprunts au monde actuel que semblent admettre les récits d'imagination et leur réception, autant que les visées sérieuses vers des objets, personnes, situations ou événements de notre monde, de ces mêmes récits, donnent le sentiment d'un certain rôle à leur faire jouer sur le plan de l'Information. Ce type d'ambiguïté sert ici de justification à l'ordonnancement choisi pour les trois catégories, et à la place centrale, notamment, donnée à l'Interprétation. *Car toute expression, pourrions-nous dire, est interprétation*. Entre ceux qui considèrent, dans une veine métaphysique anti-réaliste, qu'il n'y a pas de monde extérieur à nos constructions, ou moins dramatiquement, dans une veine épistémique constructiviste, que nous n'avons jamais accès à la Chose en Soi, mais toujours seulement à des descriptions, ou des versions, et, généralement, que les faits sont nécessairement mêlés de concepts, de conventions, de valeurs ou encore de fictions – et qui effacent donc, en la considérant comme nulle et non-avenue, la colonne des Informations –, et ceux qui estiment que nous n'inventons rien, que nous ne créons, à tout le moins, qu'en faisant du nouveau avec de l'ancien, par des processus de réécritures, de redistributions des rôles ou de reconfigurations des éléments, et, généralement, que les fictions sont alors tout juste des figures de style, des effets rhétoriques, des typifications fonctionnelles – et qui effacent donc, en la considérant comme nulle et non-avenue, la colonne des Inventions –, ne reste que la colonne « du milieu », l'Interprétation, au sein de laquelle nous pouvons espérer réaliser quelque tri par des outils bien taillés, et des présupposés dénués d'engagement ontologique direct.

Une autre réduction est envisageable : *car, pourrions-nous dire, tout est Invention* ! Cela s'apparente, en un sens, aux positions panfictionalistes, à cette tendance postmoderne, teintée d'un scepticisme dur, d'un irréalisme dévorateur, peut-être d'une certaine coloration nietzschéenne ; certaines orientations pragmatistes, à la Rorty [1979], pourraient également s'en amender. L'idée principale est plutôt celle qui consisterait à considérer les expressions telles qu'elles sont dans le moment de leur présentation, c'est-à-dire, dans le contexte de la vie : dès que nous nous exprimons, nous inventons un nouvel énoncé, nous faisons advenir quelque chose de singulier et d'original, dépendant de son unique porteur (ou récepteur) ; en ce sens, nous ne sommes pas loin d'un certain solipsisme, consistant à voir le monde comme volonté et (re)présentation d'un sujet créateur. Ainsi disparaissent les catégories de

l'Information, qui suppose une mise en partage possible, autant que celle d'Interprétation, qui suppose une distinction entre énoncé et énonciation, ou encore entre ce qui est vécu (ou dit) et ce qu'on peut dire de ce qui est vécu (ou dit). En d'autres termes, ne conserver que la colonne des Inventions reviendrait à penser qu'on ne peut rien itérer, comparer ni ré-identifier, chaque expression étant présence sans présentation, sans représentation.

Finalement, la troisième réduction – *toute expression est Information* ! – signifierait en somme, soit suivre une voie meinongienne, au sens où les entités fictives, comme n'importe quelle entité, sont des objets auxquels les expressions réfèrent directement (ou indirectement), soit suivre une voie, pour ainsi dire, mystique, par laquelle les expressions procéderaient en quelque sorte de processus de révélations ou inspirations des Muses ! A tout le moins, ici, réduire la classe des Inventions à la classe des Informations pourrait revenir, en somme, à traiter le contenu d'une histoire inventée dans un cadre alternatif, dans lequel ces faits sont considérés comme vrais (ou faux) ; la version « par dédoublage » de l'application du prédicat – ou l'usage d'un opérateur de fictionalité *f* comme préfixe d'un énoncé – semble en être une illustration, à tout le moins en précisant, chaque fois, à quel type d'Information (ou Information*) nous avons affaire. Enfin, réduire la classe des Interprétations à celle des Informations paraît peu probable, quoique plus intelligible dans quelques cas plus locaux, comme par exemple lorsque nous considérons les constructions sociales ou culturelles comme des *faits* sociaux ou institutionnels, ou généralement, lorsque nous réifions des opérations relevant plutôt de conventions ou d'idéalisations – ainsi des réalismes moraux, modaux ou mathématiques.

Que nous apprennent ces élans éliminativistes de tout crin, sinon à nous familiariser avec ces catégories, leurs contours, leur texture ? D'abord, qu'Information et Invention partagent une fonction commune, qui est de servir de base possible à l'Interprétation, c'est-à-dire de *data* pour une explication, de *posits* pour une théorie, de « chose » pour quelque-chose-à-comprendre – plus formellement, celles-ci constitueraient un langage-objet pour le métalangage interprétatif. Dans cette perspective, la différence entre Information et Invention est ontologique, mais elle n'est pas logique ; c'est ce qui fait dire à Lewis Carroll, par exemple, que, dans son système de logique symbolique, les « choses » qu'on rassemble pour former une classe peuvent être réelles ou imaginaires[156]. Par ailleurs, cela fait écho au

[156] L.Carroll, *La Logique symbolique* (1896), in *Œuvres*, Gallimard Pléiade, 1990, p.1492 : « Cette opération [de classification] étant entièrement *intellectuelle*, nous pouvons l'effectuer sans chercher à savoir s'il y a, ou s'il n'y a pas, de choses existantes qui possèdent cette qualité. S'il y en a, cette classe est dite *réelle*, s'il n'y en a

mouvement dialectique, déjà croisé avec Carnap, et également ressenti par Bentham, à en suivre J.P.Cléro :

> « Aussitôt après avoir classé les entités réelles et les divers ordres d'entités fictives, [Bentham montre] que ce qui était posé dans un certain contexte et pour un certain usage comme une entité réelle, pouvait devenir entité fictive dans un autre contexte et pour un autre emploi » [2004 :578].

Le mouvement inverse consiste alors à faire passer les entités fictives pour des entités réelles, dans le cadre de leur histoire, considérées selon un point de vue interne. C'est aussi l'optique de Genette, énonçant son embarras à distinguer les récits en « récits factuels » et « récits fictionnels » ; dans une note suivant le premier de ces deux groupes nominaux, il précise :

> « J'emploie ici faute de mieux cet adjectif qui n'est pas sans reproche (car la fiction aussi consiste en un enchaînement de *faits*) pour éviter le recours systématique aux locutions négatives (non-fiction, non-fictionnel) qui reflètent et perpétuent le privilège que je souhaite précisément questionner [celui accordé aux récits de fiction en narratologie] » [1991 :142].

L'essentiel est ici de retenir que l'Interprétation est toujours interprétation de quelque chose, et qu'elle est ainsi toujours Interprétation d'Information (de faits réels) ou d'Invention (de faits inventés). Cela suppose donc d'admettre certaines relations d'implication : si toute expression est Interprétation, alors il faut au moins choisir l'une ou l'autre des catégories restantes – ou les deux, et c'est bien notre choix ici.

L'objection au tout-Invention est d'une autre nature. En effet, dire que toute expression est Invention suppose non seulement de nier la possibilité de parler de la même chose (de différentes manières) – voire surtout, de parler tout court, puisque cela suppose bien de pouvoir parler *de quelque chose* –, mais d'omettre également le facteur « temps ». Cela est un point important : dire que quelqu'un invente quelque chose, qu'il s'agisse d'une nouvelle manière de dire, ou d'un nouvel objet (abstrait ou concret), suppose que ce quelque chose n'existait pas avant d'être inventé, et implique que ce quelque chose « existe », d'une manière ou d'une autre, après avoir été inventé. En ce sens, la condition de possibilité même de la

---

pas, elle est dite *irréelle* ou *imaginaire* ». Je ne résiste pas à rapporter ici une coïncidence sans sens : ouvrant le volume pour y chercher le passage que je viens de citer, mes yeux s'arrêtent sur l'expression-titre « Faits, figures et fantaisies » (p.1354) ; les Notes m'apprennent que « cette section, dont le titre original est 'Facts, Figures and Fancies' [l'expression est empruntée à Macbeth, de Shakespeare] regroupe les 3^{e}, 4^{e} et 5^{e} pamphlets recueillis en 1874 dans *Notes d'un enfant d'Oxford* » (Œ, p.1855). Ces trois termes sont le reflet des trois catégories de la grille Information, Interprétation, Invention. Ne trouve-t-on jamais rien d'autre que ce qu'on cherche ?

reconnaissance d'un acte d'invention est de situer les phénomènes dans une forme de temporalité. Une fois inventé, l'objet (ou la description) peut être interprété.

La première option – toute expression est interprétation – semble *in fine* la plus plausible, compte tenu du problème qui motive la construction et l'utilisation de cette grille, à savoir la compréhension des œuvres romanesques. On résumerait ainsi l'angle d'approche de ce problème en posant qu'un roman est une expression, produite par un auteur (ou plusieurs), et consommée par un lecteur (ou plusieurs). S'il faut le considérer comme un texte ou une œuvre (c'est-à-dire, grossièrement dit, un texte porté par une intention de communication), peu importe ici : ce qu'il est, est une série de formules, la plupart du temps, verbales (même s'il peut également contenir des images, dessins, schémas, cartes, extraits de journaux, poésies, photographies de toutes sortes, voire être servi accompagné d'un CD – toutes les possibilités n'ont manifestement pas encore été exploitées). Le but est alors de comprendre ce que le roman exprime.

Les doubles flèches, dessinées sur le schéma, de part et d'autre de la colonne centrale de l'Interprétation, signalent la manière dont il est possible de faire conceptuellement la part des choses entre Information et Invention – ou plus précisément, la part des *choses* et la part des *choix*, dans le grand tout des *constructions* ! En fonction des indices qui se révèlent à mesure des questions et perspectives posées par l'enquêteur, on discerne ce qui relève d'actes d'informations concernant le monde réel, d'actes d'interprétation concernant ce même monde, et d'actes d'invention, nous projetant, en amont de leur réalisation sous forme d'interprétation ou d'information, hors de tout souci du monde actuel. Nous nous focaliserons sur cette dernière catégorie, non seulement parce qu'elle est cruciale pour appréhender les œuvres romanesques, en amont et en aval, mais parce que c'est l'enjeu de cette exploration, que de savoir précisément comment distinguer Interprétation et Invention. En un mot, *quand on considère que ce qu'on fait (dit, pense) n'a rien à voir avec ce qui est fait (dit ou conçu), alors on invente (on fabule) ; le reste n'est que multiples figures du monde*. Il est beaucoup plus souvent le cas – qu'on ne le pense – d'entrapercevoir, dans l'élaboration et l'activation des romans, des éléments et des visées sérieuses, qui l'entraînent vers le mode des diverses sortes d'interprétations du monde, de la société, de l'homme.

L'idée (assez radicale) qui sous-tend l'analyse du concept d'Invention, ainsi que sa définition, dans le cadre comparatiste proposé ici, rejoint dès lors le summum de la fictionalité tel que nous l'avons caractérisé précédemment, à savoir : une absence d'extériorité provenant

d'une autoconstitution de l'objet, ou de l'expression, ainsi qu'une gratuité et une liberté totale. Ce dernier aspect modifie sans doute sensiblement ce que nous entendons habituellement par « invention », puisque dans notre perspective, l'acte d'Invention doit être compris comme insoumis à quelque contrainte que ce soit, autre que celles que nous choisirions nous-mêmes. Cela peut permettre de distinguer, en somme, entre ce qu'invente un chercheur pour résoudre un problème théorique ou concret, et ce qu'invente un romancier par fantaisie ou caprice – mais le romancier, ainsi qu'il est supposé dans la conception de fins sérieuses à son entreprise, peut tout autant inventer des personnages et des péripéties dans un but aussi « rationnel » que le chercheur.

En ce sens, nous aboutissons à l'hypothèse selon laquelle, si nous voulons véritablement parler d'invention (et de fiction), alors c'est que nous avons affaire à des expressions qui relèvent davantage de *désirs* que de croyances (feintes ou factives). Cela remet en cause les positions classiques de la fiction comme faire-semblant de croire : ce que fait le producteur d'une histoire imaginée relève de l'expression de sa volonté, et ce que fait le lecteur, dans cette optique, est de mettre ses propres désirs en phase avec ceux qui ont été précédemment réalisés, exprimés, par l'auteur.

Pour clarifier ce point (inaugural), développons la première ligne du schéma, qui donne un indice fort du caractère informatif, interprétatif ou inventif d'un objet ou d'une expression : le but est de savoir quelle question est appropriée, par exemple, vis-à-vis d'un « objet » tel que Madame Bovary. On ne peut pas demander à Flaubert *comment il sait* qui est cette femme, ce qu'elle fait ou pense, ni *pourquoi il croit* qu'elle est condamnable ou louable – ces questions n'ont pas de sens, pour ainsi dire, puisqu'Emma Bovary n'est pas quelqu'un à propos de qui nous pouvons savoir ou croire des choses, *avant que Flaubert n'ait choisi de l'inventer*. Par conséquent, la question appropriée est bien celle qui consiste à se demander *ce qu'ont été les décisions de Flaubert* dans l'élaboration de cet objet (et bien sûr, nous ne pouvons pas poser la question à Flaubert directement, mais nous pouvons interroger le texte, l'œuvre, autant que les brouillons ou la correspondance de l'écrivain). L'« objet » Bovary dépend alors, originellement, des choix effectués par l'auteur, et bien sûr la situation se complique très vite, dès lors qu'on envisage le développement du personnage, autant que la signification de tels choix eu égard au sens de l'œuvre, symbolique, esthétique, moral etc. Mais une chose est sûre : Flaubert a désiré que Bovary existe, d'une manière ou d'une autre, avant de croire, de quelque manière que ce soit, à son existence ; ainsi, il en est *responsable* –

idée que Calvino exprime, en estimant que, même à réécrire une histoire déjà inventée, les auteurs de nouvelles versions, s'ils inventent, sont responsables des modifications apportées.

C'est la raison pour laquelle, à chaque catégorie, correspondent des axes, des orientations différentes. Ce qui régit les expressions d'Information est le sens des réalités ; ce qui régit les expressions d'Interprétation est le sens des rationalités ; ce qui régit les expressions d'Invention est le sens des responsabilités ; le pluriel se justifie par la volonté de laisser ouverts divers plans de réalité, divers types de rationalité, et divers degrés de responsabilité. On aboutit alors, en se focalisant sur l'acte d'invention, à une perspective inverse au désengagement garantissant le jugement de fictionalité : l'auteur, ou le lecteur, qui invente, est on ne peut plus responsable de ses inventions. En fait, cela est moins contradictoire que complémentaire : en se désengageant vis-à-vis de ce qui est actuellement (vrai, réel, sincère ou sérieux), l'inventeur s'engage vis-à-vis de ce à quoi il donne forme, étant pour ainsi dire seul responsable de ces « nouveaux faits ». Ce renversement permet alors de discuter, comme sur de nouvelles bases, la différence entre une élaboration, ou une activation, sur le mode de l'Interprétation, ou sur le mode de l'Invention : Flaubert est-il responsable de la forme qu'il prête à Emma Bovary, si son but est de représenter, par cette voie, certains traits possédés par des êtres humains réels ? Ou encore, Zola est-il responsable du destin de ses personnages, à partir du moment où on reconnait les visées « scientifiques », naturalistes, de ses romans ? Vu sous cet angle, on peut pencher vers une lecture interprétative de ces romans, plutôt que vers une lecture divertissante, qui activerait nos seuls désirs de récréation ludique. Par ailleurs, en sachant que l'histoire racontée par Flaubert, notamment, s'inspire de quelques lignes d'un fait divers relaté dans un journal local, n'aurons-nous pas, en outre, raison d'ajouter au décryptage de son œuvre romanesque, un certain sens des réalités, remettant en cause le pur usage de la faculté d'imagination de l'auteur ?

On le voit, les questions ne manquent pas, et la complexité, quoique résultant sans doute en partie de nos velléités d'enquêteurs, ne s'en trouve pas moins dans les choses elles-mêmes. Si les approches globales et fictionalistes (simulationnistes) font taire ce type d'interrogations à coup de conventions et de postures attendues, elles manquent néanmoins, semble-t-il, de répondre à ce genre de détails significatifs, non seulement en jeu dans le problème de la correction des lectures que nous faisons des œuvres romanesques, mais dans celui de la meilleure description des actes présidant à la génération de ces histoires, ainsi que dans celui de la juste compréhension de leurs multiples éléments.

Tâchons d'y voir plus clair, en questionnant successivement le dire des auteurs, l'être des personnages et le faire des lecteurs. Globalement, ce qui paraît être en jeu, c'est la nature de la relation de dépendance entre le contenu de ces constructions que sont les œuvres romanesques, et l'extériorité de celles-ci. Le Schéma 3 synthétise alors, en quelque sorte, l'insuffisance des approches dichotomiques entre objets, expressions ou pratiques jugées dépendantes ou indépendantes, et ouvre à la pertinence d'une approche tripartite. Le jeu de la symétrie et des comparaisons que le présent travail ne cesse d'exemplifier (sans doute à l'excès) se poursuit avec l'idée que, dans ce schéma, la colonne des « Objets » s'applique principalement aux problèmes concernant ce qu'est un personnage (*qua* objet inventé), la colonne des « Expressions », à ceux concernant les actes d'un auteur (*qua* inventeur), enfin, la colonne des « Pratiques », à ceux qui ont trait aux modes d'activation par un lecteur (*qua* inventeur) ; la distinction ternaire entre Information, Interprétation et Invention apparaît au bas de chaque colonne, sous forme de variation plus adaptée à chaque cas de figure.

3.2.2. L'auteur : déclarer, vouloir, ajouter.

Ce qui fait d'un auteur, l'auteur d'une histoire inventée, c'est, en résumé, qu'*il opère des actes de déclaration à fonction instauratrice, gouvernés par sa volonté singulière et libre, et qu'il ajoute, en conséquence, de nouveaux éléments désormais disponibles dans l'univers logique des références partageables*. Comprendre cela, c'est comprendre la spécificité de l'acte d'invention, comparé aux actes d'information et d'interprétation. La difficulté à laquelle nous nous confrontons, dès le départ, provient de la nécessité de distinguer entre un niveau local et un niveau global, c'est-à-dire, dans le cas des œuvres romanesques, entre la caractérisation de telles et telles parties d'un roman, et la caractérisation du roman dans sa totalité. Car il est évident, et (presque) tous les analystes – philosophes ou théoriciens de la littérature – y consentent, que certaines parties d'un roman peuvent être constituées d'énoncés factuels, ou relever d'énonciations sérieuses. Au niveau local, donc, tous les actes de l'auteur ne sont pas d'invention. Au niveau global, en revanche, si les définitions positives de la fiction tendent à considérer que l'intention directrice de la communication fictionnelle est unidimensionnelle, les théoriciens de la littérature peuvent paraître plus nuancés, et caractériser au moins doublement les intentions de l'auteur, à l'instar de Genette ou Pavel. Il est alors possible de penser que les actes de l'auteur donnent lieu, en un roman, tout autant à une œuvre d'Invention qu'à une œuvre d'Interprétation, voire encore à une œuvre

d'Information, dans le cas de ce qu'on appelle les docu-fictions, ou les récits à contenu et visée proprement didactiques.

Illustrons ce jeu entre les différents modes par quelques exemples. Sur le plan local, *Le Livre de Manuel*, de J.Cortazar (1973) entrecroise une intrigue portée par des personnages imaginés par l'auteur, avec des extraits d'articles de journaux, comme procédant de la technique du collage (les deux types de matériaux se distinguant formellement sur les pages). En outre, la plupart des dialogues entre les personnages consiste en des discussions et réflexions politiques et philosophiques, notamment liées au régime dictatorial vécu par le peuple argentin. Dans le même ordre d'idée, le roman de D.Coupland, *Génération X* (1991)[157], propose de manière plus distincte encore, quant à la forme, de mêler les trois types d'expressions : une histoire plutôt réaliste inventée par l'auteur, et enchevêtrant certains récits à teneur plus fantastiques (voyages dans l'espace, épisodes situés sur d'autres planètes), constitue le corps du texte ; une marge découpe chaque page dans la longueur, et présente alors des vignettes dessinées, des définitions et des slogans amenant à une interprétation de l'époque et de ses symptômes ; enfin, trois pages finales, détachées du récit, listent quelques données statistiques sur certains traits de la population américaine. Ces deux exemples visent à montrer de quelle manière une œuvre romanesque peut, au niveau local, additionner des parts d'Information, d'Interprétation et d'Invention, dans la texture même de l'œuvre.

Au niveau global, les exemples ne manquent pas non plus. Le fameux cas de l'œuvre proustienne, objet de multiples lectures, illustre la façon dont une œuvre peut être étudiée (et lue) comme un écrit philosophique – œuvre d'Interprétation –, un récit autobiographique – œuvre d'Information –, ou une histoire inventée par Proust – œuvre d'Invention (sans compter les lectures littéraires, stylistiques). De même, les romans de Zola, par exemple, peuvent donner lieu à des lectures informatives (comment vivaient les Français à cette époque), interprétatives (à quel genre de lois semblent être soumis les destins humains) ou inventives (quels sont les ressorts narratifs et diégétiques mis en place par l'auteur). Evidemment, en tenant compte plus précisément des intentions des romanciers, ou du contenu même des œuvres, on peut juger telle ou telle classification comme plus ou moins appropriée, et plus ou moins déterminée. En ce sens, on peut penser que *L'Homme sans qualités* (1930-33) de R.Musil, est, par exemple, à l'instar des volumes proustiens, pour ainsi dire par nature, à la

[157] Le titre original est *Generation X : Tales for an Accelerated Culture*. Il donne naissance à l'étiquette « Génération X » qui désigne la génération (occidentale ?) née approximativement entre le milieu des années 1960 et début des années 1970. Nous avons depuis droit aux « génération Y » et « Génération Z », dite « silencieuse ».

fois œuvre d'Interprétation et œuvre d'Invention, du fait des ambitions gnoséologiques de l'auteur, autant que de ses actes de création de personnages, situations, épisodes narratifs. Par ailleurs, le récit de T.Robbins, *B comme bière. La bière expliquée aux (grands) enfants* (2011), se présente tout autant comme une histoire, un conte didactique illustré, et une manière d'informer ses lecteurs sur la production et consommation de bière. Invention et Interprétation, ou Invention et Information, paraissent ainsi parfois s'interpénétrer quant à la manière que nous avons de comprendre telle ou telle œuvre romanesque.

Si le propos paraît par trop vague, nous pouvons alors suivre les indices donnés dans la grille afin de clarifier ces distinctions, qui peuvent à l'évidence s'appliquer aux deux niveaux. Nous choisissons ici l'indice « but » pour appuyer notre propos au sujet du niveau local. Lorsque le but de l'auteur est d'enregistrer un certain ordre des choses, alors nous pouvons identifier une partie de l'œuvre comme étant informative ; lorsqu'il s'agit davantage d'ordonner ces données, en injectant un certain sens à l'utilisation de la matière extraite de la réalité, autant qu'inventée, il s'agit alors plutôt de passages d'Interprétation ; enfin, lorsque la visée de l'auteur est d'ajouter des éléments, encore inexistants sans son intervention, nous avons tendance à classer ces parties comme étant de l'ordre de l'Invention. Par ailleurs, nous choisissons l'indice « type linguistique » pour catégoriser les œuvres sur le plan global : le roman peut s'apparenter à ce qu'est un compte-rendu, un rapport – Information –, à une théorie, une conjecture, un ensemble d'hypothèses de lecture du monde et des hommes – Interprétation –, ou encore à une fantaisie – Invention. Les termes doivent être entendus de manière générique, afin d'éviter, entre autres, de conclure littéralement que tel roman est une théorie *stricto sensu*.

Développons plus avant ces différentes classifications. Ce qui nous permet de caractériser un énoncé comme un énoncé d'Invention, c'est l'indice donné par la réalisation d'une « intention » de déclaration, ou stipulation d'un état de choses (et non pas de description ou d'explication/compréhension). Nous avons déjà explicité ce point lors de l'approche narratologique des actes de fiction par Genette : ainsi, les énoncés qui constituent le contexte de l'histoire imaginée par l'auteur peuvent être définis comme étant issus d'actes illocutoires de déclaration à fonction instauratrice.

C'est dans cette perspective que « l'orientation » choisie par l'auteur-Inventeur est de produire son récit selon un « esprit de sorcellerie », et non de « survie » ou de « société » : le *fiat* de l'auteur est proche, comme le disait Genette, du *fiat* du démiurge ou de l'onomaturge,

en tant qu'il produit (linguistiquement et dans le langage) un ou plusieurs nouveaux éléments de référence. N'allons pas trop loin dans cette forme d'analogie classificatoire, et ne retenons que l'idée selon laquelle l'auteur est producteur, créateur, et non seulement rapporteur ou organisateur, lorsqu'il « donne naissance » à de nouveaux visages. A. Manguel fait également ce rapprochement pour caractériser l'élan quasi-spirituel de la littérature :

> « Puisque (comme il était rappelé dans le livre de la Genèse) Dieu avait dit : 'Que la lumière soit', et que la lumière avait jailli, [les kabbalistes] soutenaient que le mot *lumière* possédait en lui-même une force créatrice et que, s'ils connaissaient le mot juste et sa juste intonation, ils pourraient devenir, eux aussi, capables de créer à l'instar de leur Créateur. L'histoire de la littérature est, d'une certaine manière, l'histoire de cet espoir » [2011 :165].

L'indice « position » permet, par ailleurs, de souligner ce qui distingue les énoncés d'Invention des énoncés d'Interprétation, mais également de saisir comment on peut faire passer un même énoncé d'une catégorie à l'autre : les premiers sont des « impositions », les seconds sont des « suppositions », tandis que ceux d'Information sont des « propositions », au sens des logiciens. Le contenu d'un énoncé d'Invention est imposé par son auteur comme étant, pour ainsi dire, l'équivalent d'une proposition dans le cadre de l'histoire qu'il est en train d'élaborer. Etant imposé, il jouit de ce qu'Eco appelle un « privilège aléthique », une forme de nécessité, là où les propositions factuelles restent contingentes et soumises à des faiseurs de vérité la plupart du temps révisables.

Pour cerner la différence entre un énoncé imposé et un énoncé supposé, la réflexion de Wittgenstein sur la supposition[158] semble utile. S'interrogeant sur ce qui distingue une affirmation d'une supposition, et en particulier sur le signe d'assertion introduit par Frege, Wittgenstein note que les énoncés de supposition sont incomplets, contrairement aux affirmations, dont les propositions sont « terminées » :

> « La supposition est quelque chose d'incomplet, elle est incluse dans un ensemble plus important et c'est cette incomplétude, cette attente de la suite, qui la distingue de l'affirmation. […] Le signe d'affirmation exprime alors simplement que la proposition est terminée et ne doit pas être considérée comme partie d'un plus grand ensemble » [WS :195-196].

La forme complète d'une supposition, dans cette optique, peut être une proposition conditionnelle, pour laquelle la supposition joue le rôle de prémisse. Mais cela n'est qu'un des différents usages possibles de la supposition, selon Wittgenstein. De tels énoncés sont ainsi

[158] L.Wittgenstein, in *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick*, Antonia Soulez (dir.), Paris, PUF (coll. « Philosophie d'aujourd'hui »), vol.I, p.194-198 – désormais désigné WS.

employés en science, pour ensuite « envisager les conséquences de cette proposition », et, de manière générale, avoir la fonction d'être « au commencement d'un calcul ou, aussi, au commencement d'une partie d'échecs » [WS :195]. Nous avons affaire à un autre type de supposition, par exemple, « au début d'une plaisanterie », autre type qui rend caduques certaines questions, puisque l'énoncé « ne peut être conçu comme partie d'une affirmation ou comme début d'une série de réflexions » [WS :197]. Le dernier cas esquissé par Wittgenstein, dans ce contexte, est alors celui des « phrases d'une nouvelle » [WS :197]. Se fondant sur une conception vériconditionnelle de la signification, le philosophe en vient à se demander si ces phrases ont même un sens, quoique tout le monde puisse les comprendre, et que personne ne veuille, par ailleurs, « les qualifier de vraies ou de fausses » (WS, 198). Il introduit alors un aspect pragmatique à l'énoncé affirmatif, passant à la caractérisation de l'énonciation assertive :

> « On pourrait dire : la proposition d'un roman est à une énonciation (*Aussage*) ce qu'un tableau de genre est à un portrait. Il manque quelque chose à la poésie [donc ici au roman], ce à quoi nous mène justement l'énonciation (*Aussage*) : de pouvoir être vérifiée. On ne dessinerait pas l'image fictive (*Phantasiebild*) d'un homme s'il n'y avait pas d'images d'hommes réels. On ne se livrerait pas à ce jeu s'il n'y avait pas un autre jeu apparenté dans lequel il y a vérification » [WS, 198].

Outre le fait que Wittgenstein semble soutenir, dans cet extrait, une conception parasitaire de la fictionalité, à l'instar de Searle, il semble surtout que ce qui distingue une « imposition » d'une « supposition » autant que d'une « proposition », c'est son absence de vérifiabilité, et même, pourrions-nous ajouter, de justification. On ne se situe plus sur le plan d'une étude des conditions de vérité de ces phrases, étant énoncées, pour ainsi dire, en vue d'autres desseins ; le dernier paragraphe de l'analyse wittgensteinienne esquisse une comparaison entre la compréhension qu'on a d'un roman, et celle qu'on a d'une musique, pour conclure sur la possibilité inhérente au langage de « se prolonge[r] en quelque chose que l'on ne peut plus appeler langage » [WS, 198]. Dans l'optique de notre comparaison à trois termes, dont le but est de caractériser les actes d'Invention, cela montre, à tout le moins, que les énoncés d'Invention ne sont ni des propositions assertives, ni des suppositions à insérer dans un ensemble de propositions visant à être vérifiées, justifiées ou même débattues.

Mais si l'on sort d'une focalisation locale pour passer au niveau de la réception des histoires d'imagination prises comme un tout, il semble plus délicat d'opérer les mêmes partitions que celles liées aux actes génétiques. Dit autrement, l'auteur peut bien inventer ou non une bonne partie du contenu de son histoire, l'œuvre complète peut être reçue comme une

Interprétation du monde et des hommes, ou encore comme une invitation au voyage imaginaire. Un détour par N.Goodman nous permet d'ajouter un argument en faveur de notre perspective anti-essentialiste, et anti-conventionnaliste. En effet, dans « Des histoires dans tous les sens (ou histoire, étude et symphonie) », Goodman montre comment un récit, d'invention ou non, peut finir par devenir autre chose qu'une histoire, par la voie d'une réorganisation de ses éléments, ou d'une accentuation de certains de ses traits. Il s'agit, pour lui, de remettre en cause la définition assez classique de la narration comme enchaînement d'événements selon un ordre temporel, chronologique, et dont l'effet est de voir disparaître le caractère narratif du récit au profit de celui d'une étude, ou d'une symphonie. Pour nous, ici, c'est une façon d'argumenter en faveur d'une pluralité de lectures possibles, et justifiables, en fonction d'une attention portée à différents aspects des œuvres.

> « Il est des histoires qui, lorsqu'elles sont réorganisées de certaines façons, cessent d'être des histoires pour devenir des études » [1980 :26].

Le moyen de transformer une histoire en étude, ou « exposé », consiste à sélectionner et accentuer ses « caractères topiques » [1980 :28]. Goodman prend alors un exemple de récit non-fictionnel, le « rapport d'un psychologue relatant chronologiquement le comportement d'un patient » [1980 :26], et une nouvelle d'A.Huxley, également non-fictionnelle (mais présenté comme un essai appartenant à la littérature) sur le peintre B.R.Haydon ; il note à ce propos :

> « […] les déplacements qui se produisent dans le déroulement du récit ne sont certes pas incompatibles avec la narration ; ici, toutefois, au lieu de rehausser l'histoire, ils agissent contre elle, car *ils sont guidés par l'information et l'éclairage* que les épisodes relatés apportent sur les divers aspects du personnage de Haydon […]. Il n'en résulte pas une biographie, mais une *étude de personnage*, non pas une histoire, mais un essai sur les facultés de s'aveugler soi-même et autres sujets semblables » [1980 :27 – je souligne].

Il est tout à fait possible de trouver des exemples de récits d'Invention qui se prêtent facilement aux mêmes types de pondération que ceux proposés par Goodman ; parmi eux, nous citerons le recueil de nouvelles de D.F.Wallace, *Brefs entretiens avec des hommes hideux* (1999), et notamment la nouvelle intitulée « Le sujet dépressif ». L'absence de nom donné au personnage principal, désigné par l'expression du titre, ainsi qu'un style d'écriture proche de celui d'un psychologue faisant son rapport, incitent à lire ce texte comme une étude, comme une interprétation de comportements humains, bien davantage que comme une histoire. Par ailleurs, et de manière plus générale, le genre de la fable, ou celui de l'*exemplum*, dans les histoires ou les sermons du Moyen-Âge, invitent plus ou moins explicitement, et plus

ou moins conventionnellement, à lire les histoires comme des illustrations de discours à contenu sérieux, didactique, édifiant – et, si l'on se permet les modifications de Goodman, à résumer ces textes sous le mode de l'expression d'Interprétation, celui de la morale de la fable, ou de conseils, voire de règles de conduite.

La seconde manière de modifier le caractère narratif d'une histoire est d'accentuer ses propriétés « expressives », au sens goodmanien :

> « La classification qui supplante ou subordonne la chronologie ne se réalise pas toujours sur la base de caractères topiques. Parfois, elle se réalise plutôt à partir de qualités expressives ou d'autres qualités esthétiquement appropriées, comme cela se produit dans une pièce de théâtre dont les épisodes sont agencés à la manière d'un jeu de hockey, à partir de propriétés dynamiques et rythmiques, en un ensemble de mouvements comparables à ceux d'une œuvre musicale. En pareil cas, l'histoire devient plus une symphonie qu'une étude » [1980 :28].

Il est clair qu'il faudrait développer la conception de Goodman sur les divers modes de référence, entre autres, pour saisir tout l'enjeu de son propos ; à tout le moins, ce qu'il faut retenir ici, c'est l'idée selon laquelle les trois « types de discours » – histoire, étude, symphonie – « quoique distincts, ne s'excluent pas » [1980 :29], et que les options de classification sont dépendantes, non seulement de certains aspects des œuvres, mais « appropriées au contexte et aux buts dont il s'agit – ou qui doivent leur être adaptées » [1980 :28]. De même, on peut classer un roman comme étant un rapport, une théorie ou une fantaisie, non seulement par respect pour les actes et intentions génétiques de l'auteur, mais en outre en fonction du contenu de l'œuvre et de l'attention portée – à porter, ou pouvant être portée.

En conjoignant les réflexions de Wittgenstein et Goodman, il apparaît que le passage d'un énoncé ou d'une œuvre d'Invention, à un énoncé ou une œuvre d'Interprétation se fait, en quelque sorte, en transformant des énoncés d'imposition en énoncés de supposition, ainsi qu'une énonciation non-assertive en une énonciation assertive (quoique métaphorique, si l'on suit Goodman, ou, généralement, indirecte) : on insère le contenu de l'histoire dans un ensemble de propositions portant sur le monde, et non plus constituant le contexte diégétique. L'analogie avec la musique, comme œuvre musicale ou type d'écoute, pourrait servir à caractériser la posture de réception d'Invention, ainsi dénuée du souci de véracité ou de la possibilité même de vérification, ou signification (au sens vériconditionnel) ; dans cette veine, on rejoindrait l'analyse de Genette, qui assimile l'irresponsabilité réciproque du contrat fictionnel au plaisir désintéressé de la réception esthétique. On peut pourtant continuer à

penser que considérer une œuvre romanesque comme une symphonie, ce n'est pas la même chose que la considérer comme une fantaisie ; le premier classement n'empêche pas, à en croire les efforts de Goodman, des visées et un fonctionnement référentiels, quoique multiples et spécifiques au dispositif artistique ; globalement, une réception sérieuse. Il faut donc caractériser autrement ce qu'on entend par « fantaisie » – et cela est alors plus proche des analyses de Walton sur le fonctionnement ludique des œuvres.

On développera ce point au moment de l'étude de l'inventivité du lecteur. Ce qu'il s'agit ici encore, à propos de l'auteur, de saisir, c'est la dimension libre et singulière de ses actes d'Invention – qui peuvent alors faire écho, chez le lecteur, à une forme d'invitation à l'évasion (et non à l'interprétation). Ainsi, dans le travail d'imagination du producteur de l'œuvre, on peut se demander quelle « faculté » il emploie principalement : si l'élaboration des personnages et de l'histoire est guidée par, et fidèle à, sa mémoire, sa perception et ses croyances, alors on aura davantage le sentiment d'avoir affaire à une imagination amoindrie par un souci de l'information vérace ; si son imagination est dirigée par sa raison, par une intention de construire des personnages-concepts, des figures-types, alors les signes mis en place dans la structure narrative auront plutôt des rôles actantiels idéologiques, et l'œuvre sera qualifiée d'Interprétation ; enfin, si l'auteur se considère libre d'imaginer absolument ce qu'il veut, s'il se laisse guider par ses désirs singuliers et construit pour le plaisir de l'affabulation, alors l'œuvre romanesque peut être classée comme une œuvre d'Invention.

Dans son roman *Europa* (1972), R.Gary (ou plutôt le narrateur ?!) fait écho à ces moments de rêverie comme étant « ces états secrets où le rêveur est libre de choisir son monde, où il organise, compose, supprime et réarrange ce qu'il ne peut supporter ou convoque et conjure ce qu'il désire par-dessus tout ». Cela semble une description appropriée de ce qu'est, en principe, un acte d'Invention, du côté de l'auteur et de sa liberté de création, plus grande et capricieuse, sans doute, que celle d'un mathématicien, ou celle que nous avons lorsque nous imaginons, au quotidien, tel ou tel scénario en vue de comprendre les situations et les autres. Le *fiat* de l'auteur d'histoires d'Invention, à la différence de celui du démiurge ou de l'onomaturge, peut être un *fiat* porté par une volonté libre, singulière, potentiellement incohérente, capable d'outrepasser la bonne logique jusqu'au *nonsense*, et gratuite de toute exigence de vraisemblance ou de discernement. Sans cela, on aurait alors plutôt tendance à

classer ses histoires comme étant des Interprétations (des études, des portraits, des réflexions), et non pas de pures Inventions, fabulations[159].

3.2.3. Le héros : décidé, acceptable, virtuel.

Comment rendre compte du caractère inventé du contenu d'une histoire ? D'abord, simplement, en tant que ce contenu est issu des actes d'Invention de l'auteur, tels que nous venons de les expliciter. En se focalisant sur le personnage, dans l'ensemble des produits imaginés par l'auteur, on dira qu'il peut être classé comme un objet inventé s'*il possède un rôle décidé, dans un cadre prescrit, ainsi que la propriété d'être présenté sous une forme à tout le moins acceptable, concevable, et s'il se situe, dans l'ordre de la modalité, du côté du virtuel*, plutôt que du possible ou du probable. Comprendre cela, c'est comprendre la spécificité de l'objet d'Invention, comparé aux objets d'Interprétation et d'Information : ni fait, ni figure, mais fantasmagorie ! L'indice « exemple générique » distingue ainsi les faits, les effets et les fées. Au-delà du jeu de mots, l'idée est bien de faire le départ entre les objets indépendants de notre représentation, ceux que nous construisons dans un raisonnement, un discours ou une explication – et pour lesquels on attribue notamment des rôles causaux et des relations de renvoi à des choses extérieures –, et ceux qui dépendent de choix personnels. En accentuant la dynamique performative du langage, et une lecture réifiante plutôt que signifiante, on peut alors parler des personnages comme nouveaux éléments issus d'un acte de création médiatisé. C'est notamment ce qu'exprime M.Kundera, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1982) à propos de ses créatures :

> « Il serait sot, de la part de l'auteur, de vouloir faire croire au lecteur que ses personnages ont réellement existé. Ils ne sont pas nés d'un corps maternel, mais de quelques phrases évocatrices ou d'une situation clé. Tomas est né de la phrase *einmal ist keinmal*. Tereza est née de borborygmes ».

La dimension performative du langage, en ce qui concerne la production des personnages, fait partie, de manière récurrente, des analyses philosophiques autant que littéraires des œuvres d'imagination ; nous éviterons donc ici de répéter ce que nous avons

[159] Dans « How belief-like is imagining? », K.Stock [2012] distingue deux types d'imagination – autonome et hétéronome – afin d'objecter à l'hypothèse (sous-jacente aux approches cognitivistes de la faculté d'imagination) selon laquelle les structures imaginées sont calquées sur les structures doxastiques, et ainsi soumises à certains processus inférentiels pourtant discutables : l'« *autonomous imagining* » est défini par défaut vis-à-vis de l'« *heteronomous imagining* », comme suit : « If we think of an imaginative scenario as the accumulation of propositions, then each 'new' propositions is directly and deliberately chosen by the thinker. Neither world- nor other-directed ».

déjà souligné à différentes occasions, mais tenterons seulement d'intégrer cela dans l'approche comparatiste de la grille des 3I, en mettant en relief l'ambiguïté entre objets dépendants ou indépendants de nos constructions et descriptions. Du point de vue de leur instauration, l'indice « structure » nous renseigne sur le cadre dans lequel prennent place les personnages *qua* Invention, à savoir, un cadre prescriptif, imposé par l'auteur, et non pas taxinomique, c'est-à-dire une structure plutôt théorique ou conceptuelle, ni référentiel, comme peut l'être l'univers de discours d'un énoncé factuel. De même, l'indice « fonction » permet de comparer le rôle de ces objets à l'intérieur de tel ou tel cadre : ce rôle peut être donné (par l'extérieur), déterminé (dans une structure hypothétique, à partir des données et des arrangements liés aux exigences de l'enquête), ou décidé (par l'individu, seul responsable de ses choix et désirs).

Illustrons par deux exemples les difficultés qui peuvent apparaître dans l'exercice de la classification. En premier, lorsque nous avons affaire à des récits mettant en scène des personnes existantes (ou ayant existé), nous pouvons estimer que le rôle est déjà donné, et le cadre plutôt référentiel ; mais évidemment, nous distinguons un article de journal, ou une biographie, d'une œuvre romanesque, en ce sens, disons-nous, que la convention de lecture de l'œuvre romanesque invite à suspendre, comme nous l'avons vu, les mécanismes habituels de la référence. Que se passe-t-il, alors, dans le cas du récit de J.Kerouac, *Sur la route* ? Dans sa version originale, sous forme de rouleau, Kerouac utilise les noms des personnes réelles, et raconte en un long flot dactylographié, l'histoire qu'ils ont vécue ensemble ; cette version se voyant refusée à l'édition, Kerouac remanie le texte, invente d'autres noms, et c'est cette version romanesque qui voit le jour en 1957. Entre Information et Invention, comment s'agit-il de catégoriser les objets du récit de Kerouac ? De même, entre Invention et Interprétation, comment comprendre les personnages dits « porte-paroles » des auteurs, tels que Palomar, créé par I.Calvino, ou l'Ulrich de R.Musil ?

Une manière de résoudre ces ambiguïtés est, comme le proposent les tenants des définitions conventionalistes de la fiction, de rendre ces questions caduques en prônant une attitude de réception indifférente à l'origine, réelle ou non, des personnages. Une autre est de distinguer, comme le propose Parsons, notamment, entre différents types de personnages, cependant toujours à l'intérieur d'une histoire dont on considère qu'elle est d'Invention : les « autochtones » sont décrits comme ayant été inventés par l'auteur de l'œuvre, les « immigrants », comme venant de textes antérieurs, ou du monde réel, et les « substituts »,

comme des immigrants dont les propriétés ont été amplement modifiées[160]. Ainsi, dans le cas de Kerouac, autant que dans celui des personnages « porte-paroles », pourrions-nous dire que les personnages sont des « immigrants », voire des « substituts », si l'on conçoit que le changement de nom compte déjà comme une modification substantielle, étayée par des ajouts d'événements imaginés, et non pas vécus ou observés.

Afin de développer la différence entre les trois formes d'« objets » en jeu, et leur mode d'existence plus ou moins dépendant de l'acte qui leur donne naissance, on peut s'inspirer de la tripartition opérée par Frege [1892/1918-1919] entre les « choses du monde extérieur », les « Sens » et les « représentations ». Rappelons la métaphore utilisée par le logicien pour éclairer les rapports entre ces trois « objets » :

> « Je compare la lune elle-même à la dénotation ; c'est l'objet de l'observation dont dépendent l'image réelle produite dans la lunette par l'objectif et l'image rétinienne de l'observateur. Je compare la première image au sens, et la seconde à la représentation ou intuition » [1892 :106].

Ici, nous comparons les faits à la lune, les effets, à l'image de la lune dans la lunette, et les fées, ou objets d'Invention, aux représentations. Evidemment, cela revient à tordre un peu le propos de Frege ; néanmoins, la caractérisation des représentations, telle qu'elle est présentée dans « La Pensée », permet de mettre en relief la différence entre objets d'Information, d'Interprétation et d'Invention. En effet, les représentations se distinguent des Sens (ou des Pensées d'une phrase), entre autres, en ceci qu'elles « sont quelque chose qu'on a », en tant que « contenu de la conscience » d'un individu, qu'elles ont « besoin d'un porteur », et qu'elles n'en ont chacune qu'un seul [1918-1919 :181-182]. Faisant partie du « monde intérieur » d'une personne, et non du monde extérieur, les représentations possèdent donc, dans cette perspective, un mode d'existence mental, et singulier, à la différence des « pensées » censées être aussi partageables, objectives, que les choses du monde extérieur, quoiqu'étant abstraites. Ce type de description, quelque peu phénoménologique, se rapproche de celle de Sartre au sujet des personnages –cité par A.L.Thomasson :

> « We have seen that the act of imagination is a magical one. It is an incantation destined to produce the object of one's thought, the thing one desires. [...] The faint breath of life we breathe into [imaginary objects] comes from us, from our spontaneity. If we turn away from them they are destroyed » [1999:22].

On envisage ainsi autant l'image rétinienne que les images tirées de l'imagination comme formes de nos représentations, en ce sens qu'elles sont toutes deux *dépendantes de*

[160] La référence à Parsons est notamment présentée et exploitée par T.Pavel [1988 : 41].

leur unique porteur, et donnent l'illusion d'acquérir une certaine indépendance, parfois aux yeux de leur propre producteur ; la différence principale tient à ce que les images reçues dans notre rétine ne sont pas libres et volontaires, mais comme physiologiquement construites, là où les actes d'Invention de chaque auteur, individu, sont précisément (censés être) délibérés et désirés. Pourtant, cette différence n'est sans doute que de degré : les images imaginées sont parfois aussi indépendantes de notre volonté que si on les recevait de l'extérieur, mais il n'en reste pas moins que le processus de création en jeu dans l'œuvre romanesque est souvent lié au support linguistique, comme source de la fantaisie développée par l'auteur. C'est ce qu'exprime par exemple R.Gary, dans son entretien fictif (!) *La Nuit sera calme* :

> « Lorsque je me mets à vivre une vie autre, la vie d'un autre, dès que je commence à parler, la création se fait à partir du mouvement vécu de la phrase et ce mouvement, ce courant m'entraîne […] dans la peau [de personnes] que je n'ai jamais connues, par le jeu d'associations d'idées, à partir de mots » [1974 :281-282].

A résumer la façon dont nous pouvons classer un objet tel qu'un personnage, en fonction de l'acte génétique de l'auteur, on dira donc que son rôle est décidé par lui, selon sa volonté, ou des opérations d'agencements libres de mots, idées, ou encore données, et qu'il dépend totalement d'un contenu de conscience individuel. On rappelle que les réécritures, de mythes, d'histoires antérieures ou de récits factuels, ne sont réécritures d'Invention que si l'auteur est responsable des modifications qu'il fait subir aux « immigrants », et non pas soumis à des contraintes de fidélité aux faits, ou d'encodage dans un système rationnel heuristique. Si tel est le second cas, alors les personnages cessent d'être des objets d'Invention pour devenir des objets d'Interprétation.

Et c'est bien l'un des enjeux majeurs des approches philosophiques, idéologiques, ou épistémiques des œuvres romanesques, que de considérer en somme que ces objets peuvent être activés, à la Sartre, comme des Inventions, ou, à la Pavel, comme des Interprétations – quoique ces deux auteurs admettent en réalité les deux activations. En aval, donc, on peut estimer avoir affaire à une personne imaginaire, dont on suit les aventures telles qu'elles sont racontées par l'auteur, ou à une figure typifiée, un « ego expérimental », une « figure à l'essai dans une forme à l'essai de la totalité » (R.Musil, *L'Homme sans qualités*). Dans cette perspective, considérer que les *ficta* sont des *possibilia*, c'est suivre une lecture interprétative de l'œuvre, et non pas inventive ; la lecture d'Invention situe les personnages sur un plan virtuel, plutôt que possible, ou probable – c'est l'indice « modalité » – quand on les compare alors à ce que sont et peuvent être des personnes réelles. De même, estimer que les personnages de la Comédie Humaine de Balzac sont des types, représentent des caractères

humains, c'est également sortir de l'activation d'Invention pour faire de ces objets inventés, des concepts dénotant des traits de personnes du monde actuel. Autrement dit, c'est se dégager d'une caractérisation de l'objet en tant qu'institué par un acte déclaratif de la part de son créateur, pour employer une description générale, littérale ou métaphorique, pouvant s'appliquer à des êtres situés dans le monde réel. Genette met ainsi en garde contre une mauvaise compréhension de la dimension monadique du prédicat auxquels sont réduits, dans l'analyse goodmanienne, les personnages de romans : dire que la description de Pickwick n'est en fait rien d'autre que la description-de-Pickwick, cela est correct, si tant est que

> « ceci s'applique […] à la description de Pickwick produite par Dickens, et qui sert en fait à le constituer en feignant de le 'décrire'. Les descriptions (ou dépictions) ultérieures produites par des commentateurs ou des illustrateurs sont, elles, transitives et vérifiables en tant que paraphrases de la description de Dickens » [1991 :114].

Et ces descriptions-interprétations peuvent alors servir à qualifier des personnes réelles. Cependant, en tant qu'objet inventé par l'auteur, et objet inventé dans l'imagination du lecteur, la « propriété » d'un personnage est alors d'être à tout le moins concevable, acceptable, voire accepté, et non pas d'être discutable ou justifiable, ni d'être vérifiable ou réfutable sur le plan de leur correspondance à des faits du monde extérieur. A partir du moment où nous discutons de la pertinence de la représentation proposée par un auteur, par l'intermédiaire de ses personnages, des êtres humains et de leurs comportements, nous cessons d'activer l'œuvre comme Invention, et nous déplaçons du côté de l'Interprétation. Dans cette perspective, seule une lecture purement imaginative, une « immersion » dans l'œuvre sans interrogation sur son sens ni sur son possible usage comme outil de compréhension du monde, fait du personnage, du côté du lecteur, un objet inventé.

3.2.4. Le lecteur : désir, distraction, évasion.

Ce qui fait d'un lecteur, un lecteur inventif, c'est, en quelques mots, qu'*il s'évade au contact de l'œuvre, oublieux du monde, voire de l'œuvre elle-même, qu'il jouit d'une forme de distraction, de divertissement, et, poussé par un besoin de liberté et de folie, prend pour ainsi dire ses désirs pour la réalité de son expérience.* Comprendre cela, c'est comprendre la spécificité des actes d'invention, tels qu'ils se présentent, chez les lecteurs, au moment de leur réception des romans, et de leur investissement *dans* l'histoire. S'il n'est pas nécessaire, dans cette perspective, de faire appel aux actes génétiques de l'auteur du récit, ni même encore au contenu plus ou moins sérieux de l'œuvre, c'est bien parce qu'il y a concentration des effets

sur la personne du lecteur, en tant qu'individu profitant de l'occasion pour se lancer dans une échappée belle. Toute posture de réception qui ne correspond pas à cette caractérisation doit être classée comme une activation d'Interprétation – de l'œuvre et/ou du monde – et non comme une activation d'Invention.

En ce sens, le Lecteur Modèle défini par Eco n'est pas tant un lecteur inventif qu'un interprétant, puisqu'il suit les exigences du texte dans le but d'en comprendre le sens, la portée et le fonctionnement. Il ressemble alors davantage à un lecteur critique, à tout le moins parce qu'il ne lui est pas permis de s'échapper des structures mises en place par, et pour, le texte. De même, dans la perspective de Pavel, il est du devoir du lecteur de saisir les fins référentielles et les influences culturelles des œuvres romanesques ; c'est en tant qu'il fait l'expérience d'une évasion imaginaire, que celui-ci prend alors un rôle d'Invention, sortant de l'ici et du maintenant, nous l'avons vu, pour se laisser bercer dans une forme d'illusion, possiblement salutaire et édifiante. Retenons cela : si l'évasion est salutaire et édifiante, alors, à mon sens, elle cesse encore une fois d'être pleinement classifiable comme Invention, et prend les traits d'une Interprétation – une manière de rendre efficiente l'activité divertissante.

Dans cette optique (radicale), on dira que ce qui justifie de catégoriser la réception d'une œuvre romanesque comme une Invention, c'est que le lecteur effectuerait le même type d'actes que l'auteur-Inventeur, cette fois de son propre chef – qu'il réinvente l'histoire, les personnages, les décors, qu'il se les approprie, en quelque sorte, selon son imagination et ses désirs. Sans quoi, une fois encore, nous n'avons affaire qu'à une réception passive ou, moins radicalement, active mais contrainte, du contenu de l'œuvre, similaire à n'importe quelle réception réussie de la signification d'un discours, récit, expression. Ainsi en va-t-il des analyses de l'interprétation correcte d'une œuvre romanesque, qu'elles requièrent de reconstruire le contexte pragmatique de la communication en jeu dans le processus de lecture, de situer l'œuvre dans le contexte artistique du domaine dans lequel elle s'inscrit (par exemple, la littérature), ou encore dans le contexte plus large de la sphère publique culturelle ou intellectuelle. C'est alors la théorie de Walton qui fournit sans doute les descriptions (philosophiques et phénoménologiques) les plus précises de ce en quoi consiste, pour un lecteur, d'activer une œuvre (ou un phénomène naturel) de façon inventive – et cela fait écho au geste catégoriel de considérer les personnages, notamment, comme des représentations au sens frégéen, c'est-à-dire, subjectives.

Lorsque Walton s'attache à étudier de quelle manière les enfants sont des participants dans leurs jeux de faire-semblant, ou comment les observateurs et « appréciateurs » (*appreciators*) participent également dans leurs activités critiques, il rappelle deux points, qui éclairent, dans notre perspective, la différence entre activation d'Interprétation et activation d'Invention. En premier, quand il y a une œuvre en jeu, le monde de l'œuvre est différent du monde du jeu de faire-semblant, c'est-à-dire que « les mondes des romans, peintures et pièces de théâtre » sont la source à partir de laquelle les participants peuvent former les « mondes des jeux de faire-semblant dans lesquels ces œuvres sont des supports » [1990 :215] ; les seconds sont une expansion des premiers. Il faut pourtant aller plus loin, et considérer que les deux pratiques peuvent être disjointes, au niveau de l'attention portée : l'objet d'intérêt peut être l'œuvre, ou les individus eux-mêmes, dans le jeu auxquels ils participent à travers leur engagement imaginatif. Cette différence est aussi celle qui distingue le type de participation des acteurs à la pièce qu'ils jouent, et celui des enfants au jeu qu'ils « vivent » ; Walton compare alors les fonctionnements d'une pièce de théâtre sur R.Reagan, et d'un jeu entre Eric et Gregory dans la forêt, où les souches d'arbres, notamment, sont des ours :

> « Onstage actors perform for audiences, but children playing make-believe games usually do not. Onlookers, if they are any, may be ignored; the children are not staging a spectacle. They play the game *for the sake of playing it, for themselves*. The point of an ordinary play about Reagan, no matter who does the acting, is to entertain or edify or illuminate spectators. The point of Eric's and Gregory's game is to entertain or edify themselves or to provide themselves with insight – insight partly about themselves. Eric and Gregory are *the interested parties as well as the objects of interest* » [1990 :211-212 – je souligne].

Ainsi, le second point à souligner, dans le cas d'une lecture d'Invention, c'est la focalisation des participants sur eux-mêmes, en tant qu'ils sont immergés dans le monde plus ou moins étendu de l'œuvre à leur propre jeu, générant alors leurs propres vérités (fictionnelles) sur eux-mêmes, en devenant personnages inclus dans ce monde[161]. Tout se passe comme si nous quittions, pour ainsi dire, l'univers des références partagées, ou des codifications publiques, pour n'être que dans la tête de tel ou tel individu, participant à sa propre fantasmagorie. C'est ce qu'exprime Walton en rappelant que les jeux de faire-semblant impliquent une participation, un type d'engagement imaginatif, à la première personne, sans être soumis à des contraintes venant du monde extérieur, ni même de l'œuvre commune :

[161] Walton précise notamment: "Children are almost invariably *characters in their games* of make-believe; the imaginings they engage in are partly about themselves. […] Typically they are themselves props, reflexive ones: they generate fictional truths about themselves" [1990:209]; "People, too, even mere onlookers, are drawn into the game and enlisted as reflexive props. […] Such fictional *truths about the participants* are typically *generated by the participants* themselves" [1990:210].

> « Let us recall, also, that the games of make-believe *need not be social affairs*. Appreciator's games are usually *rather personal*. Although the work that serves as a prop is publicly recognized and appreciated by many, *each appreciator ordinarily plays his own game with it*. There are exceptions to this, but what is important now is simply that games of make-believe can be personal; they can be played and even recognized by only one single person » [1990:216].

Autrement dit, nous avons là des représentations dépendantes d'un seul porteur, et portant sur ce porteur, ses projections imaginaires. Là où Eco note : « A chaque *fabula* son jeu, et le plaisir qu'elle décide de donner » [1979 :150], on pourrait faire dire à Walton : « A chaque joueur son jeu, et le plaisir qu'il décide de se donner à lui-même » ! Dès lors que ce n'est plus l'interprétation de l'œuvre elle-même, ou encore de ce que l'œuvre exprime à propos du monde, qui est l'enjeu de la posture de réception du lecteur, mais seulement l'invention dont fait preuve le lecteur dans cet état d'immersion active, précisément, *sans enjeu*, alors Walton a raison de vouloir se passer autant des intentions des auteurs, que d'une analyse attentive des liens de renvoi attachant les signes à quelque chose qui leur est extérieur. On comprend alors pourquoi, et comment, une telle pratique peut avoir lieu tout autant au contact d'œuvres que de phénomènes naturels : lorsque nous imaginons des animaux dans la forme des nuages, c'est-à-dire, lorsque nous inventons des animaux en nuages, nous évacuons toute problématique épistémique, toute posture d'observation des faits, pour nous en tenir à un acte de fantaisie auto-constituant et, en un sens, auto-satisfaisant.

En termes d'« indices », la « réalisation » du roman sur le plan de nos pratiques, a à voir, lorsqu'elle est d'Invention, avec l'affabulation et la distraction ; lorsqu'elle est d'Interprétation, avec une entreprise de sens et une attribution de valeurs ; lorsqu'elle est d'Information, avec la vie pratique et le sens commun. A ce propos, deux remarques. La première est une remise en cause de la conception que nous nous faisons de la folie de Don Quichotte : Don Quichotte n'est pas celui qui prend ses désirs, ou ses rêveries pour la réalité, non pas parce qu'il n'a pas conscience de l'écart entre ses projections et ce qu'on a coutume d'appeler les faits, mais parce qu'il est davantage poussé par une dynamique interprétative, au sein de laquelle il cherche à donner du sens à ses actions, et des valeurs aux situations et personnes qu'il rencontre. Cela nous permet de noter que, dans le cas où nous « voyons » des animaux dans les nuages, et que nous partageons ce genre d'élucubration avec d'autres personnes, sous la forme d'une codification commune, et parfois dans le but (indirectement médiatisé) de faire comprendre, faire faire ou faire penser telle ou telle chose à propos du monde, alors, encore une fois, nous adoptons davantage une posture d'Interprétation que d'Invention. A tout le moins, là où Don Quichotte (et nous, lecteurs et symbolistes

intempestifs des nuées) serions dans l'erreur, ce serait en adoptant une posture d'Information vis-à-vis de nos propres fantasmagories et conceptualisations, en les prenant pour la vie elle-même.

La seconde remarque permet non seulement de souligner une certaine forme d'inconséquence (incohérence) dans l'analyse waltonienne des jeux de faire-semblant (ici, de la posture d'Invention), mais de montrer que les deux types d'activation peuvent parfois s'entremêler. En effet, le problème du contenu moral, ou immoral des œuvres semble amener Walton [1994] à poser des limites à la liberté, voire même à la faisabilité, de certains actes imaginatifs ; dit autrement, dans les affaires morales, on n'abandonne pas aussi facilement le Principe de Réalité, principe qui empêche alors de suivre pleinement des prescriptions à imaginer des contenus défiant notre sens moral. Sans entrer dans les détails, il apparaît pourtant que les jeux de faire-semblant, et l'activation d'Invention des œuvres, peuvent nous faire endosser, volontairement ou par réaction à ce que l'œuvre requiert, des rôles dont nous n'assumerions pas le caractère « immoral » si la pratique était réelle. Les réticences, ainsi que le scepticisme de Walton sur la possibilité même d'entretenir fictionnellement des croyances immorales, sont, *in fine*, le signe d'une porosité des comportements des joueurs entre l'intérieur et l'extérieur du jeu.

Dans la même veine, l'analyse par Austin de l'usage du terme « feindre » met en relief les tensions entre l'implication inventive et interprétative d'un joueur. Il est bon alors de noter que, des implications suivantes, aucune n'est valide, aux yeux d'Austin :

(1) ne pas être réellement → faire semblant
(2) faire semblant → ne pas être réellement
(3) ne pas faire semblant → être réellement
(4) être réellement → ne pas faire semblant [1957 :211]

La différence que nous proposons entre les deux types d'activation permet à tout le moins de dissocier, au niveau (externe) de l'attention portée sur ces comportements ambigus, et au niveau (interne) de l'engagement des lecteurs/joueurs, entre ce qui apparaît comme sérieux, engendrant des conséquences, et ce qui apparaît comme distrayant, comme invention ou réinvention de soi, dans un cadre prescrit. Tout se passe comme si, lorsque nous donnons le sentiment de « dépasser les bornes », surgissaient alors notre sens des réalités, ainsi que notre sens du raisonnable, comme pour faire entendre à notre sens des responsabilités que ce que nous inventons singulièrement et pour notre bon plaisir, en fait, s'inscrit toujours dans l'ordre des affaires sociales. En ce sens, il est possible de nier, plus largement, la légitimité

(voire, également, la faisabilité) de cette *évasion* caractéristique de la manière inventive de recevoir les œuvres romanesques. Que nous invoquions, pour cela, l'importance de respecter le sens de l'œuvre, la démarche de l'auteur, ou la situation sociétale dans laquelle ont lieu les actes génétiques et réceptifs du roman, ou que nous estimions que les jeux que nous jouons, autant que les lectures que nous faisons, nous transforment de telle sorte que nous ne nous échappons, en réalité, jamais de nous-mêmes, ou enfin, que les formes de notre imaginaire ne sont que des variations d'un imaginaire collectif déterminant, cela revient donc à refuser la pureté du concept d'Invention, et ainsi la pertinence d'une caractérisation de l'expérience d'immersion, précisément en tant qu'immersion : nous restons pieds et poings liés au monde actuel, au « je » actuel – quoique, parfois, indirectement. Cette ambiguïté, quant à l'indice « forme de vie », est présente dans l'analyse de Walton :

> « In general, participation involves imagining, from the inside, *doing* and *experiencing* things » [1990 :212].

Si nous considérons que les états par lesquels nous passons à la lecture d'une œuvre romanesque sont ainsi révélateurs, transformateurs, causalement reliés à certains agissements ou certaines de nos croyances ultérieures, comment strictement penser, non seulement, que nous adoptons une posture de feinte, mais que nous parvenons même à lire des histoires, juste pour le plaisir, et par caprices et désirs, qui nous sont distrayantes ? Il n'en reste pas moins que, dans la perspective de la grille informelle que nous développons, une différence existe entre une lecture fantaisiste et une lecture conjecturelle : elle réside, finalement, dans les blocages que nous décidons de mettre en place, entre les rôles que nous endossons, pour les lâcher à la fin du roman, et ceux qui perdurent, sous forme de sensations, de croyances ou de connaissances. En outre, elle réside dans la manière dont nous investissons, de sens et de valeurs, ou de représentations illusoires, le contenu même des œuvres : nous aurons alors l'impression, ou bien de devoir comprendre quelque chose *de plus* que l'histoire elle-même, à propos du monde réel, ou bien d'avoir droit à une forme de récréation, de « pause cognitive » qui, comparée à la recréation interprétative, et à l'incréé informatif, a de quoi, pour ainsi dire, soulever nos pieds du sol.

Un dernier exemple illustrera la manière dont les processus métafictionnels peuvent ainsi infléchir le droit à l'évasion, ou le devoir d'expérimentation, invitant le lecteur à se laisser captiver, capturer, par l'illusion romanesque ou, au contraire, à la réduire et la combattre. Ainsi, les processus de mise en abîme du théâtre dans le théâtre (Pirandello, Shakespeare, Corneille), ou des récits dans le récit (Sterne, Calvino, Borges) peuvent

facilement passer pour des astuces ludiques destinées à ajouter au plaisir de la lecture et des savants artifices de nos constructions linguistiques ou gestuelles ; en revanche, comme le souligne Calvino, à partir des années 1960, certains procédés métafictionnels sont apparus dans une autre optique, consistant notamment à passer, selon la formule de Robbe-Grillet, de « l'écriture d'une aventure » à « l'aventure d'une écriture », optique, en ce sens, plus sérieuse et répondant à des problématiques de véracité ou correction de nos représentations :

> « Mais c'est dans les dernières décennies que ces procédés de méta-théâtre et de méta-littérature ont pris un relief nouveau, sur des bases de caractère moral ou épistémologique : contre l'illusion de l'art, contre les prétentions naturalistes de faire oublier au lecteur ou au spectateur qu'il assiste à une opération conduite avec des moyens linguistiques, à une fiction voulue en fonction d'une stratégie des effets. / La motivation morale et même pédagogique domine chez Brecht, dans sa théorie du théâtre épique et du *Verfremdungs-effekt* : le spectateur ne doit pas s'abandonner passivement et émotionnellement à l'illusion scénique, il doit être incité à penser et à prendre parti » [1978 :85].

Il demeure ainsi évident que l'intention de l'auteur peut déterminer le type d'activation approprié, et ici, en l'occurrence, une activation d'Interprétation plutôt qu'un divertissement personnel. Inversement, il existe des cas où le lecteur lit « sérieusement » une œuvre, pourtant envisagée par l'auteur comme une porte sur un monde imaginaire, en particulier quand certains aspects de l'œuvre sont trop fortement attachés, chez le lecteur, à des situations, lieux, personnes ou événements réels. Si les activations émotionnelles des œuvres romanesques n'équivalent ni à l'une ni à l'autre des deux types de réceptions, il semble, à en suivre Brecht, qu'elles ont davantage à voir avec une lecture d'Invention. L'accent mis sur nos investissements psychologiques et émotionnels par les philosophes des définitions positives de la fictionalité tendrait à assoir cette hypothèse, faisant de ces opérations, des formes de glissements du lecteur (ou spectateur) dans l'œuvre, ou des preuves, en quelque sorte, de son immersion au sein de son propre jeu avec l'œuvre. Néanmoins, une approche comme celle de Goodman, notamment, soulignant la valeur cognitive des émotions, nous enjoint une nouvelle fois de laisser ouvertes les deux types d'activation, en admettant que les émotions peuvent jouer dans les deux catégories. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que le lecteur, en tant qu'inventeur de ses propres fantaisies lors de la lecture des romans, et entre autres, à travers un processus d'identification ou de projection de soi au même niveau que celui inventé par l'auteur, n'est alors pas en train, ni d'interpréter l'œuvre elle-même, ni le monde à travers elle.

A l'issue de cette analyse tripartite, nous avons vu comment il est possible d'isoler la catégorie de l'Invention de manière absolue, à condition d'user d'une stratégie comparatiste par laquelle celle-ci se distingue des catégories de l'Information et de l'Interprétation. Si la tension principale se situe entre ce qui relève de l'Invention ou de l'Interprétation, c'est en tant que les éléments constituant l'œuvre romanesque peuvent être considérés comme des figures ou comme des fantaisies, ces deux formes n'étant « résolument » pas des faits – sauf à procéder à des sortes de collage direct de matériaux provenant, tels quels, de l'extérieur (articles de journaux, extraits de livres de cuisine, citations, ou encore, dans les films, images d'archives, etc.). Dire cela pourrait passer pour une analyse du contenu des œuvres qui ne tient pas compte de l'usage qui peut en être fait, ni des intentions communicatives des auteurs, ni, encore, des conventions génériques qui peuvent guider la façon dont nous devons recevoir ces constructions hybrides ; ce serait, en somme, en rester à la syntaxe, sans sémantique ni pragmatique. En réalité, il faut seulement faire le départ entre différents objets d'enquête, et c'est la raison pour laquelle nous avons étudié progressivement chaque terme de la trinité romanesque – l'auteur, le héros, le lecteur – tout en mettant en relief les relations qui peuvent, ou doivent, les unir.

En résumé, les spécificités de la classe des Inventions comme acte, produit, ou effet de notre imagination, sont les suivantes. Du côté de l'auteur, il y a Invention dès lors que son expression s'apparente à une déclaration à fonction instauratrice d'objets et de cadres sans contraintes extérieures ; du côté du lecteur, il y a Invention dès lors que sa pratique s'apparente à une évasion, également instauratrice de rôles encadrés et choisis ; enfin, les personnages, en tant qu'objets, sont considérés comme inventés dès lors qu'ils sont issus de ces actes constituants, ou de ces pratiques distrayantes. Le caractère performatif de ce type d'acte est exemplifié par les effets actifs de cet usage du langage par les auteurs, ainsi que de l'usage, pour ainsi dire réifiant (et non signifiant), des histoires par les lecteurs, offrant alors aux personnages, objets dépendants de leurs constructions d'origine, une forme d'indépendance, dans le mode de présentation distanciée qu'ils acquièrent au sein des divers jeux mis en place par les participants.

L'analogie opérée entre faits, figures et fantaisies, d'un côté, et choses du monde extérieur, pensées (objectives) et représentations (subjectives) chez Frege, permet de souligner, surtout, la dimension singulière des actes d'Invention. Il existe ainsi une relation de dépendance forte entre ce qui est inventé, et celui qui l'invente, seul porteur de ce contenu, et instaurateur de l'objet. On a bien plutôt affaire au « monde intérieur » de chaque lecteur, au

moment où il active, à sa guise, l'histoire qu'il est en train de lire[162]. De là, l'idée selon laquelle les actes d'Invention sont liés aux désirs (des auteurs ou des lecteurs), à un usage capricieux et volontaire de leur imagination, plus qu'à une forme de rationalité visant à une modélisation des éléments du monde actuel. Au sens strict, et dans la perspective de distinguer entre un acte de constitution, ou une activation, interprétative ou inventive, il faut donc bien garder à l'esprit que, dès qu'on rapproche, d'une manière ou d'une autre, les œuvres romanesques du monde – des faits ou figures du monde –, alors celles-ci ne sont plus tant considérées comme des Inventions, mais comme des Interprétations (ou des Informations fausses, erronées, voire mensongères, ou situées dans un univers *à part*).

3.3. Choisir nos activations : entre symboles contraignants et libre imagination.

Comprendre nos expressions en fonction de la grille des 3I, c'est considérer les aspects des œuvres romanesques qui nous motivent à les faire fonctionner de manière à interpréter le monde, ou à inventer son propre monde à partir du récit (ou support), une pratique dans laquelle nous plongeons dans des univers, par l'imagination, en se donnant à soi-même, en quelque sorte, un rôle dans le scénario. Comme nous l'avons vu, l'œuvre, son contenu, sa forme, l'intention de l'auteur, peuvent nous inciter à chercher dans l'histoire une sorte d'enseignement (pratique, théorique), ou, à travers elle, l'exploration d'un tableau de mœurs, l'aventure d'êtres surnaturels. Entre encodages symboliques et expériences simulatives, le roman paraît convoqué sur des scènes diverses, pour des usages variés, et comparaître parfois devant des tribunaux hautement sérieux : de la simple historiette à apprécier, matière à rêverie ou configuration fantasque, fantaisiste, au moyen dûment subversif de tordre les esprits, ou encore fondement de quelque sagesse populaire – droit descendant des mythes, rites, légendes, troubadours –, et moteur de l'avènement de l'individu moderne, de la petite bourgeoisie pour certains[163], thermomètre d'une époque, catalyseur de savoirs et éprouvette à hypothèses, mais aussi, monument aux souvenirs, complice intime, consolateur de passions, juge de nos vices et vertus ou fou du roi, magicien audacieux, modeste scrutateur ; bref, si

[162] Et ainsi, le problème de l'incommunicabilité des représentations chez Frege pourrait faire écho au même type de problème que pose le monologue intérieur, ou l'expression de soi.

[163] Voir A.Compagnon [1998], reprenant le développement des théories de la littérature les plus célèbres : « Le roman européen notamment, dont la gloire a coïncidé avec l'expansion du capitalisme, propose, depuis Cervantès, un apprentissage de l'individu bourgeois » [1998 :37].

l'œuvre romanesque semble pouvoir, pour ainsi dire, se manger à toutes les sauces, en toute occasion, qu'est-ce qui, pour autant, nous permet de mesurer la légitimité de ses emplois et modes de réception ?

Il n'y a pas de mystère : comme nous l'avons vu, il faut privilégier le(s) sens de l'œuvre, les intentions et démarches des auteurs, ou les deux. Les mécanismes sémiotiques, linguistiques, culturels ou idéologiques des œuvres sont alors autant de bonnes, ou de mauvaises raisons, à invoquer pour justifier nos usages. Mais cette stratégie est davantage liée à une enquête sur les *interprétations* de l'œuvre, qui peuvent être contextuelles, plus que sur les *activations* plurielles d'une œuvre. Parler d'« activation » plutôt que d'« interprétation », c'est ici mettre l'accent, moins sur le fonctionnement textuel de l'œuvre, que sur ce que peut ou doit engendrer celle-ci, dans notre vie intellectuelle ou quant à nos croyances et actions futures ; mais les deux aspects sont évidemment liés, si l'on veut préserver l'idée que c'est à la lecture de telle ou telle œuvre que nous en sommes venus à réviser nos croyances, acquérir tel savoir, agir de telle manière, etc. Le dispositif symbolique et créatif des œuvres est donc considéré comme donnant lieu et temps à des activations pratiques et théoriques, et donnant naissance à des expressions, plus ou moins originales, triviales ou nouvelles, portant sur des éléments du monde.

Afin de clarifier les tensions entre activations interprétatives et activations inventives, nous discuterons d'abord, à travers le débat qui oppose R. Rorty et U. Eco, la distinction entre interprétation et utilisation d'un texte, en plus des possibles surinterprétations [Eco 1992]. Ce qui ressort de cette controverse, c'est, d'une part, le problème du contenu de cette « garantie factuelle » [1992 :134] censée nous permettre de faire le départ entre les interprétations satisfaisantes, correctes, pertinentes ou encore fructueuses, et celles qui sont marginales, excessives, erronées, voire trompeuses, et d'autre part, une distinction entre lectures objectives et appropriations subjectives des œuvres romanesques par leurs critiques, commentateurs et lecteurs. Un bref passage par l'histoire des théories de la réception et de la critique littéraire nous permettra ensuite de dégager l'idée selon laquelle, entre fonctions d'Interprétation et d'Invention, c'est la place du lecteur individuel qui est jouée : le Je de l'enquêteur, le « lecteur comme modèle de l'homme libre » [Compagnon 1998 :38], confronté aux exigences et supposées garanties des « communautés interprétatives » [Fish 1980].

Et lorsque nous sommes moins attentifs à ce qu'est (réellement) le texte, ou l'œuvre, qu'à ce qu'elle provoque en nous lors de, et après, la lecture, à ce qu'elle nous invite à

imaginer, comprendre, réviser de l'édifice de nos croyances sur, et désirs dans le monde actuel, comment, alors, départager les usages pertinents, ou requis, des usages déviants ? La double activation est donc admise : le mode de l'Interprétation et celui de l'Invention, le second se distinguant du premier en ceci que la liberté offerte aux participants y est sans limite, là où la lecture critique, méthodique, allégorique d'une représentation suppose des contraintes dans le discours à son propos. Ainsi, d'un côté, la subjectivité de l'Interprète, la fantaisie de l'auteur, les désirs du lecteur, de l'autre, l'objectivité des pairs, les messages de l'auteur, les croyances du lecteur.

Ce que suppose alors, en somme, l'approche pragmatiste des œuvres d'imagination que nous choisissons *in fine*, c'est sans doute de ne pas considérer ces œuvres comme des fictions, au sens défini par le *summum* de ce jugement d'attribution – la réception sur le mode de la croyance feinte étant en quelque sorte synonyme de désactivation (c'est « pour rire »). Or, que nous estimions avoir affaire à un système de symboles articulant des aspects du monde, à un mode d'expression répondant à des besoins réels, ou encore à un manuel de « savoir-vivre », il semble que ces récits d'Invention aient tôt fait de fonctionner activement. S'il n'y a pas, au fond, de justification ultime en faveur des activations engageantes, entraînant des effets externes sur nos croyances et nous incitant parfois à l'action, on peut avoir néanmoins de bonnes raisons de s'arrêter sur la « factualité » des œuvres romanesques (autant que sur celle des jeux, jeux vidéos ou des films). Non seulement telle est parfois l'intention des écrivains, mais de plus, même les activations les plus ludiques, « encapsulées », sont pour ainsi dire offensives : l'évasion est illusoire, elle ne nierait l'ordre des choses que pour mieux le transformer, s'y réintégrer.

Ainsi, l'approche pragmatiste doit inclure une forme de responsabilisation des agents (auteurs, critiques, comme lecteurs), contre un isolationnisme des pratiques, autant que du supposé monde imaginaire, et notamment contre les conceptions autotéliques de la littérature. Il s'agit ainsi de focaliser notre attention sur les enjeux de nos actes d'invention, devant alors des actes d'interprétation ; l'écriture et la lecture, dans cette perspective, sont en prise directe avec des problématiques théoriques et pratiques sérieuses, répondant aux trois soucis relevés comme des motivations de l'application de prédicat de fictionalité – ontologiques, épistémiques et éthiques. L'expérience imaginative, elle-même notion peu claire, semble provoquer à tout le moins des raisonnements et actes qui dépassent le cadre de la feinte, des sortes de « persistances rétiniennes » jusqu'à la constitution d'imaginaires collectifs efficients.

Nous interrogerons ainsi, dans un deuxième temps, la validité des activations cognitives (modales, morales) et conatives des œuvres d'Invention – notamment représentées par les philosophes du roman comme M.Nussbaum [1990], H.Putnam [1978], N.Goodman [1984], J.Bouveresse [2008]. Il semble d'abord que ces usages procèdent de certaines conceptions de l'homme et du monde, ainsi que de la connaissance et de l'éthique, qui en garantissent l'utilité. En effet, pour pouvoir dire que nous apprenons des choses en lisant des histoires inventées par des auteurs, une conception radicalement scientiste de la connaissance paraît peu appropriée. De même, pour pouvoir dire que les romans sont sources de questionnements valables dans le champ de la moralité, il faut également admettre que les affaires éthiques ne se règlent ni par des expérimentations empiriques, ni par la formulation de principes universels et normatifs[164].

Ce type d'activation pratique suppose dès lors de revoir notre concept de « fait », notamment pour fonder la possibilité même d'une valeur épistémique et morale des œuvres romanesques. La connaissance que nous acquérons en lisant de telles narrations est sans doute plus pratique (*know-how*) que théorique (*know what*), et elle peut même apparaître plus troublante, à l'instar de l'idée de Goodman selon laquelle « compréhension et création vont ensemble » [1984] : une conception dynamique de l'enquête épistémique, à tout le moins, paraît plus judicieuse. Enfin, cela implique, de manière générale, de considérer les œuvres romanesques comme des expressions d'interprétation, des constructions figuratives, des « images » du monde, de ses éléments, de ses structures.

En un mot, les auteurs et les lecteurs sont des acteurs situés dans une pratique collective, au sein de laquelle les œuvres romanesques sont activées, sous formes de croyances, de désirs, de discours, de questions, d'actions, tournées vers le monde actuel, et dont l'indétermination de contenu (ou sous-détermination) laisse ouverts les investissements personnels de ses lecteurs. Dans cette optique, les Inventions des auteurs, notamment, quoique distinctes des Interprétations par le plus grand degré de liberté accordée aux premières, s'avèrent dans certains cas synonymes de créations d'idéaux, idéaux dont nous avons besoin dans l'économie de la connaissance et de l'action humaine. De sorte qu'au terme d'une

[164] Il est étonnant, de ce point de vue, de constater, par exemple, que si Aristote reconnaît une valeur cognitive (et thérapeutique) aux tragédies, il ne leur attribue nullement un rôle dans l'élaboration du champ de l'éthique ; de nos jours, on aurait plutôt tendance à éviter de faire jouer aux romans un rôle cognitif (les sciences étant devenues le paradigme de la recherche de la vérité), tout en leur reconnaissant une valeur potentielle en philosophie morale.

analyse des activations « sérieuses » des œuvres romanesques, on se demanderait ce qu'il reste encore de « fictionnel » dans de telles pratiques expressives.

3.3.1. Interprétations objectives vs. appropriations subjectives : la critique créatrice.

Comme le dit A. Compagnon, « l'histoire des théories de la lecture dans les dernières décennies a été celles d'une liberté croissante consentie au lecteur en face du texte » [1998 :180]. Si celle-ci va de pair, sans doute, avec la production de textes de plus en plus modernes, c'est-à-dire indéterminés, offrant des significations plurielles, il n'en reste pas moins que les modes de réception des œuvres romanesques semblent, généralement, sujets à des activations collectives ou individuelles, et répondre alors à des fonctions ou besoins divers. Nous distinguerons ainsi les usages interprétatifs et objectifs, des usages inventifs et singuliers, qu'ils soient le résultat des critiques ou lecteurs ordinaires.

a. Les dangers de la surinterprétation : utiliser un texte.

La controverse qui oppose Rorty et Eco [Eco 1992] concerne le bien-fondé de la distinction proposée par Eco entre « l'interprétation » et « l'utilisation » d'un texte, et sa conséquence, à savoir qu'il y a, selon Eco, « des cas où l'on a le droit de contester une interprétation donnée » [1992 :139]. Si Rorty, en bon pragmatiste, refuse toute position essentialiste, et tout contrôle de nos lectures par de supposés faits extérieurs à nos constructions, Eco reste plus prudent, cherchant à coller, pour ainsi dire, à la machine textuelle. Tentons de mesurer la pertinence de chacune de deux thèses, en mettant en lumière les changements de perspectives et de visées qui infléchissent leurs approches, de façon plus ou moins latente. Cela nous permettra de nuancer les ouvertures à tout usage possible des œuvres, parfois trop laxistes, et de distinguer, *in fine*, entre critique subjective (imaginative) et critique objective (symbolique).

Rorty refuse clairement de reconnaître un sens quelconque à ce qu'Eco appelle l'« *intentio lectoris* », cette posture que le lecteur devrait adopter pendant qu'il suit les développements de l'histoire, et résultant de l'« *intentio operis* », une notion tout autant étrangère au pragmatiste. Comme elles garantissent la distinction entre interprétation et usage du texte, on comprend bien pourquoi Rorty rejette l'analyse d'Eco dans son intégralité.

> « Il s'agit naturellement d'une distinction que nous autres, en tant que pragmatistes, nous n'éprouvons pas le désir de faire. Dans un contexte comme le nôtre, la seule chose qu'un individu puisse jamais faire d'une chose consiste à l'utiliser. Interpréter quelque chose, en pénétrer l'essence, et ainsi de suite, sont autant de manières variées de décrire un processus de mise en fonctionnement » [1992 :85].

Les dichotomies qui sont la cible de la critique rortyenne sont nombreuses – et pas toujours attribuables à Eco : entre « le fait d'entrer dans le texte lui-même » et « le fait de le relier à quelque chose d'autre » [1992 :85] – qui suppose, selon lui, des différences négociables entre intérieur et extérieur, et entre propriété intrinsèque et propriété relationnelle –, entre « la cohérence textuelle interne » et les « cheminements incontrôlables du lecteur » [1992 :87], entre « l'univers de la *semiosis* », qui correspond à l'univers culturel, et l'univers de la nature [1992 :91], entre les usages « imposés par une subjectivité délibérée » et ceux qui sont « imposés par les textes eux-mêmes » [1992 :94], et de manière générale, entre les mots et les choses – refusant la théorie représentationaliste du langage. Enfin, il nie également deux distinctions qu'il considère comme sous-tendant le rejet de sa propre thèse : celle héritée d'Aristote, entre ce qui a trait à la théorie, c'est-à-dire aux « tentatives qui visent à découvrir la vérité », et ce qui a trait à la pratique, c'est-à-dire à une « délibération pratique sur ce que l'on doit faire » [1992 :97] ; celle héritée de la conception kantienne de la moralité et de la prudence, entre valeurs (des choses) et dignité (des personnes), par laquelle les tenants d'une forme d'essentialisme de la nature d'un texte ou de la lecture en viennent à voir « les textes, sous ce rapport, comme des personnes honoraires. Simplement les utiliser – les traiter comme des moyens et non en même temps comme des fins valant pour elles-mêmes – c'est agir immoralement » [1992 :97].

Mais que défend exactement Rorty ? En résumé, un usage libre, dynamique, pluriel et subjectif des textes, non pas tant comme une revendication particulière, mais plutôt comme un effet général de tout acte de lecture, ainsi que comme l'attitude qui s'impose à ceux qui suivent les étapes de la pensée pragmatiste. En effet, « le stade final du pragmatiste », estime Rorty, tient à ce qu'il voit ses « péripéties antérieures » (ses discours, ses interprétations, ses connaissances) comme « les conséquences contingentes de [ses] rencontres avec un certain nombre de livres dont le hasard a voulu qu'ils nous tombent entre les mains » [1992 :84]. Autrement dit, la perspective adoptée par Rorty se veut manifestement garante des pratiques spontanées, des synthèses imprévues, vides de contraintes méthodiques et théoriques[165]. En ce sens, il vaut mieux « distinguer seulement les usages auxquels se livrent différentes personnes

[165] Et cela ressemble alors au comportement d'un joueur, tel que défini par Novalis : « Jouer, c'est expérimenter avec le hasard » [in Rodari 1973 :172].

à différentes fins » [1992 :97]. Et ce sont bien les « fins » et les « besoins » [1992 :97] des lecteurs qui jouent, *in fine*, le rôle le plus important dans les diverses mises en fonctionnement des textes. Telle une minime concession, Rorty admet néanmoins que le texte « fournit seulement des *stimuli* qui rendent relativement difficile ou facile de se convaincre ou de convaincre les autres de ce que l'on [est] immédiatement enclin à dire » [1992 :94]. Mais il reste évident que, dans l'optique pragmatiste libéral qu'adopte Rorty, l'évaluation de la correction des usages, ou des descriptions, s'avère fortement limitée, quasi impossible, du moins compromise ; ainsi le pragmatiste, lors de ce « stade final », en vient à

> « se considérer, au même titre que toute autre chose, comme capable d'autant de descriptions qu'il y a de fins à poursuivre. Il y a autant de descriptions que d'usages auxquels le pragmatiste peut être conduit, que ce soit par lui-même, elle-même ou par les autres. Ce stade est celui où toutes les descriptions (y compris notre description de nous-mêmes comme pragmatiste) sont évaluées en fonction de leur capacité en tant qu'instruments répondant à divers usages, plus que par leur fidélité à l'objet décrit » [1992 :84].

La distinction que propose pour finir Rorty, et qui dévoile le type de finalité qu'il recherche en lisant des romans, est celle entre « lecture méthodique » et « lecture inspirée » [1992 :97]. Les lectures méthodiques, entre autres celle d'Eco et de toute tendance structuraliste, s'attachent ainsi à déterminer comment fonctionnent les textes, en en disséquant leurs éléments, leurs structures, jusqu'à leur supposée « *intentio* » respective. Or, pour Rorty, il en ressort des analyses, qui peuvent certes être utiles pour avoir des choses intéressantes à dire, comme lorsqu'on lit Derrida, Marx ou Freud, mais qui « ne nous rapprochent pas plus de ce qu'est réellement l'enjeu du texte » [1992 :96] : en d'autres termes, nous ne faisons là qu'accumuler des discours, sans jamais pouvoir prouver, ou fonder, leur correction ou pertinence :

> « Chacune de ces lectures supplémentaires nous donne simplement un contexte de plus à l'intérieur duquel le texte peut être situé – une grille de plus, pouvant lui être superposée, ou un paradigme de plus auquel il est permis de le juxtaposer » [1992 :96].

Cependant, ces lecteurs critiques ne semblent pas, selon Rorty, avoir été « transportés » ou « déstabilisés » par leurs lectures, simples observateurs et constructeurs d'interprétations possibles, et froides. Contre cette forme de rigorisme analytique – auquel Rorty objecte, ainsi qu'à Eco en particulier, l'essentialisme implicite, pourtant impropre au vu de la pluralité des interprétations possibles et de la pétition de principe que constitue le cercle herméneutique [1992 :88-89], donc d'une absence de « cohérence interne » décelable, et d'un

point de départ extérieur au geste du critique –, le pragmatiste choisit de valoriser la critique « inspirée » :

> « [Elle est] le résultat de la rencontre d'un auteur, d'un personnage, d'une intrigue, d'une strophe, d'un vers ou d'un buste archaïque qui a introduit une différence dans la conception que *le ou la critique a de lui-même ou d'elle-même*, de ce dont elle est capable, de ce qu'elle veut faire d'elle-même : une rencontre qui a bousculé l'ordre de ses priorités et de ses fins. Une telle critique n'utilise pas l'auteur ou le texte comme un spécimen qui exemplifie un type, mais comme une occasion de transformer une taxonomie préalablement, ou de donner un nouveau tour à une histoire préalablement acceptée » [1992 :98 – je souligne].

La distinction entre ces deux activations vise, en fait, à spécifier la différence que Rorty opère entre « le fait de savoir ce qu'on attend par avance d'une personne, d'une chose ou d'un texte, et le fait d'espérer que la personne, la chose ou le texte considéré nous permettra de vouloir quelque chose de différent – qu'il contribuera à la transformation de nos usages, et par là à la transformation de notre vie » [1992 :98]. Ainsi l'ambition, du moins la visée de Rorty, est-elle formulée, à savoir, que les textes *agissent* sur leurs lecteurs, tel un potier sur une terre encore molle, ou mieux, comme un alchimiste capable de métamorphoser le fer en or. Invoquant alors les sentiments d'« amour » et de « haine », plutôt que de « respect » envers les textes, Rorty achève de préciser ce qu'il attend des usages de la littérature. A tout le moins, avant de discuter cette position, résumons ce qu'il entend par « lire des textes » :

> « Lire des textes, c'est les lire à la lumière d'autres textes, de personnes, d'obsessions, de pans d'informations, de ce que *vous* avez, et voir ensuite ce qui se produit » [1992 :96 – je souligne].

Tout semble ainsi pouvoir se produire, et une chose différente par personne, par lecture, par moment ! Ce qui se produit est, selon Rorty, parfois « trop mystérieux ou trop idiosyncrasique pour que l'on s'en préoccupe », et parfois « excitant et convaincant » ; la cause de cette excitation et de cette conviction demeure, dans cette perspective, non pas le texte lui-même, mais « les fins et les besoins de ceux qui sont excités » [1992 :97]. Autrement dit, il revient à chaque lecteur de choisir leurs activations, bien plutôt que de se soumettre à la lettre du texte ou à l'intention de l'auteur.

La réponse d'Eco consiste alors à faire la part des choses entre ce qu'il est permis ou non d'admettre dans l'ensemble des interprétations qu'on peut proposer d'un texte ; et en ce sens, il martèle qu'« un texte reste comme un paramètre de ses interprétations acceptables »

[1992 :131], bien parce que c'est tel ou tel texte en particulier qui importe (et non pas chaque lecteur), et qui guide jusqu'à nos utilisations :

> « Je conteste la déclaration de Valéry selon laquelle 'il n'y a pas de vrai sens d'un texte', mais j'accepte l'idée selon laquelle un texte peut avoir de nombreux sens. Je refuse d'admettre qu'un texte peut avoir n'importe quel sens » [1992 :131].

Fort d'une position aussi nuancée qu'est précise son analyse, le but d'Eco est de lutter contre les dérives d'un relativisme excessif : « *il n'est pas vrai que tout se vaut* », même s'il peut y avoir des « surinterprétations fécondes », et de nombreuses interprétations d'une même œuvre romanesque [1992 :133]. Il semble donc effectivement vouloir faire ce que Rorty a bien deviné dans son étude, à savoir, utiliser la distinction entre interprétation et utilisation comme « une barrière opposée à notre désir monomaniaque de soumettre toute chose à nos besoins personnels » [1992 :87]. Chercher à formaliser les mécanismes textuels, ce n'est donc pas la même enquête que celle qui consiste à « mettre [un texte] au service » d'un argument philosophique, d'une stratégie rhétorique, d'une transformation de soi, du monde, ou des autres, ou encore d'une activité thérapeutique. Eco remarque ainsi, de manière ironique, que, pour ainsi dire, tout est possible, si seules nos fins comptent dans les usages que nous faisons des textes :

> « Je n'ai aucune objection contre les gens qui utilisent les textes pour accomplir les plus audacieuses déconstructions, et j'avoue que j'en fais autant. J'aime ce que Pierce appelait le 'jeu de la rêverie'. Si mon but était seulement de vivre agréablement, pourquoi n'utiliserais-je pas les textes comme s'il s'agissait de mescaline, et pourquoi n'estimerais-je pas que la beauté est une chose amusante, *Fun Beauty*, qu'on ne connait rien d'autre sur Terre, et que l'on n'a pas besoin de connaître autre chose » [1992 :136].

Mais la visée (et les convictions ?) d'Eco différent de cette forme d'attitude quiétiste : il aspire à comprendre comment fonctionnent les textes, non seulement parce que la « connaissance est source de plaisir » [1992 :136] – il objecte par là à Rorty son manque de foi envers les lectures méthodistes, à propos desquelles c'est une erreur de croire qu'elles sont froides, et donc de leur opposer des lectures passionnelles –, mais surtout parce que, quoi qu'il en soit de l'usage auquel on destine un texte, c'est encore et toujours *ce texte* qu'il s'agit d'utiliser, d'éprouver, d'aimer ou de haïr, et pas un autre. Par conséquent, comprendre de quoi il en retourne (structuralement, narrativement, actanciellement, etc.), apparaît comme une condition nécessaire à tout usage ultérieur, et une condition du jugement du caractère approprié de tel ou tel usage, telle ou telle interprétation :

> « Déterminer comment fonctionne un texte, c'est déterminer lequel de ses aspects variés est ou peut devenir satisfaisant ou pertinent pour une interprétation cohérente de

celui-ci, et lesquels demeurent marginaux et incapables de se prêter à une lecture cohérente » [1992 :135].

Eco en appelle alors au pragmatisme (réaliste) de Peirce[166] pour objecter au pragmatisme libéral de Rorty, en invoquant l'idée de « garantie factuelle » afin de tenter d'identifier les « folles », les « impossibles pertinences » [1992 :135], les « mauvaise[s] interprétation[s] tirée[s] par les cheveux » (IS, 133). En effet, tout comme Pierce, si Eco reconnaît l'élément conjectural de toute interprétation (le fantôme du cercle herméneutique), l'infinité de la sémiosis (les renvois incessants entre signes), et enfin le faillibilisme de toute conclusion interprétative, il n'en demeure pas moins qu'on peut tenter d'établir « un paradigme minimal d'acceptabilité de l'interprétation sur la base d'un consensus de la communauté » [1992 :134]. Et c'est cet appel à une garantie « communautaire », disons culturelle et sociale, indéniablement absente de la position rortyienne, et présente dans celle d'Eco, qui permet en quelque sorte de dépasser les monomanies personnelles, et de forcer la reconnaissance de lectures correctes ou incorrectes d'un texte.

Dans cette perspective, les textes ne sont pas, au départ, des « *stimuli* bruts » produisant de « nouveaux *stimuli* », mais déjà des « interprétations préalables du monde » [1992 :138]. L'objection d'Eco contre un sens restreint, empirique, de la « garantie factuelle », qui ne concernerait que les « *sense data* » et, ainsi, les interprétations scientifiques, ressemble en fait à celle de Rorty, contre une opposition trop tranchée entre l'univers naturel et l'univers de la sémiosis, culturel. Pour Eco, le contrôle communautaire est partout :

> « Chaque fois, nous avons besoin d'une interprétation – aussi bien que d'un critère de pertinence au moyen duquel certains événements sont reconnus comme plus satisfaisants que d'autres – et le résultat même de nos habitudes opérationnelles est sujet à interprétation complémentaire. […] Tout dépend d'une longue série de contrôles et de révisions communautaires » [1992 :139].

Au milieu de cet incessant mouvement de va-et-vient sémiotique, il existe cependant des « degrés d'acceptabilité des interprétations », tout comme il existe des « degrés de certitudes et d'incertitudes », en fonction de l'admission plus ou moins intégrale, parce que vérifiée ou révisable, des « consensus culturels » [1992 :139]. En situant les textes dans la longue série des textes antérieurs et ultérieurs, produits dans, par et pour une société culturellement développée, Eco fait ainsi le choix, non seulement d'envisager l'activité

[166] Je qualifie le pragmatisme de Peirce de « réaliste » en m'appuyant sur l'approche d'Eco de cet auteur, qui rejoint alors l'analyse proposée par Cl.Tiercelin [1993] de cet auteur.

interprétative dans le respect du fonctionnement du langage comme tel (un système de signes à renvois, valeurs, et significations multiples), mais de l'ouvrir, pour ainsi dire, à la collectivité. En ce sens, peu lui importent les auteurs et lecteurs empiriques : ce qui compte, c'est le texte, sa façon de travailler la langue, la culture, toute cette encyclopédie qui forme notre « trésor commun » (pour reprendre les termes de Frege à propos des Pensées), en plus de sa cohérence, lorsqu'il est pris comme un tout – et non pas désarticulé jusqu'à pouvoir nous offrir les occasions d'un usage éclaté.

> « En dépit des différences visibles quant au degré de certitude et d'incertitude dont elle bénéficie, toute image du monde (qu'il s'agisse d'une loi scientifique ou d'un roman) est un livre qui est, en droit, ouvert à d'autres interprétations. Mais certaines interprétations peuvent être reconnues comme infructueuses, en ce qu'elles ressemblent à une mule, incapables de produire de nouvelles interprétations, ou d'être confrontées à des traditions antérieures » [1992 :139].

Ainsi Eco en appelle-t-il à trois composantes minimales d'une interprétation d'un texte, qui permettent d'éviter les écarts trop importants entre ce que le texte exprime, et ce que nous voulons exprimer à travers notre lecture du texte : « (i) sa manifestation linéaire ; (ii) le lecteur qui lit du point de vue d'un *Erwartungshorizont* donné [l'horizon d'attente du texte] ; (iii) l'encyclopédie culturelle comprenant un langage donné et les séries d'interprétations antérieures du même texte » [1992 :133]. L'importance du troisième point est telle que c'est ce savoir encyclopédique qui garantit la possibilité d'un « jugement responsable et consensuel d'une communauté de lecteurs – ou d'une culture » [1992 :133], autant que la légitimité de leurs multiples emplois objectifs possibles.

A l'issue de cette controverse, on peut se demander si l'interprétation d'un texte, revendiquée par Eco, s'oppose, à strictement parler, à l'utilisation d'un texte, revendiquée par Rorty : n'aurions-nous pas simplement affaire à deux pratiques différentes ? La visée de Rorty, de mettre un texte au service d'une transformation de nos perceptions, expériences, ou conceptions, n'empêche sans doute pas celle d'Eco, de comprendre les mécanismes du texte et de le relier à ses héritages et héritiers littéraires, sémiotiques ou culturels. De plus, les critiques rortyiennes de l'essentialisme d'Eco semblent en réalité erronées – ou du moins, excessives – puisqu'Eco lui-même paraît beaucoup plus nuancé quant à ce qui pourrait passer pour la nature d'un texte, son sens « réel », son unique interprétation ou son définitif horizon d'attente. Mais en fait, les deux auteurs se retrouvent à défendre deux positions fortement rivales – une interprétation objective vs. une appropriation subjective :

(1) Rorty n'admet pas la nécessité d'une interprétation-compréhension du texte, antérieure à tout usage-utilisation correct ou déviant. Les usages « passionnels » et « inspirés » de Rorty semblent pouvoir se passer d'une lecture méthodique, ainsi que, de manière générale, toute description semble pouvoir (voire devoir !) se passer de l'exigence de fidélité à l'objet. Le refus de toute « garantie factuelle » implique l'impossibilité même de parler d'interprétation *de quelque chose*, mais permet l'activation subjective de toute chose.

(2) Eco n'admet pas la pertinence de la prise en compte des lecteurs empiriques dans la question de la réception d'un texte (son sens, son interprétation, son usage) – ni d'ailleurs, celle de l'auteur empirique. Les besoins et les fins propres à chaque lecteur n'influencent pas les mécanismes du texte. Le refus de toute inspiration personnelle dans le processus d'élucidation du sens du texte amène à pouvoir parler d'interprétation *objective de la même chose*, mais à rejeter l'intérêt des investissements personnels de sens.

In fine, le débat porte – de manière latente – sur la légitimité des « consensus culturels », pouvant ou non se substituer aux garanties proprement factuelles ou objectives, tout autant qu'aux élans personnels de chaque lecteur. Par extension, le problème se situerait au niveau de l'acceptabilité d'un contrôle par nos pairs (ou par les « hommes de lettres », « hommes cultivés »). Rorty semble considérer que ce contrôle bloque une activation concrète, incarnée, passionnelle des œuvres, plus nécessaire que les analyses savantes ; Eco, quant à lui, estime que ce contrôle permet, au contraire, une activation commune, quoique probablement imparfaite et abstraite, ainsi qu'un gain épistémique. Pour prendre un exemple, Rorty considère que Freud n'amène qu'un élément de plus dans nos jeux de langage, tandis qu'Eco aurait plutôt tendance à considérer que Freud amène une interprétation de plus, qu'on est en droit, voire en devoir, de contester ou étayer au sein de nos champs de recherche.

En d'autres termes, on pourrait dire que Rorty vise à argumenter en faveur d'une assimilation de nos expressions au mode de l'Invention, là où Eco privilégie le mode de l'Interprétation. Dans cette reconstruction, on comprend alors, encore une fois, qu'il n'est pas nécessaire, dans nos actes de pure Invention, de tenir compte de contraintes externes à nos propres désirs et intentions, alors que nos actes d'Interprétation supposent et impliquent des relations entre des éléments d'un système partagé, puisque discutable et révisable. Cela correspond également assez bien à la distinction qu'opère Eco, au début de sa réponse, entre

les « textes scientifiques » et les « textes de création », pour aboutir à l'idée que les seconds sont des « Œuvres Ouvertes », tandis que les premiers « échafaude[nt] un jeu de contradiction » [1992 :130]. La différence, selon Eco, « réside, avant toute chose, dans l'attitude propositionnelle des écrivains – même si ce qu'ils se proposent est ordinairement rendu évident par des dispositifs textuels qui deviennent ainsi l'attitude propositionnelle des textes eux-mêmes » [1992 :130] ; elle a pour effet de limiter ou d'ouvrir les choix des lecteurs – Eco parle de sa propre expérience, et de la distinction entre ses deux types d'écrits :

> « Lorsque j'écris un texte théorique, je tente d'atteindre *une conclusion cohérente* à partir d'un ensemble décousu d'expériences, et je propose cette conclusion à mes lecteurs. S'ils ne s'accordent pas avec elle, ou si j'ai l'impression qu'ils l'ont mal interprétée, ma réaction consiste à contester l'interprétation du lecteur. Au contraire, lorsque j'écris un roman, même si je pars (probablement) du même ensemble d'expériences, j'ai conscience de *ne pas essayer d'imposer une conclusion* : j'échafaude un jeu de contradictions. Non pas que je n'impose aucune conclusion parce qu'il n'y a pas de conclusion ; bien au contraire, il y a *de nombreuses conclusions possibles* (chacune étant fréquemment personnifiées par l'un ou plusieurs des différents personnages). Je résiste au fait d'imposer un choix entre eux, non parce que je ne veux pas choisir, mais parce que *la tâche d'un texte de création est de présenter la pluralité contradictoire de ses conclusions en laissant les lecteurs libres de choisir – ou de décider qu'il n'y a pas de choix possible*. En ce sens, un texte de création est toujours une Œuvre Ouverte. Le rôle particulier que joue le langage dans les textes de création – lesquels, en un certain sens, sont moins traduisibles que les textes scientifiques – est seulement dû à la nécessité de laisser la conclusion flotter, d'obscurcir les préjugés de l'auteur grâce à l'ambiguïté du langage et l'intangibilité d'un sens ultime » [1992 :130 – je souligne].

Rorty, dans cette perspective, n'en viendrait-il pas à dire que tous les textes sont textes de création, en tant qu'ils laissent toujours le lecteur libre de « faire son marché », de choisir son usage, mais également en tant qu'ils ne présentent pas véritablement de conclusion – puisqu'un texte « n'a jamais que la cohérence qu'il lui est permis d'acquérir lors du dernier tour de la roue herméneutique » [1992 :89] ? Eco, encore une fois en défenseur d'un fondement commun, persiste à penser que cette distinction générique se vaut, bien qu'elle caractérise des « *Idealtypen* », qui « ne se proposent pas de classer des textes concrets » [1992 :131], mais plutôt d'exprimer des autorisations et des interdictions dictées par les intentions des locuteurs, et donc par ce que dit le texte.

Finalement, tout se passe comme si Rorty avait tort de ne pas reconnaître qu'il existe certaines garanties « factuelles » offrant la possibilité de contester ou défendre des interprétations plurielles, mais raison de lutter contre les tendances essentialistes visant aussi bien à rigidifier les catégories génériques, les horizons d'attente et les utilisations correctes,

qu'à promouvoir des valeurs censément universelles. En effet, Rorty estime ne pas appartenir à la tradition de la « critique humaniste classique » (issue d'Aristote), en ce sens qu'une « bonne partie de cette critique était essentialiste – elle croyait à l'existence de choses permanentes profondément incorporées à la nature humaine, qu'il appartenait à la littérature de déterrer et d'exhiber devant nous » [1992 :99]. Dans ce sens, Eco, attaché aux notions (abstraites) d'« *intentio operis* » et de Lecteur Modèle, semble continuer à nourrir une forme d'essentialisme, sinon d'absolutisme, tout en nuançant son propos, comme nous l'avons vu, en assumant des degrés d'acceptabilité et de contrôle culturel. Mais on pourrait alors dire qu'il a tort de restreindre la méthode d'élucidation et de vérifiabilité des interprétations d'un texte à des critères communautaires et disciplinaires, quoiqu'il ait raison de vouloir lutter contre les formes d'idiosyncrasie débridée qui, *a minima*, semblent non-avenues dans l'élucidation des sens *de* l'œuvre.

b. Les théories de la lecture : place aux investissements du lecteur empirique.

Une tension centrale apparaît, dans les lectures critiques, entre ceux qui s'en tiennent, pour ainsi dire, au texte et à ses éléments sociaux, historiques ou, si possible, auctoriaux, et ceux qui privilégient plutôt leur propre sensibilité ou parcours dans la mise en fonctionnement des œuvres. En simplifiant, cette ligne de partage pourrait ainsi distinguer les approches d'Eco ou Goodman (et sa théorie inscriptionnaliste), d'un côté, et celles de Rorty, Walton, ou encore Sartre (et sa théorie phénoménologique), de l'autre. De manière générale, l'amplification du rôle de l'imagination, et de la posture imaginative appropriée, pour les œuvres de fiction, peut sembler favoriser, de façon idoine, les élans subjectifs et représentations personnelles du lecteur comme des moyens nécessaires à la saisie de l'histoire, ainsi que des fins visées dans son usage. Les divers types d'activations possibles des œuvres romanesques peuvent ainsi manifester une franche préférence pour les « faits du roman », l'histoire de la littérature, ou bien les « choix du lecteur », en passant par l'appel à un subtil équilibre qui mêlerait les deux, à savoir Interprétation commune et Invention personnelle.

Dans les théories de la lecture, la place et le rôle du critique ont été discutés, non seulement afin d'expliciter les mécanismes qui nous permettent de saisir les sens d'une œuvre romanesque, mais également afin d'éviter de tomber dans des erreurs d'interprétation dues à des notions retorses – ce que d'aucun ont pu relever comme étant des illusions

« référentielles » (le monde de l'œuvre ne réfère pas au monde actuel), « intentionnelles » (l'intention de l'auteur n'est pas décelable) ou « affectives » (la réception de l'œuvre n'est pas soumise aux émotions du lecteur) auxquelles peuvent être sujets critiques et lecteurs, et qui semblent aller de pair. En particulier, ici, c'est l'illusion affective qui est dénoncée, celle qui est présente dans ces « visions privatives » de la lecture telles qu'elles ont pu être défendues par Proust ou encore par les tenants de la « critique créatrice » [Compagnon 1998 :170-171] : il ne faudrait pas confondre, en d'autres termes, entre ce qu'*est* le roman, et ce qu'il *fait* aux lecteurs. Mais ce qui est en jeu, à l'évidence, c'est cette réappropriation des personnages et de l'histoire opérée par chaque individu, pendant et après lecture.

La question, cependant, paraît être moins celle de l'interprétation véritable des œuvres romanesques, qui requièrent, selon les théories de la réception inaugurées par R. Ingarden [1931], et développées notamment par H. Jauss [1975] et W. Iser [1976], d'être effectivement activées par les multiples lecteurs pour pouvoir exister, que celle de ses échos provoqués chez ces derniers, dans leurs existences respectives – et cela rejoint alors ces tentatives, de la part des romanciers, de faire coïncider la littérature et la vie. Proust, par exemple, voit dans l'indétermination des destinataires d'un roman, une sorte de tactique ouverte, en appelant à l'investissement personnel, et dégagé d'impératifs supposés prescrits (utilitaristes, moraux, voire esthétiques) à un Lecteur-Modèle :

> « L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces 'mon lecteur'. En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même » [Compagnon 1998 :169].

Et il en va de même du côté des critiques qui estiment que leur geste doit « épouser le mouvement de la création » [Compagnon 1998 :170], ouvrir à d'autres interprétations, pour ainsi dire, inventives. C'est notamment le cas des travaux de P.Bayard, qui, dans son ouvrage *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?*, souligne la dimension subjective centrale de « l'intercréativité » [2010 :78] dans le renouvellement des activations de la critique littéraire elle-même à partir d'un acte de changement d'auteurs pour telle ou telle œuvre ; on fait comme si, par exemple, Corneille avait composé *Don Juan* :

> « Comme pour toutes les métaphores actives sur lesquelles reposent la réattribution des œuvres, c'est donc la subjectivité du lecteur qui doit se voir reconnaître ici la première place, puisque c'est elle qui détermine finalement, sans qu'il y ait besoin de s'en formaliser au nom d'une impossible objectivité, les éléments fondateurs d'une ré-écriture de l'histoire littéraire » [2010 :79].

Usant alors de « fictions fécondes » [2010 :145], et revendiquant même le « droit à la fiction » [2010 :13] pour nos explorations de la signification des œuvres, Bayard cherche ainsi à faire place aux lecteurs non-savants, en un sens, dans leur appréhension de ces histoires imaginées. Mais il apparaît que sa démarche reste fixée sur le contenu de ces œuvres, et les actes d'Invention du critique devraient alors encore respecter les symboles invoqués par le texte, si tant est qu'on reconnaisse l'accès à quelque forme d'objectivité. Autrement dit, la liberté du critique reste plus contrainte que celle de chaque lecteur qui, n'ayant rien à défendre face aux communautés interprétatives, peut se laisser entraîner par l'histoire, peut user de l'histoire comme d'un moteur à projections et émotions toutes personnelles.

Finalement, tout se passe comme si, dans ces débats, les objets de l'enquête s'avéraient plus ou moins dissemblables en fonction des enjeux auxquels les critiques et lecteurs cherchent à répondre : les romans sont envisagés comme des textes, des œuvres, des discours inscrits dans un processus communicationnel, des supports d'imagination, des représentations épistémiquement engagées ou des histoires moralement utiles, des moments plus ou moins distrayants. Les niveaux d'attention varient également, entre ceux qui mettent en avant les intentions des auteurs, et ceux qui se focalisent sur les échos provoqués chez les lecteurs, sans compter ceux qui se concentrent sur le récit lui-même, les messages qu'il véhicule, les valeurs qu'il exemplifie. Cela demande donc de faire des choix de méthode et d'être précis sur les visées de nos constructions théoriques.

Mais si l'on voulait préciser ce qui pourrait apparaître comme une particularité des enquêtes concernant les œuvres romanesques, on dirait que ce type d'objet semble favoriser, pour ainsi dire, la multiplicité des discours, des descriptions et explications de leur nature et fonctionnement, ainsi que des usages auxquels on le destine. Là où cela reste marginal de considérer une expérimentation scientifique, ou un texte de loi, comme des médiums par lesquels l'homme « se transforme » ou « se pense », par exemple, ou comme des moyens d'imaginer, en pensée, des états de choses possibles, ou des principes éthiques, il est clair que ce sont des fonctions attribuées assez fréquemment aux romans. Non seulement le sens de ces œuvres paraît ouvert (donc leur interprétation, leur compréhension), mais leur rôle également (donc leur usage, leur activation).

Une des raisons qui peut expliquer ce constat provient de ce que les romans font partie (peuvent plus facilement faire partie) de notre vie quotidienne, bien plus que les œuvres philosophiques, les théories scientifiques, les ouvrages de droit ou les manuels techniques.

Romans, films, séries télévisées – ou encore, ici jeux d'enfants ou jeux vidéo –, sont des produits que nous consommons, discutons et utilisons d'une manière assez familière, sans nous préoccuper vraiment de construire une analyse fine, de procéder à une lecture méthodique. En ce sens, les approches de Rorty, Proust ou même Bayard apparaissent plus en phase, pour ainsi dire, avec la façon dont nous pouvons user « non-techniquement » des œuvres romanesques, tout comme celle défendue par Walton – avec cette nuance que les trois premiers visent, au fond, un usage sérieux, contrairement à Walton qui vise, principalement, un usage ludique. De plus, la lecture inspirée et personnelle peut en partie permettre de comprendre comment et pourquoi les œuvres romanesques – ou certaines d'entre elles – en viennent à modifier, informer ou influencer fortement la construction de notre réalité sociale ou de nous-mêmes – là où celle de Walton semble alors expliquer en partie, et inversement, comment ou pourquoi les œuvres romanesques – ou la plupart d'entre elles – en viennent à ne rien modifier du tout (sinon à ajouter des pseudo-états doxastiques ou psychologiquess).

Autrement dit, il semble aussi qu'il existe une différence de situations entre approche disciplinaire et communautaire, et approche ordinaire et individualiste. Les modèles sémiotiques développés par les premières, et discutés dans les sphères plutôt universitaires et intellectuelles, sont ainsi remplacés par des jeux de langage en quelque sorte sporadiques, et amenant à considérer les histoires dans les sphères plutôt lâches et mouvantes de nos conversations. Le contexte de la conversation courante semble être ainsi le contexte privilégié par les appropriations subjectives des romans : on y exprime chacun ce que le roman nous procure, comme questions, connaissances ou plaisir, plutôt que d'en déceler, dans le détail, ses significations, son réseau de symboles. En ce sens, la cohérence recherchée serait semblable à celle de ces types d'échanges spontanés, mêlant l'objet « roman » aux sentiments, expériences et réflexions des participants, transformant cet objet au gré des répliques autant que l'objet transforme alors les individus, leurs croyances et leurs désirs. La conversation ordinaire ne répond pas aux mêmes exigences que la controverse universitaire, exactement de la même manière que les lectures inspirées sont indéniablement moins contraintes (voire pas contraintes du tout) par les critères de scientificité ou de rationalité des lectures méthodiques.

Pourtant, les conversations sur les romans, en tant qu'il y a mise en commun d'individus singuliers à propos d'une *même* représentation, n'empêchent pas, voire supposent, de rechercher des garanties, même minimales, d'objectivité[167]. Il en va de même pour les

[167] Il serait tentant ici de parler plutôt d'« intersubjectivité », mais j'avoue ne pas être très à l'aise avec ce terme : il me semble qu'un propos est, ou bien objectif, quoique relatif au contexte, par exemple, ou aux outils

usages philosophiques ou sociaux des œuvres romanesques, qu'elles servent à clarifier ou raffiner nos réflexions morales, ou encore à réformer nos pratiques individuelles ou collectives. Ainsi la question demeure de savoir quels sont les « faits » qui sont pris en compte, objets d'attention, et lesquels sont produits ou modifiés par nos activations, de sorte que nous devons, pour ainsi dire, trouver d'une manière ou d'une autre, un « fondement », une mesure, un étalon aux différentes fonctions que nous attribuons à ces histoires. En procédant à l'explicitation des activations sérieuses, autant qu'à celle des effets « directs » de nos actes d'Inventions, nous gagnons en précision et en compréhension ce que nous perdons en intuition. Et cela semble important, en ceci que ces emplois « engagés » (humanistes, philosophiques, voire politiques) n'ont, en réalité, rien d'évident ni peut-être de nécessaire.

3.3.2. Activations et désactivations : le défi de l'efficience de l'imaginaire.

Dès que nous lisons un récit d'imagination, nous en venons à assumer, inférer, voire recomposer, des croyances et désirs « réels ». Ainsi Searle, par exemple, estime que nos aptitudes intentionnelles d'« Arrière-Plan » incluent des « catégories dramatiques » fondamentales pour structurer nos expériences, c'est-à-dire des « séquences d'expériences étendues dans le temps, [qui] nous parviennent sous une forme narrative ou dramatique » [1995 :176]. Il souligne alors le rôle joué par les romans, les films ou la télévision, nourrissant ces « scénarios d'attente » que nous possédons, et qui « [nous] permettent de [nous] débrouiller avec les gens et les objets de [notre] environnement » [1995 :176] ; ces récits d'imagination, ces représentations d'Invention, infléchissent nos conceptions sur la manière dont les gens interagissent, ou sur la façon dont les choses se passent :

> « En termes plus pompeux, les gens ont une série d'attentes sur des catégories plus importantes de leur vie, telles que la catégorie de tomber amoureux, de se marier et d'élever une famille, ou d'aller à l'université et d'obtenir un diplôme. La Rochefoucauld dit quelque part que très peu de gens tomberaient amoureux s'ils n'avaient jamais rien lu là-dessus ; et de nos jours, faudrait-il ajouter, s'ils ne l'avaient jamais vu à la télévision ou au cinéma. Ce qu'ils retirent de la télévision, du cinéma ou de la lecture est bien sûr un ensemble de croyances et de désirs » [1995 :176].

Ce qui se passe dans nos têtes a des conséquences directes, pour ainsi dire, avec ce qui se passe hors de nos têtes, et il serait bon d'évaluer ici ces effets d'exportation, inconscients ou volontaires, qui nous rendent le monde, l'homme, la vie, à l'image de celles que nous

---

conceptuels utilisés, aux conventions, etc., ou bien il est subjectif. Je ne vois pas ce qu'on gagne à parler d'intersubjectivité ; autant parler d'« interobjectivité ».

proposent, de façon plus ou moins spectaculaires, les œuvres d'Invention et d'imagination : celles-ci, littéralement, font non seulement partie de la construction de la réalité sociale et individuelle (par l'intermédiaire de processus mentaux et de gestes), mais de sa création.

Les œuvres romanesques peuvent être considérées par les lecteurs comme des œuvres littéraires, ou des histoires, comme des moyens de poursuivre des recherches philosophiques, de provoquer des actions pratiques, des réactions émotionnelles, des connaissances plus ou moins fiables, ou encore comme des fins en soi, à propos desquelles il n'est nul besoin ni raison de leur faire jouer un quelconque rôle, en dehors du jeu esthétique ou sémiotique qu'elles instaurent. Mais pouvons-nous même justifier l'idée selon laquelle les histoires que nous créons sont *réellement* des constructions d'univers, de situations ou d'individus possibles, des expressions à propos du monde actuel ? Et sont-elles *proprement* des propositions épistémiquement valables ? Sont-elles *vraiment* des expressions moralement édifiantes ou déviantes ? Ou faudrait-il plutôt poser ces questions sous une forme modale, voire déontique, à savoir si les romans peuvent ou doivent être ceci ou cela ? Il apparaît qu'au-delà du contenu du texte, qui donne à l'histoire son matériau « brut », il soit difficile de *garantir* les attentions portées aux liens entre fictif et possible, entre fictions et expériences de pensée morales, ou encore entre fictions et critique sociale, voire incitations à l'action (qu'elle soit de type cathartique ou politique), sinon en vertu des ambitions des romanciers, et plus généralement, en vertu des motivations des lecteurs à les activer ainsi.

Nous envisagerons rapidement, dans un premier temps, le problème du gain épistémique qu'on prête aux œuvres d'Invention : à cela nous répondrons que la défense de la valeur cognitive des œuvres romanesques suppose de revoir notre conception de la connaissance, ou d'en rester à l'affirmation selon laquelle, en lisant des romans, comme lors d'un certain nombre de pratiques intellectuelles, nous acquérons des compétences. Et encore une fois, estimer que nous apprenons des choses en lisant des romans suppose de ne pas considérer la fictionalité d'une œuvre comme synonyme de démission épistémologique ; nous avons davantage affaire à des histoires traitées comme des Interprétations. Il semble alors que ce fameux débat soit en fait motivé par un souci pratique, voire éthique, à savoir de sauver la littérature (le cinéma ou le jeu) de la défiance que nous avons envers elle, pour cause de futilité, création libre, pour ne pas dire mensonges.

Enfin, nous tenterons de clarifier l'utilité, ou efficience, des actes d'Invention des auteurs, en tant qu'Invention, et non pas seulement Interprétation. Autrement dit, quels sont

les services rendus spécifiquement par les constructions créées par un ou plus individus, instaurant des objets nouveaux dans un système de référence et de rationalité comme dévié ? Et par quelles activations amenons-nous ainsi les récits d'imagination à remplir certains de nos besoins, dont l'un, pas des moindres, est la création d'Idéaux ?

a. Expériences de pensée : activations modales et morales.

Il s'agit là, en réalité, d'un usage répandu, aussi bien technique (en philosophie ou littérature) que quotidien : lorsque nous lisons des romans, nous en venons à penser ceux-ci comme nous présentant des scénarios possibles, des expériences ou des personnes possibles, offrant un lien clair et quasi-inférentiel, entre ce que l'histoire raconte, et ce que nous nous racontons pendant et après la lecture, à propos de nous-mêmes ou du monde, pour ainsi dire, contrefactuellement conçus. Les œuvres romanesques sont ainsi utilisées comme des expériences de pensée, des laboratoires narratifs dans lesquels nous pouvons éprouver certains de nos concepts ou conceptions, des modes d'abstraction de l'univers empirique actuel, capables de nous ouvrir à des aspects de la réalité qui resteraient, sans cela, insoupçonnés. La question que nous nous posons est de savoir si ces usages respectent la lettre, le contenu, des œuvres romanesques, ou encore les intentions de leurs auteurs, et, sinon, si nous avons de bonnes raisons de les employer en vue de ces fins théoriques et pratiques. *A minima*, certains romans semblent construits pour cet usage, par leurs auteurs ; par ailleurs, cela pourrait s'articuler de façon cohérente aux approches sémantiques des œuvres romanesques en termes de mondes possibles ; enfin les lecteurs sont en droit de mener cet usage des romans, quoiqu'ils n'en aient pas forcément le devoir : c'est une des fonctions de ces constructions.

Ainsi, sitôt qu'on considère un roman, ou ne serait-ce qu'un de ses épisodes ou éléments comme exprimant, exemplifiant, présentant quelque chose de possible, cela signifie qu'on sort, pour ainsi dire, de l'Invention gratuite et plaisante, ainsi que de l'enclos d'une pratique isolée, pour entrer de plain-pied dans une interprétation sérieuse et externe du contenu de l'œuvre. De nombreux philosophes, autant que des théoriciens de la littérature, tels qu'H. Putnam [1978], M. Nussbaum [1990] ou encore N. Murzilli [2012], ont tendance à adopter cette position, non seulement pour tenter de comprendre « l'effet de réel » que nous pouvons avoir lorsque nous lisons de telles histoires, mais également pour répondre à l'intuition que nous avons, selon laquelle nous acquérons des connaissances lors de cette

activité[168]. Or le problème de la valeur épistémique des récits fictionnels est épineux, et nous ne chercherons évidemment pas ici à le résoudre ; cela dit, c'est l'enjeu central visé par ce type d'activation modale et/ou morale.

Ce que nous souhaitons alors interroger, ce sont les fondements et la légitimité d'une telle activation possibiliste des œuvres romanesques (qui s'applique aussi aux films, jeux, jeux vidéo[169]). Un tel usage des œuvres romanesques implique, à tout le moins, de juger correct le fait d'assimiler les énoncés d'Invention à des contrefactuels, le fait de comparer les histoires à des expériences de pensée, à des hypothèses ou à des suppositions, ainsi que le fait de donner pour but (à tout le moins acceptable) à ces constructions, celui de découvrir et d'expérimenter des possibilités humaines. Enfin, de façon globale, cela requiert et implique effectivement de reconnaître que nous apprenons certaines choses à travers l'expérience de nos lectures d'histoires imaginées – entre autres, des choses épistémiquement et/ou moralement valables, fiables – et ceci, *last but not least*, suppose d'admettre sans doute qu'il existe d'autres formes de connaissance que celle que définiraient strictement les méthodes de la recherche scientifique.

Il faudrait normalement pouvoir distinguer la parenté opérée entre romans et expériences de pensée, ou exploration de possibles, de celle entre fiction et possible *stricto sensu*. Mais il est clair que, dès lors qu'on commence à interroger l'interprétation des œuvres romanesques, ou leurs activations légitimes, les choses deviennent plus confuses, ou à tout le moins, plus mélangées. De même, dès lors qu'on pose la question de la valeur cognitive des récits d'imagination, et parfois plus spécifiquement, de la valeur heuristique et herméneutique des processus cognitifs en jeu dans la lecture (ou l'écriture) de telles œuvres, c'est un pas vite franchi que de ne plus séparer ce qui a trait à la (supposée) fictionalité *per se*, et à l'art, aux qualités esthétiques (littéraires) de ces constructions. En résumé, il s'agit de rester vigilant, ici, vis-à-vis des libertés théoriques prises dans les analyses, et qui débouchent sur des parti-pris, encore une fois sur la fonction des œuvres d'art ; les actes d'Invention des auteurs et des lecteurs s'avèrent moins le centre des problèmes, que le domaine et les pratiques artistiques au sens large. Néanmoins, pour rétablir une sorte de point de départ acceptable, on dira que les philosophes prêts à reconnaître comme valide et effective une activation possibiliste des œuvres romanesques, gardent en tête que les récits auxquels ils ont affaire sont inventés par

[168] C'est également l'approche que nous défends, M.Rebuschi et moi-même, dans l'article « Fiction, Indispensability and Truths » (M. Rebuschi & M. Renauld [Lihoreau 2011]).
[169] C'est notamment ce que défend J.M.Schaeffer [1999], faisant des univers virtuels des jeux vidéos, des univers possibles.

leurs auteurs, et que les lecteurs, dans l'entreprise d'élucidation du sens et d'usages de ces expressions, ont également conscience de cette dimension imaginée.

Les activations possibilistes apparaissent alors, dans cette perspective, comme une sorte de « sauvetage épistémique » des romans face à la tendance de les considérer comme l'expression, sinon de mensonges et d'erreurs, du moins de faussetés littérales, factuelles, et ainsi inutiles, voire trompeuses. C'est, en somme, le versant sérieux de (et opposé à) la « démission épistémique » qu'on a pu relever dans les positions des philosophes qui défendent une conception de la fictionalité comme « croyances feintes prescrites ». Mais voir les œuvres romanesques comme des laboratoires contrefactuels, des ensembles d'états de choses possibles (humaines, morales ou matérielles), pose trois problèmes majeurs :

(1) Le problème de la contre-naturalité : les œuvres de fiction ne sont pas composées d'énoncés contrefactuels, ni d'hypothèses ; elles ne sont pas construites pour résoudre un problème quelconque et ne doivent donc pas être considérées comme des expériences de pensées, des intrigues de supposition, ni rien de ce genre d'enquête sérieuse et scientifique sur le monde.
(2) Le problème de la confirmation : si les œuvres de fiction présentent néanmoins des possibilités humaines à explorer et expérimenter (par l'imagination), comment garantir pourtant que l'imagination ne se trompe pas ? Comment garantir la valeur cognitive de cette recherche modale sur et par des états de choses imaginés ?
(3) Le problème de la justification : si on ne tient pas compte, ni de la (supposée) nature des œuvres de fiction, ni des difficultés inhérentes aux thèses d'un cognitivisme esthétique, comment justifier la légitimité, et plus exactement, la pertinence, du choix d'une activation possibiliste de ces récits ? Pourquoi devrions-nous considérer comme valide un tel usage des romans par les lecteurs ?

En ce que concerne (1), à savoir le caractère fondamentalement inapproprié de l'activation possibiliste épistémique des œuvres romanesques, il est évident que cela repose sur une définition essentialiste de la fictionalité telle que les philosophes de la « croyance feinte » ont pu la formuler. Corrélativement, cela repose aussi sur une position plutôt anti-cognitiviste de l'art comme dénué de but épistémologique. G. Currie, par exemple, dans un article intitulé « Let's pretend. Literature and the Psychology Lab » [2011], estime, dans la lignée de sa conception de la fiction et d'une conception kantienne du rôle de l'art, que l'art ne donne que l'apparence, ou l'illusion « d'un engagement avec l'œuvre d'art comme un

apprentissage, alors que le but, en fait, n'est pas d'apprendre quelque chose » ; au mieux, le but de l'art (et donc des récits fictionnels romanesques), est « plutôt de profiter (*enjoy*) d'un exercice de compétences et facultés que déploie le processus d'apprentissage, un processus qui, contrairement au vrai apprentissage, réussit à être à la fois cognitivement exigeant et protégé de la 'défaite par la réalité récalcitrante' ». On ne peut, dans cette optique, que faire-semblant, encore une fois, de croire que nous sommes en train d'apprendre quelque chose, que faire-semblant de croire aux enseignements du roman, alors qu'en réalité, nous n'avons affaire qu'à des croyances feintes, dans un jeu de simulation plus ou moins complexe.

Dans une autre veine, cela rejoint ce que MacDonald [1954] note au sujet de l'erreur que constitue l'assimilation des énoncés fictionnels à des hypothèses : « Une histoire n'est pas racontée pour résoudre un quelconque problème » [1954 :171-172], et, en outre, si nous avions vraiment affaire à des hypothèses, alors il faudrait qu'on puisse les tester, admettre des faits comptant comme des preuves. Or, il semble non seulement difficile, mais inadéquat, de se lancer dans de telles tentatives, compte tenu de ce qu'*est* une œuvre de fiction, à savoir, une œuvre de création libre par un auteur, de mondes, personnages et événements particuliers. Ce type d'objections entraînant une forte réticence, de la part de certains philosophes et théoriciens de la littérature, à soutenir une activation épistémique, même contrefactuelle, des récits d'invention, semble aboutir à une impasse argumentative : la littérature, de ce point de vue, pourrait apparaître, selon les termes de Currie, comme de la « pornographie cognitive », et avoir cet effet (dangereux) de passer pour une exploration des possibilités du monde et de l'homme, alors qu'elle ne serait qu'une activité ludique, gratuite et sans doute plaisante, faite pour distraire les lecteurs, en lui procurant des satisfactions, encore une fois, plus ou moins sophistiquées – ainsi que, sans doute, de fausses croyances et des conceptions plutôt erronées, voire contradictoires.

Pourtant, il existe bien des philosophes (et théoriciens de la littérature) qui, quoique conscients de certaines difficultés inhérentes au cognitivisme esthétique, ou à un usage sérieux, philosophique, des romans, n'en défendent pas moins leur rôle au sein de la connaissance. S'il serait naïf, voire mystique, de penser que les œuvres romanesques nous révèlent des vérités éternelles sur la nature de l'homme ou la constitution du monde, cela n'empêche pas de penser que ces mêmes œuvres semblent pouvoir nous révéler certains aspects de la réalité, ou, plus modestement encore, des aspects possibles de l'être humain et du monde, comme par écho de leur contenu sur celui de nos croyances et désirs à propos de nous-mêmes et du monde. Mais il est alors nécessaire de remarquer que, si ses défenseurs

résolvent le problème que peut poser le caractère contre-nature de cet usage, en arguant que les processus en jeu dans la saisie du sens de ces histoires, autant que leurs dimension et visée extra-textuelles et extra-littéraires, valident, ou justifient une telle réception, ils continuent à tomber sous l'objection formulée par le problème de la confirmation. Il est effectivement difficile de garantir strictement un bon fonctionnement de l'imagination dans la lecture de ces œuvres d'Invention, et de garantir ainsi que ce que nous tenons pour possible, dans l'histoire, est véritablement possible, dans notre monde. D'où la sortie « capabiliste », notamment, défendue par Pouivet [2011*], et partiellement Putnam, qui, telle une forme minimale de cognitivisme esthétique, affirment surtout le droit et la possibilité, pour les lecteurs, d'exercer leurs dispositions (d'ailleurs, modales et non-modales) lors de cette activité ; et non seulement de les exercer, mais de les affiner, voire d'en acquérir : nous donnons de la valeur aux croyances et compétences que nous recevons de ces récits d'Invention.

Cela demande pourtant de modifier en partie la conception même que nous entretenons de la connaissance et des faits, ou du moins d'accepter l'idée qu'un récit peut servir d'explication, que la structure narrative peut permettre de comprendre et faire comprendre des aspects humains et mondains, et qu'à côté des modèles de connaissance « scientifique » se trouve une connaissance non-scientifique, non-spécialisée, non-propositionnelle, plus intuitive (comme nos jugements modaux) ou pratique (comme nos évaluations morales)[170]. Cela ne se jouerait plus, finalement, qu'au niveau des manières que nous avons d'exprimer des connaissances – et on se rappelle que, pour N. Goodman [1980], une histoire peut se transformer en étude. On devrait également admettre qu'il existe différents types d'acquisition de croyances ou connaissances fiables (par analogie, métaphore, idéalisation). L'essentiel est ainsi de noter que le problème de la valeur cognitive des œuvres romanesques s'avère en même temps engager, non seulement des oppositions philosophiques de fond (réalisme et anti-réalisme métaphysique et/ou épistémique, approches dogmatiques ou pragmatistes de la réalité, de la vérité), mais également des conceptions de la philosophie elle-même, comme plutôt proche des sciences ou de la littérature, et légitimant ou non les emprunts de la philosophie morale à la littérature.

Enfin, en revenant à la distinction que nous avons proposée entre « Interprétation » et « Invention », à la fois au niveau global des œuvres, qu'au niveau local de certains passages de ces œuvres, il est également offert de justifier une telle activation. En effet, le doute qui

[170] Sur ce point, voir notamment Putnam [1978], distinguant connaissances pratique et scientifique.

pèse sur le bien-fondé d'une conception de la littérature comme présentant des expériences de pensée ou des connaissances conceptuelles modales, provient du fait que les éléments en jeu, notamment, sont librement inventés par leurs auteurs, sans aucune forme de contraintes – c'est l'objection faite à l'analogie trop rapide entre expérimentations scientifique et romanesque, telle qu'elle a pu être exploitée notamment par Zola :

> « On lui a objecté, déjà de son vivant, qu'en toute rigueur, on ne peut effectuer une expérimentation, au sens scientifique ou dans un sens quasi-scientifique, sur un univers peuplé d'êtres fictifs ou imaginaires, et que les actions et les événements ne peuvent pas non plus résulter d'un déterminisme véritable dans un univers de cette sorte. En un certain sens, ce qui est censé résulter des conditions initiales est tout autant imaginé que les conditions initiales elles-mêmes » [Bouveresse 2011 :111][171].

Mais si on a de bonnes raisons (textuelles, extra- ou méta-textuelles) de penser que l'auteur est davantage en train de réaliser une interprétation – possible, subjective, partielle, etc. – du monde, à travers la mise en situation d'éléments-types, on pourrait alors estimer que l'expérience de pensée proposée n'est pas plus, ou pas moins, légitime, qu'une intrigue de supposition telle qu'on peut en trouver dans les raisonnements scientifiques ou philosophiques. Cela n'a pas pour but de brouiller les frontières entre littérature et science, ou littérature et philosophie, mais permet de ne pas s'arrêter, pour ainsi dire, sur l'apparence « imaginaire » des situations ou des personnages. Encore une fois, dès lors que, par « fiction », on entend semblances, illusions, ou Invention libre, gratuite et capricieuse, il est évident que les aspirations sérieuses des activations possibilistes s'épuisent dans un débat déjà tranché d'avance. Mais si on s'attarde aux détails des constructions – ce qui n'est pas la même chose que d'adopter, de manière générale, à l'instar de Pavel, une conception sérieuse de la littérature comme domaine de réflexion éthique –, on a suffisamment de quoi répondre, non seulement au problème de la confirmation, mais aussi au problème de la justification. Dans cette optique, les choix des Inventeurs sont alors des choix d'« Interprétateurs ».

Ces quelques remarques ont pour but de souligner, encore une fois, à quel point les controverses sur l'utilité des œuvres d'Invention sont teintées de présupposés théoriques et de jugements évaluatifs, qui ont pour effet, en quelque sorte, d'imposer des réponses avant d'avoir posé, de la manière la plus neutre possible, les questions pertinentes. Entre autres, l'exigence formulée par H.Putnam [1978], de tester (empiriquement) les hypothèses pour

[171] Une remarque de Wittgenstein fait écho à cette absence de fondement (empirique) des supposées expériences de pensée : « Une expérience de pensée, cela revient au même qu'une expérience que, au lieu de l'effectuer, on dessine, peint ou décrit. Et le résultat de l'expérience de pensée est alors le résultat inventé de l'expérience inventée » [in Bouveresse 2011 :117].

pouvoir parler de « connaissance », pourrait bien sembler déplacée, dès lors que ce à quoi nous avons affaire, par exemple, ce sont des énoncés indécidables, des conventions ou des règles du jeu. Demander à *tester* le fait de 2 est un nombre inférieur à 3, non seulement semble impossible, mais semble surtout dénué de sens. C'est sans doute ce qui motive Putnam à nuancer son propos : la connaissance modale délivrée par les œuvres romanesques est « conceptuelle », et « c'est tout ce qu'elle est, à moins que cela soit testé, sinon scientifiquement, au moins *testé dans l'expérience actuelle d'hommes et de femmes intelligents et sensibles* » [1978 :90 – je souligne]. Cette porte de sortie est bienvenue, en tant qu'elle laisse apparaître la dimension de *choix* (opérés par les auteurs, ainsi que les lecteurs) qui est au cœur du problème de la justification, en s'éloignant du problème de la confirmation, dans sa dimension substantialiste.

Si les œuvres romanesques possèdent une valeur herméneutique, modale ou morale, c'est bien plutôt *parce que les lecteurs en font des objets d'activation sérieuse*, leur donnant cette attention capable de prêter à ces récits un rôle de moteurs de croyances, désirs, intentions, et actions. Dans cette optique, que notre imagination fonctionne plus ou moins bien, c'est-à-dire objectivement, ou qu'elle soit mêlée de nos croyances et désirs individuels, il n'en reste pas moins que les romans peuvent fonctionner comme des stimulateurs épistémiques et/ou éthiques, tels que les scénarios que nous produisons dans nos têtes, à partir de ces supports, revêtent alors, comme le voudrait R.Pouivet, la forme « d'une projection imaginative complexe *impliquant l'action humaine* » [2011* :21 – je souligne]. De même que les modèles computationnels ou mathématiques, ainsi que les résultats d'expérimentations scientifiques, se révèlent être des instruments centraux dans certaines prises de décisions, dans des contextes divers (sociaux, économiques, politiques, etc.), de même les « modèles romanesques », à l'échelle d'un individu, peuvent accéder à cette même fonction, par des voies plus ou moins conscientes. Jusqu'à quel point ce type de pratique est honnête et justifié, cela est alors une question qui devient générale, et non pas un problème sous forme de mauvais procès que nous devrions adresser uniquement aux œuvres d'imagination.

Si, comme le dit J.Bouveresse, « il ne semble pas y avoir de réponse générale à la question de savoir ce que nous pouvons apprendre des expériences de pensée éthiques que nous proposent les romans » [2008 :120], c'est donc aussi, en grande partie, parce que cela dépend de la décision du lecteur (du philosophe ou théoricien) d'activer dans cette direction les récits en question. Il est manifeste que nous accordons plus ou moins de crédit, d'intérêt et de pouvoir explicatif aux romans que nous lisons – en fonction des œuvres elles-mêmes, mais

aussi de nos conceptions du monde, de l'homme, et de la littérature. Qu'il s'agisse d'une activation possibiliste ou pratique – et les deux peuvent aller de pair –, c'est aux lecteurs qu'il revient à tout le moins de faire émerger des interprétations reliées au monde actuel. Ce point est exprimé par M.Nussbaum dans son analyse du rôle des œuvres romanesques au sein de la réflexion éthique ; l'interprétation possibiliste est bien une activation orientée :

> « Les possibilités ne sont pas étalées à la surface des choses. Vois les possibilités dans les choses est une chose qui dépend d'une espèce de transformation de la perception que nous avons d'elles. Les possibilités ne sont données que, pour ainsi dire, sous la pression » [in Bouveresse 2008 :144].

Se situant dans la même veine, C.Diamond souligne ainsi que le contexte théorique dans lequel prend place cette « mise sous pression » morale des romans, suppose effectivement de réviser notre conception de la sphère autant que du raisonnement éthique :

> « L'idée de possibilités qui sont fixées d'avance et inscrites dans la situation situe la responsabilité de l'agent et sa liberté à un endroit tout à fait différent de celui où on le voit si on considère la capacité d'improvisation comme essentielle dans n'importe quelle explication de notre vie morale » [in Bouveresse 2008 :144].

La vie morale, en ce sens, est envisagée comme une « scène de l'aventure et de l'improvisation » [Bouveresse 2008 :144]. On pourrait en dire de même de ceux qui accordent une valeur herméneutique aux œuvres romanesques, en tant qu'outils indispensables pour comprendre le monde et les hommes, non pas systématiquement et « en principe », à l'instar des théories scientifiques, mais à l'échelle d'individus pris dans le flux de leurs expériences quotidiennes – une interprétation comme « image manifeste », et non « scientifique », pour reprendre la distinction de W.Sellars [1963]. A ce niveau, nous n'avons pas forcément en tête des règles et des connaissances bien fondées, mais un tumulte de données et d'interprétations possibles, ainsi que d'intuitions plus ou moins fondées et limpides, dont les œuvres romanesques reflètent la forme, la complexité, les failles et les dimensions contradictoires. Dans cette perspective, la *connaissance au quotidien* n'est, pour ainsi dire, pas la même que la connaissance systémique, et le rôle des romans, dans cette forme d'activation pratique, peut alors être d'ordonner la masse désorganisée des informations et interprétations, plus ou moins objectives et subjectives, qui nous arrivent par-delà la manière rationnelle et argumentée des démonstrations et raisonnements pesés.

En ce sens, c'est davantage la fonction – parmi d'autres – d'analyse conceptuelle des expériences de pensée, comme on peut en trouver dans le champ de la philosophie, ou dans nos pratiques conversationnelles, qui est rendue efficiente. Pour les défenseurs de l'efficace

des scénarios romanesques dans nos interrogations éthiques, les œuvres d'imagination peuvent davantage jouer le rôle critique d'évaluer la pertinence même des problèmes, ainsi que leurs présupposés, la manière de « poser le décor », les moyens de les solutionner. Si elles n'apportent pas de réponses, elles permettent pour ainsi dire de réfléchir sur le sens de nos concepts, le bien-fondé de nos croyances et de nos habitudes, pour tenter de proposer d'autres formes aux questions qui nous occupent dans l'interprétation que nous nous faisons du monde et des hommes, ou d'autres formes de perception de telle ou telle situation particulière, exposée dans toute sa singularité. Mais cela pourrait être dû, en grande partie, à une posture adoptée volontairement par les lecteurs, et qui devrait être assumée comme telle.

Ainsi, parce qu'il apparaît délicat de dire tout de go que nous apprenons des choses vraies, voire universellement vraies, sur le monde, notamment en vertu du caractère « fictif » de l'histoire et de ses protagonistes, nous en venons à admettre, *a minima*, que nous apprenons des choses possibles, ou que nous pouvons apprendre des choses plus ou moins épistémiquement fiables, ou encore que nous apprenons à affiner nos capacités modales. Les exigences qui pèsent sur les épaules de ceux qui défendent donc une forme de cognitivisme esthétique, ici, semblent calquées sur un modèle de connaissance telle qu'on en trouve en sciences dures : on ne peut parler de connaissance si on n'a pas testé nos hypothèses, ou même si on ne peut pas les tester, si on ne tient pas compte des faits empiriques et des contraintes présentes dans toute activité de recherche.

A tout le moins, ici, on finit par remarquer que l'analogie entre fiction et possible, ou encore entre les œuvres de fiction et les expériences de pensée, vient comme une manière de sauver les romans, en quelque sorte, vis-à-vis des exigences d'une connaissance scientifique sérieuse du monde et de l'homme, alors qu'il existe pourtant d'autres formes de connaissance – et en particulier, celles qui sont censées être exprimées par les philosophes, ou encore par tout un chacun dans la vie quotidienne, mais aussi, par les logiciens ou les mathématiciens. Il paraît moins fréquent de comparer les objets mathématiques ou logiques à des *possibilia*, là où – et cela est sans doute aussi un des effets de l'illusion romanesque mimétique – nous comparons intuitivement personnages fictifs et personnes possibles, dans nos discours techniques autant qu'ordinaires. Pourtant, comme nous l'avons vu dans notre enquête sur les jugements de fictionalité, le rapprochement entre objets mathématiques et objets fictionnels, quoique discutable, n'en reste pas moins disponible, et fondé sur des aspects des constructions, notamment génétiques et sémantiques. En ce sens, la question de la valeur cognitive des œuvres romanesques pourrait, voire devrait, s'apparenter sous certains traits au

problème également posé par la connaissance mathématique – quel est son contenu, et comment répondre à l'exigence d'applicabilité autant que de prédiction ? Dit autrement, il se pourrait qu'on ait plus à gagner en compréhension des constructions romanesques, et en légitimité d'activations disponibles, en considérant que les actes d'Invention peuvent fonctionner comme des Interprétations possibles, autant que comme des Idéaux créés, répondant à des besoins théoriques et pratiques.

b. Les services rendus de la « sub-création ».

C'est une option théorique indéniable que de penser que les œuvres romanesques n'ont rien à offrir à une enquête sérieuse sur le monde dans lequel nous vivons et les hommes, ni ne changent à proprement parler l'ordre des choses : elles ne visent sans doute, ni ne contiennent, des énoncés vrais, ni encore ne sont orientées par une énonciation épistémiquement responsable, ou destinées à avoir des conséquences externes. Pur prélassement, activité ludique, distrayante et probablement liée à un désir de satisfaction dénué des soucis de la vie réelle, la pratique de raconter et lire des histoires imaginées peut effectivement s'avérer gratuite, sans autre but qu'elle-même – comme une partie de belote, un mot croisé, une plaisanterie. Affirmer cela, c'est considérer alors comme réglé le problème de la confirmation, qui se dégonfle de lui-même, les romans n'appelant pas à un discours de légitimation de leur contenu comme susceptible de participer à la compréhension des choses ou de nos modes de penser et manières de vivre. Pourtant, ce genre de perspective, reflétant la conception de l'art pour l'art, pourrait tout autant être adopté vis-à-vis de la philosophie ou des conversations ordinaires, voire encore des sciences, dès lors que nous rompons le lien entre la recherche et ses applications : la connaissance pour la connaissance, dans ce sens, apparaîtrait, de façon idoine, comme un jeu autotélique dont les éléments et les règles tourneraient, pour ainsi dire, à vide. En outre, les critères de prédictibilité et de vérifiabilité, souvent invoqués comme des garants du pouvoir explicatif et du caractère acceptable et sérieux d'une théorie, d'un raisonnement ou un d'un modèle, ne sont pas dénués de toute critique [Goodman, 1983], et nous poussent donc à rester prudents à l'égard des normes standard que nous utilisons pour juger que telle ou telle construction a sa place dans nos enquêtes sérieuses.

Si le gain épistémique proposé par les récits d'imagination prend davantage la forme d'une acquisition de compétences, outre sa disponibilité pour des raisonnements contrefactuels, le problème que semble soulever ce type de considération est d'évincer, en

quelque sorte, la spécificité des actes d'Invention de l'auteur (au profit d'une focalisation sur les libertés des participants), à savoir, de donner lieu à des constructions procédant de choix, à strictement parler, libres de contraintes imposées. Il est donc important de mettre en relief le caractère *décidé* des activations sérieuses, non seulement en ce qui concerne le rôle épistémique, mais également le rôle éthique, des œuvres romanesques, et ce, au niveau des lecteurs comme des créateurs. Cette forme de volontarisme, présente dans les positions pragmatistes de Rorty [Eco 1992] ou encore Putnam [1978], peut être jugé déplacée, eu égard à l'invocation d'un supposée nature, ou fonction canonique des œuvres de fiction, ou encore compte tenu du contenu « clos » des supposés mondes fictionnels, ou jeux de faire-semblant. Pourtant, elle fait partie des pratiques que certains d'entre nous adoptent vis-à-vis des œuvres d'art ; Goodman, par exemple, note :

> « When we leave an exhibit of the works of an important painter, the world we step into is not the same the one we left when we went in; we see everything in terms of those works » [in Pouivet 2011*:16]

Comment expliquer que les œuvres d'art (ou d'imagination) provoquent ce type d'effet sur certaines personnes, et non pas sur d'autres ? Peut-on même expliquer cela, sinon par un choix, de la part des spectateurs, de se laisser, pour ainsi dire, modifier, informer, par ce type d'expressions ? Ils font alors une « expérience performative » durable, et non plus seulement temporaire, simulative, contemplative, ou de simple compréhension du contenu sémantique des récits. C'est dans cette perspective que la notion d'« attention » s'avère judicieuse, à en suivre notamment A.Berthoz, pour déterminer la façon dont nos motivations à prendre au sérieux ces histoires imaginées sont liées à certains jugements de valeur, formulés en amont à propos de l'efficience des inventions humaines :

> « Pour moi, l'attention n'est pas seulement un mécanisme plaqué sur la perception, comme un général en chef qui déciderait où et quoi regarder ; c'est un mécanisme d'anticipation qui prépare à agir, un mécanisme qui configure le monde pour nos actions et nos intentions dont on trouve la trace à tous les niveaux du système nerveux, des plus élémentaires aux plus cognitifs. Elle ne concerne pas seulement la perception consciente de stimuli réels et les petites perceptions ; elle peut utiliser l'imagination » [in Sofia 2011 : 57].

En résumé, l'activation pratique des œuvres romanesques peut aller conjointement avec l'idée que celles-ci ne délivrent pas de connaissances « toutes faites », mais visent à l'action par la stimulation de la volonté et l'adhésion à des interprétations, pour ainsi dire, choisies dans la somme labile des possibilités herméneutiques. L'exigence de testabilité est alors disponible, pour autant qu'on active les conceptions proposées par les romans dans la

sphère de notre réalité quotidienne ; elle s'apparente alors davantage à une mesure de la pertinence des applications qu'on en fait, et ainsi aux actes que nous mettons en place en nous inspirant de leur contenu. Actes concrets, en quelque sorte, lorsque nous adoptons les postures, les vêtements ou les répliques d'un personnage, ou lorsque nous construisons une machine selon le modèle présent dans telle ou telle histoire[172]. Actes plus spéculatifs, lorsque nous nous mettons, à l'instar de l'expérience rapportée par Goodman, à interpréter l'homme, le monde, ou certains de ses éléments, à travers les schèmes de tels ou tels récits d'Invention, voire ainsi à « ré-inventer » ces aspects mondains et humains. A titre d'exemple, les fonctions que nous pouvons attribuer aux objets, et jusqu'à la perception même que nous en avons, sont un des sujets traités par les romanciers, au niveau d'une interprétation sérieuse (et conceptuelle) de leurs œuvres. Le romancier O.Pamuk [2009], dans son cycle de conférences d'Harvard, en donne une liste loin d'être exhaustive :

> « Observons le roman français moderne. Les choses matérielles qui, chez Balzac, révèlent le statut social du héros peuvent, chez Flaubert, servir à indiquer des caractéristiques plus subtiles, comme les goûts et le caractère de la personne. Chez Zola, elles peuvent être l'occasion d'une démonstration d'objectivité de la part de l'auteur. […] Les mêmes choses matérielles (bien qu'elles ne soient peut-être plus les mêmes) peuvent devenir, chez Proust, un déclencheur qui fait ressurgir les souvenirs du passé ; chez Sartre, un symptôme de la nausée de l'existence ; et chez Robbe-Grillet, des entités mystérieuses et joueuses indépendantes des êtres humains. […] » [2009 :97].

Et ainsi se déclinent les différentes perspectives de sens dont nous, êtres humains, nous entourons les éléments de ce monde. Il est clair que, si vous avez déjà décidé que la seule description correcte d'un objet est la description physique, par exemple, tout ceci peut paraître, non seulement vain, mais trompeur. Mais à suivre une perspective plus proche du relativisme ontologique, ou plutôt du relativisme herméneutique, les exercices de « description » qui forment une large part des œuvres romanesques, nous invitent manifestement à une pluralité de points de vue et de fonctions à accorder aux variables de nos expériences, perceptions, explications, projections et définitions. Il y a comme l'illustration, dans la multiplicité des formes romanesques, de ce sens des réalités et des rationalités qui nous guide (autant qu'il peut nous perdre) dans notre appréhension des choses de la vie ; le sens des responsabilités, dans cette optique, devrait être guide et mesure des choix plus ou moins libres effectués par les auteurs et lecteurs.

[172] Un exemple parmi d'autres : la réalisation de la maison portée par une myriade de ballons, proposée dans le dessin-animé *Là-haut* de Walt Disney (2009).

Une alternative à l'activation interprétative (possibiliste ou herméneutique) des œuvres romanesques, et qui respecte alors, à tout le moins, les actes génétiques donnant naissance à de nouveaux objets, est l'activation pratique créative, ou dit autrement, performative. Elle permet de rendre compte de l'efficience de l'Invention imaginaire dans le système de nos croyances, désirs et actions. En ce sens, on pourrait dire que Madame Bovary, l'homme sans qualités ou Superman, ne sont pas tant des métaphores, des types ou des interprétations de l'homme, mais des inventions de ce que peut et/ou doit être l'homme – avec ce que cela suppose de croyances et de désirs vis-à-vis de ce que sont, actuellement et en puissance, les hommes. Nous activons alors idéalement les œuvres romanesques, comme des viviers pour de nouvelles formes à venir. Qu'il s'agisse ainsi de la vie elle-même, ou de celle qui est « à l'examen » dans les œuvres romanesques, tout se passe comme si nous avions affaire à « *une vaste station d'essais ou l'on examinerait les meilleurs façons d'être un homme et en découvrirait des nouvelles* » – pour reprendre les termes de R. Musil. Nuançons : les meilleures, ou les pires façons d'être un homme ; en tous les cas, nouvelles.

Les objections et critiques adressées aux œuvres d'imagination, contre leur supposée valeur cognitive – n'étant pas indexées sur la réalité, et ne procédant pas par méthode rigoureuse de recherche – peuvent alors être jugées nulles et non-avenues, pour cette raison qu'il ne s'agirait pas tant ici d'être fidèle à ce qui est (déjà), mais plutôt d'inventer de nouvelles façons d'être, de nouveaux visages aux objets, aux hommes, de nouvelles formes de penser, de sentir ou de faire. Seule l'activation ultérieure des romans comme moteurs d'action peut venir sanctionner la valeur créative – le manque de réalisme, l'excès d'idéalisme – de ces créations ; sans doute une évaluation philosophique ou scientifique des présupposés de ces créations pourrait-elle amener, en outre, à en préciser la faisabilité, la fiabilité, la bienfaisance. Producteurs d'Idéaux, donc, les romans le seraient dans les deux sens que peut avoir ce terme, dans le champ des mathématiques[173] : celui de normes et de valeurs engagés dans la construction des preuves et des démonstrations mathématiques, modelant leur but et mesurant leur pertinence, et celui d'objets abstraits, indécidables, tels que les nombres imaginaires ou complexes en algèbre, et les éléments de la géométrie. Dans le cas des œuvres romanesques, si l'enjeu est de stimuler certaines formes de perception et d'action, les Idéaux que sont les personnages, leurs relations, leurs expériences, sont aussi les valeurs et critères de mesure d'une vie bien ou mal vécue, d'un choix bien ou mal senti. Evidemment, cela suppose de ne

[173] Je me réfère assez aveuglément au descriptif du projet *Ideals of Proof*, autour du Pr. M.Detlevsen, qui a eu lieu en 2007-2011, notamment au Laboratoire Archives Poincaré. http://www.univ-nancy2.fr/poincare/idealsofproof/description.html.

pas avoir affaire à des œuvres totalement dénuées de souci de vérité, réalité, sincérité, ou sérieux, et de réfléchir sur ce qu'est (ce que peut être) une vie bien vécue, ou un choix bien senti – mais nous réfléchissons en même temps que nous expérimentons.

Une particularité des récits contenant des éléments inventés est enfin de pouvoir jouer de l'écart entre l'idéalité des objets créés, et la réalité des objets donnés – non plus sur le mode de l'interprétation des faits, mais sur celui de la création de faits et interprétations nouveaux. S'interrogeant sur la manière dont les œuvres romanesques – et plus largement les œuvres littéraires – peuvent revêtir des « usages politiques », Calvino paraît aller dans le sens de ce type d'activation pratique, qu'il qualifie d'« intentionnelle » :

> « C'est la capacité qu'a la littérature d'*imposer des modèles* de langage, de vision, d'imagination, de travail mental de mise en relation des données : en somme, la création (et, par création, j'entends *l'organisation et le choix*) de ce type de modèles-valeurs qui sont en même temps esthétiques et éthiques, et essentiels pour tout projet d'action, spécialement politique » [1993 :76 – je souligne].

La validité d'une telle analyse, *in fine*, s'avère effectivement être plus proche d'une justification de choix quasi programmatiques, que d'une étude des faits romanesques ou littéraires en tant que tels. Et ce n'est pas un hasard si, pour son cycle de conférence Harvard, Calvino [1985] décida de lister les six « valeurs ou qualités ou spécificités littéraires » comme un « aide-mémoire pour le prochain millénaire » : légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, multiplicité et consistance. Il faut bien que nous décidions de faire jouer un rôle à la littérature, et aux récits d'imagination en général ; sans quoi, c'est effectivement aussi un choix qu'elles restent des objets parmi d'autres de pratiques autotéliques.

Mais il faut être clair, enfin, sur la particularité des usages de l'Invention humaine. Car il est tout à fait possible que la valeur et le rôle que nous attribuons aux œuvres romanesques provienne de ce que ce sont des récits, c'est-à-dire des structurations narratives d'expériences diverses, ou encore des œuvres littéraires, c'est-à-dire des expressions artistiques[174], et non pas de ce qu'ils sont issus d'actes performatifs de langage (ou représentation), qui font des romanciers (ou des participants), des créateurs d'éléments nouveaux (en plus d'être des Interprétants). En effet, comme le souligne A. Compagnon [2012], la littérature, *qua* récit, est

[174] Dans la perspective d'A. Huxley, par exemple, les exigences de l'art sont en fait proches des exigences éthiques ; ainsi, dans sa Préface de 1946 au *Meilleur des Mondes* (1932), il note : « L'art, lui aussi, a sa morale, et un grand nombre des règles de cette morale sont identiques, ou au moins analogues, aux règles de l'éthique ordinaire ». C'est également dans cette optique qu'il fustige, par l'intermédiaire de son narrateur et de ses personnages, les mérites sociaux et moraux du « Cinéma Sentant », permettant aux spectateurs de s'immerger totalement et sensitivement dans l'univers des films visionnés, de faire l'expérience d'une vie illusoire, à la différence des écrits responsables de W. Shakespeare, présentés comme des expressions de valeurs humaines.

partout, et ses usages sont reconnus pertinents dans nombre de champs disciplinaires, qu'il s'agisse de philosophie morale, de « *narrative medicine* », de droit, d'anthropologie ou encore de *marketing* ; le lien entre toutes ces activations utilitaristes des romans est donné par ce qu'on appelle la « théorie du sujet », qui associe identité de la personne et narrativité : nous nous créons un moi en construisant un récit de vie. Dans cette perspective, c'est davantage la dimension narrative de ces expressions qui compte, en ce qu'elle propose des formes d'Interprétation, envisagées comme modèles d'organisation disponibles pour donner du sens à la masse plus ou moins informe des affaires humaines. La question de l'Invention humaine laisse la place, ici, à celle de la rhétorique, tout en accentuant son rapport intime avec l'élaboration subjective des éléments et des expressions.

A quoi donc cela sert-il, en particulier, d'inventer des personnages, des objets, des intrigues ou des lieux ? Afin de préciser ce qui pourrait alors apparaître comme la spécificité des actes de création humaine, et des activations d'Invention, nous suivrons, pour finir, certaines remarques de J.R.R. Tolkien à propos des pouvoirs de la « *Fantasy* » [1947] ; en un mot, l'homme s'y fait « sub-créateur ». Figure majeure de la littérature fantastique, inventeur d'un véritable « univers parallèle » hautement développé, Tolkien nous permet non seulement de mieux comprendre les fonctions de ces projections idéalisées, mais de considérer celle-ci à partir des effets et besoins auxquels celles-ci répondent. Le genre féerique, en résumé, offre aux lecteurs d'expérimenter « la *Fantasy* [l'Enchantement], le Recouvrement, l'Evasion et la Consolation » [1947 :172], grâce à ce qu'il souligne comme étant le « pouvoir des mots et l'enchantement des choses » [1947 :183] à l'œuvre dans ces histoires.

Il est évident que le point de vue de Tolkien sur l'efficience de l'imagination repose sur une activation sérieuse de ces œuvres, ce qui l'amène à réviser le sens même des notions censées en décrire les effets, ainsi que la fréquente analogie opérée entre ces récits et les jeux d'enfants (le conte de fées étant souvent classé en littérature jeunesse). A ce sujet, il précise :

> « Enfant, je n'avais aucune 'désir de croire'. Je voulais savoir. […] Il était évident que les contes de fées ne traitaient pas en premier lieu de ce qui était possible, mais de ce qui était désirable » [1947 :168].

On ne peut passer sous silence les limites de l'objet visé par son enquête, à savoir certaines œuvres d'Invention ayant davantage à voir avec les contes, légendes, fables, sagas ou encore mythes, qu'avec les romans réalistes ou modernes ; il existe effectivement des traits plus marqués selon telle ou telle règle générique. Ce qui est commun, pourtant, ce sont les investissements de désirs des lecteurs, ainsi que les « injonctions » engageantes que leur livre

cette « Croyance Secondaire », fécondée par l'art du créateur. C'est ce qui le motive à remarquer l'analogie heureuse des deux sens du terme anglais « *spell* » :

> « Rien d'étonnant à ce que *spell* signifie en anglais à la fois une histoire que l'on raconte et une formule dotée de pouvoir sur les vivants » [1947 :161].

Passée la légèreté des considérations étymologiques, il reste la valeur performative, cognitive, mais surtout conative, du langage et de la lecture. Ainsi Tolkien met-il d'abord en relief la facilité avec laquelle nous pouvons, en tant qu'êtres humains dotés de la capacité de représenter, donner naissance à de telles « sub-créations » : il suffit de « combin[er] les substantifs » et de « redistribu[er] les adjectifs » [1947 :178], de sorte que « quiconque héritant de la faculté de *Fantasy* du langage humain peut dire le *soleil vert* » [1947 :174]. Et parce que, lorsque nous parlons, nous parlons pour ainsi dire toujours du monde actuel, ou à propos du monde actuel, il s'agit de respecter, dans une certaine mesure, le sens des réalités et des rationalités :

> « La *Fantasy* créatrice repose en effet sur la douloureuse reconnaissance que les choses sont ce qu'elles sont dans le monde tel qu'il apparaît sous le soleil – sur une reconnaissance du fait, mais sans être son esclave. Ainsi, c'est sur la logique que repose le non-sens déployé dans les histoires et les vers de Lewis Carroll » [1947 :179].

Gardant résolument, pour ainsi dire, les pieds sur Terre, à l'instar de Searle, Tolkien en vient ainsi à corriger les conceptions courantes de l'« Evasion », reconnue comme « l'une des fonctions principales » – en respectant alors le sens des responsabilités. Elle est mal comprise, selon lui, quand on la considère comme synonyme de déconnexion ontologique, de porte de sortie, de déresponsabilisation des agents. Au contraire ! Même les non-dits (les non-créés) des récits fantastiques engagent des croyances et des désirs d'action. On peut reprocher, en effet, à ces histoires de n'être pas « réalistes », pas « vraisemblables », enfantines et ludiques ; en fait, créer un monde dans lequel il n'y a pas de réverbères ni de trains s'avère, selon Tolkien, hautement offensif :

> « Ces réverbères peuvent être exclus du conte simplement parce que ce sont de piètres luminaires, et il se peut que l'une des leçons à tirer du conte soit la prise de conscience de ce fait. […] L'amateur d'évasion […] ne fait pas des choses (qu'il peut être tout à fait raisonnable de tenir pour mauvaises) ses maîtres ni ses dieux en les vénérant comme inéluctables, voire 'inexorables'. Quant à ses adversaires, qui ont le mépris si facile, rien ne leur garantit qu'il s'arrêtera là : il pourrait inciter les hommes à démolir les réverbères. L'évasion présente un autre aspect plus odieux encore : la réaction » [1947 :185].

Le contexte dans lequel Tolkien affirme cela n'est sans doute pas anodin : tandis que grondent la guerre et les manifestes des artistes engagés, écrire des contes de fée semble bien frivole. Pourtant, encore une fois, le fonctionnement même des actes d'Invention oblige à souligner la logique du choix, des sélections et associations d'éléments, de pair avec celle du désir. En se référant à la grille des 3I, la question, à propos de ces réverbères, n'est, ni pour l'auteur, ni pour le lecteur, « Comment le sais-tu, qu'il n'y a pas des réverbères ? », ni « Pourquoi le crois-tu, qu'il n'y a pas des réverbères ? », mais bel et bien « Est-ce que tu décides qu'il y en a, des réverbères ? ». Ou, dit autrement, le désires-tu ? Dans la perspective d'une défense de l'utilité des créations féeriques (en temps troubles), Tolkien oriente le sens de sa production du côté de ses effets persuasifs, actifs : ce qui accompagne l'évasion véritable, note-t-il, ce sont « le dégoût, la colère, la condamnation et la révolte » [1947 :184]. Et peut-être bien davantage : cela dépend, pour ainsi dire, des choix des lecteurs à actionner les « leçons de fées ». Tolkien vise alors ces hommes qui se targuent d'être réalistes, rationnels et responsables, ces critiques qui « non seulement confondent l'évasion du prisonnier avec la fuite du déserteur, mais semblent préférer l'assentiment du 'collabo' à la résistance du patriote » [1947 :184]. Cela suppose effectivement d'être en accord sur nos conceptions de la « réalité » des choses, donc de ce qu'on peut en connaître et en faire ; et cela est manifestement une question de choix de valeur donnée à tels ou tels éléments :

> « Pour ma part, je ne puis me convaincre que le toit de la gare de Bletchley soit plus 'réel' que les nuages, et en tant qu'œuvre humaine, il m'inspire moins que le légendaire dôme des Cieux. […] Je ne puis chasser de mon cœur indompté la question de savoir si les ingénieurs des chemins de fer, eussent-ils reçu davantage de *Fantasy* dans leur éducation, n'auraient pas pu faire mieux, avec toute leur abondance de moyens, que ce qu'ils font d'ordinaire » [1947 :185-186].

Sous forme de plaidoyer partial, voire excessif, Tolkien n'énonce pas moins la possibilité, voire le devoir, d'une efficiente activation des œuvres d'Invention, non seulement psychologique ou phénoménologique, mais « matérielle », qui est due au respect de la signification des gestes de création de l'auteur. Ainsi l'Invention linguistique tendrait-elle à devenir Invention réalisée, et le caractère dynamique de ces actes de décision, de désir, de déclaration, se révèle susceptible de transformer ces Inventions en Informations.

> « Il est probable que chaque auteur qui crée un Monde Secondaire, une *Fantasy*, chaque sub-créateur souhaite, dans une certaine masure, être un vrai créateur, ou bien espère puiser dans la réalité : il espère que la qualité spécifique de ce Monde Secondaire (sinon tous ses détails) découle de la réalité ou débouche sur elle » [1947 :191-192].

Nous terminerons cette brève esquisse des services rendus par l'Invention humaine en soulignant, encore une fois, que les activations de ces histoires imaginées dépendent fortement des motivations de leur lectorat. Pour preuve, tous les lecteurs d'*Héroïc Fantasy* ne suivent pas les principes de Tolkien, ni non plus sans doute les spectateurs des films de P. Jackson, ou les joueurs des jeux-vidéo qui se sont inspirés de son œuvre. L'usage décrit et défendu par Tolkien repose sur l'idée selon laquelle, normalement, « la Magie [de la Faërie] produit ou prétend produire un changement dans le monde primaire » [1947 :178]. L'alternative reste ouverte, et tient surtout, plutôt qu'à nos croyances, ou croyances feintes, aux contenus de nos désirs et aux buts visés par notre volonté.

A l'issue de cette rapide analyse de l'activation multiple des œuvres romanesques, que faut-il retenir ? En résumé, qu'il existe deux tendances majeures d'usages « factifs » de telles constructions : l'une, modale, faisant des romans, des expériences de pensée contrefactuelles, des expressions de possibilités humaines et/ou éthiques, l'autre, pratique, faisant des romans des stimulants à l'action, vecteurs de transformation de nos croyances et désirs. Si les deux activations ne sont pas opposées, elles diffèrent autant qu'entre une possibilité qui est une disposition, ou une prédisposition de la chose, et une possibilité qui émerge par un acte de la volonté – un pot de fleur qui peut casser, et un pot de fleur qu'on peut utiliser comme un entonnoir, ou qu'on peut transformer, après bris, en autant d'éléments de base pour une vaste fresque murale ! Globalement, cela requiert une lecture interprétative des œuvres, plutôt que purement distrayante et autotélique. Mais en outre, comme nous l'avons vu, cela suppose un choix, de la part des auteurs et surtout des lecteurs, d'activer ces œuvres au-delà de la seule saisie du sens de l'histoire.

A revenir sur le débat entre Eco et Rorty, il semble qu'il ait cristallisé cette tension entre une attitude passive et contrainte, et une posture active et subjective vis-à-vis des récits d'invention ; le premier cherche à saisir ce que nous recevons du texte, le second, ce que nous produisons après lui. Par analogie, il semble que s'illustre également le double sens de « signification » que R.Musil relève dans *L'Homme sans qualités* :

> « Déjà les mots *significatif*, *signifier*, *signifiant*, comme tous les mots d'usage fréquent, ont plusieurs sens. Ils sont liés, d'une part, à la pensée et à la connaissance. Que ceci signifie cela ou ait telle signification, veut dire que ceci renvoie à cela, le fait comprendre, l'affiche, peut, dans certains cas ou même en général, le représenter, qu'il est l'équivalent d'autre chose ou relève de la même notion, qu'il faut

> le comprendre ou l'interpréter sous cette autre forme. Il s'agit là, inévitablement, inévitablement, d'une relation saisissable par la raison et concernant sa nature ; de la sorte, évidemment, tout peut signifier quelque chose, ou être signifié. D'autre part, cette même expression *etwas bedeuten* s'emploie dans le sens de *avoir de la signification, être significatif* ou *important*. Dans ce sens non plus, aucun objet n'en est exclu. Une pensée peut être significative, mais aussi bien un acte, une œuvre, une personnalité, une situation, une vertu, même telle qualité particulière du cœur. La différence avec l'autre usage du mot est ici l'attribution d'un rang et d'une valeur à la signification »[175].

Tout se passe comme si Rorty reprochait à Eco de s'en tenir à une enquête portant sur la signification au sens (1) des romans, là où lui défendrait un usage significatif au sens (2). Et si Eco reconnaît pourtant que les œuvres romanesques peuvent acquérir une valeur, en tant qu'ouvrages de civilisation, cela reste dans le sens d'une mise en relation des symboles d'un texte avec les autres textes qui constituent notre culture – et non pas en relation avec la manière dont ces récits peuvent bouleverser nos schémas mentaux ou nos habitudes. Autrement dit, il semble que lorsque nous donnons du sens à ces œuvres, au-delà de la pratique ludique de raconter des histoires, nous leur reconnaissons, ou attribuons une valeur significative dans nos expériences vécues. En outre, là où Eco cherche à répondre le plus précisément possible à la question de savoir ce que nous devons comprendre de tel ou tel roman-texte, Rorty chercher davantage à s'aventurer du côté de ce que nous avons le droit de faire de telles constructions. Les activations possibilistes et pratiques s'engagent dans cette deuxième voie.

Il pourrait alors apparaître comme délicat de légitimer des usages sérieux performatifs des romans, à l'instar de ceux de Putnam [1978], Calvino [1985] ou Tolkien [1947], dès lors qu'on adopte en amont des positions essentialistes réalistes. C'est en ce sens que la question de la fiction apparaît, encore une fois, dépendante de la question des faits, ou de ce qu'on considère comme « réel », et qu'ainsi, la validité des activations que nous avons envisagées nous amène à une certaine révision de ces concepts ; sans quoi le roman pourrait se voir condamné à ne rien nous apprendre, ni à rien changer dans nos croyances, pouvant tout juste être célébré pour son esprit libre, ludique et divertissant.

Savoir ce à quoi nous accordons de la valeur, comment et pourquoi, semble donc être un enjeu crucial de l'analyse des activations engageantes des œuvres romanesques. Un auteur qui considère que son histoire possède une valeur cognitive – épistémique et/ou éthique, traverse une situation d'écriture dans laquelle les choses du monde actuel n'ont peut-être pas plus de valeur que celles auxquelles il donne naissance, et vise alors à transformer, sans doute,

[175] R.Musil *L'Homme sans qualités*, tome II, p.532.

les perceptions que les lecteurs peuvent avoir de choses similaires, dans leur vie. Un lecteur de roman, qui considère sa lecture comme une activité cognitivement engagée, sera également motivé pour activer les « leçons » générales du roman dans ses expériences futures. Dès lors, le héros, les objets qui l'entourent, la ville dans laquelle se situe l'action, etc., peuvent se modifier aux yeux des producteurs et consommateurs de récits d'invention – comme cela se passe chaque fois que nous activons sérieusement ce que nous lisons.

Enfin, en envisageant la spécificité des actes d'Invention, telles qu'elle apparaît dans ces usages que nous faisons des romans, nous avons mis en relief que les services rendus par ces constructions surgissaient de la création d'Idéaux, d'une forme de définition posée, décidée par les auteurs, ainsi que de la formation de désirs incitant à l'action, par le déchiffrage des symboles ainsi présentés dans la structure du récit. Le rapprochement entre Invention et « Je » (et non tant « Jeu »), exemplifié par les approches créatives de la critique littéraire [Bayard 2010], laissant place aux investissements de chaque lecteur dans la pratique de lecture et commentaires, est également modelé sous les traits des théories du sujet, vivement attentives aux caractéristiques d'un *récit*, plutôt qu'aux actes d'Invention de personnages. En un mot, en se concentrant sur les usages des œuvres romanesques, et si la fictionalité d'une œuvre se juge à son absence d'extériorité et d'engagement, alors le fait même d'user de ces histoires imaginées annule, pour ainsi dire, le jugement selon lequel ces œuvres seraient des œuvres de fiction, sans souci de leurs liens référentiels avec le monde actuel, sans souci pour les « messages » pourtant censés émerger à la lecture. Encore une fois, l'efficience cognitive ou conative des œuvres romanesques peut procéder davantage de décisions ou convictions des lecteurs, quoique certains créateurs y consentent par respect pour leurs intentions et conceptions de leurs arts.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE.

En guise de conclusion à cette enquête sur la « fictionalité » des œuvres romanesques, nourrie de vues extraites de théories de la littérature et métamorphosée en une reconstruction conceptuelle de l'acte d'Invention, il apparaît donc qu'on ne pourrait, à strictement parler, catégoriser les romans, dans leur totalité, comme des œuvres d'Invention, que s'ils sont les produits (ou les supports) d'une imagination gratuite et divertissante, et non pas les expressions d'une figuration symbolique utile et sérieuse (ou d'une mise en fonction interprétative). Dit autrement, il s'agit de savoir ce qui est inventé, comment cela est inventé, et pourquoi c'est inventé. A interroger l'auteur d'une histoire, cela reviendrait à penser que celui-ci invente sans raison, pour le plaisir, et sans, pour ainsi dire, nous demander de comprendre quoi que ce soit à propos du monde actuel, ou alors qu'en construisant son récit, il cherche à produire des résonnances (de référence, de sens, d'interprétation) avec ce qui est extérieur à son œuvre. A interroger le lecteur d'une histoire, cela reviendrait à estimer que celui-ci joue son propre jeu plaisant et distrayant, ou alors qu'il vise à discerner, non seulement les décisions de l'auteur, mais ce que l'œuvre signifie à propos de ce qui est extérieur à elle.

Le but de cette approche est bien de montrer que *la question des sources et des cibles de renvoi d'une œuvre romanesque n'est, en fait, pas mise entre parenthèse, ni nécessairement (ou conventionnellement) à mettre entre parenthèse* ; une enquête portant sur le sens de ces œuvres doit passer par le détail des actes des auteurs et des activations par les lecteurs. Les analyses littéraires des romans que nous avons étudiées illustrent l'intérêt, autant que la légitimité, d'une réception consciente et critique des œuvres, et non pas tant parce qu'il s'agit de littérature, mais sans doute plutôt parce que le fait d'inventer des histoires, ou de lire des histoires inventées, n'empêche pas, voire permet, d'y voir une *manière d'exprimer le monde* – de l'écrire et de le lire, à travers des figures. A tout le moins, l'optique de la grille des 3I est de proposer des outils capables de prendre en considération les emprunts significatifs de ces constructions, au monde extérieur – leurs sources, les types d'actes génétiques – ainsi que de laisser ouvertes les deux activations possibles, et distinctes, des œuvres – leurs cibles de renvoi, les types d'actes réceptifs.

Ouvertes, cependant, si tant est qu'on ne tient pas compte de la démarche de l'auteur. Car nous avons vu qu'il est possible de limiter la relativité du jugement de fictionalité, et l'activation Inventive des œuvres romanesques, en suivant l'idée selon laquelle le contenu

d'une œuvre, déterminé par les actes génétiques de l'auteur, détermine alors le type d'activation appropriée, ainsi que la légitimité de l'application de la, ou des, conventions de fictionalité. En ce sens, rappelons par exemple que les indices métafictionnels peuvent inviter à une lecture plus ou moins illusoire des œuvres, selon les intentions et motivations de leurs auteurs. De même, le procédé mimétique, s'il peut orienter le lecteur vers une activation acritique – une immersion dans un monde illusoirement réel –, peut aussi, encore une fois, selon les intentions de l'auteur, orienter vers une lecture interprétative de l'histoire, en tant que ses éléments fonctionnent comme des figurations – des types – de données « factuelles ».

En un mot, ici, nous avons souligné que la lecture de romans n'est pas inoffensive, quoique nous puissions la rendre telle en assumant une pure activation autotélique de ces supports, sans considération déterminante pour le monde et les situations dans lesquelles nous nous situons quotidiennement. Cela paraît excessif, étant donné la pratique effective des lecteurs, ainsi que les revendications des auteurs à exprimer des discours indexés sur, et visant le monde réel. La lecture (et l'écriture) de romans semble donc être une façon de découvrir que le monde réel est pluriel, à tout le moins que nous avons des expériences, des perceptions et des interprétations plurielles de ce monde actuel – c'est en ce sens que nous pouvons en venir à noter que les romans possèdent un grain plus fin, proposent des cas plus subtils que ceux auxquels nous avons affaire, notamment, en philosophie ou en sciences. De même, la lecture (et l'écriture) de romans nous invite à considérer que nous avons des formes de rationalité sans doute plus variées qu'il n'y paraît, et encore, que la responsabilité d'un individu vis-à-vis d'un acte réalisé est, quoique délicate à attribuer, à apprécier. C'est la raison pour laquelle l'expression des trois sens – des Réalités, des Rationalités et des Responsabilités –, motivant les activations contrefactuelles et pratiques, sont au pluriel.

Dans cette perspective, les trois soucis qui fondent le jugement de fictionalité peuvent ici être réemployés comme des questions auxquels les romans donnent des esquisses de réponses, dont la justesse, la correction ou les bénéfices sont à évaluer. Comment est le monde, l'homme, la société ? Que pouvons-nous en connaître ? Que devons-nous faire ?, tels sont les enjeux d'une activation des œuvres romanesques comme des expressions visant à l'élaboration de croyances et de désirs à propos du monde réel. Le triple sens des Réalités, Rationalités et Responsabilités tente alors d'orienter l'analyse qui peut en être faite, envisageant les romans comme des exemples de possibilités existentielles, conceptuelles et déontiques, tout autant que comme des supports à l'exercice de nos capacités modales, aléthiques et morales, et enfin, comme des vecteurs de transformation du monde, de notre

rapport au monde, de nous-mêmes. Pour synthétiser l'approche pragmatiste que nous défendons, les œuvres romanesques, dans cette optique, ne servent pas seulement à comprendre le monde ou à réfléchir sur des problématiques morales, mais créent (ou construisent) des Idéaux dont nous avons besoin pour interroger, remettre en cause, améliorer (ou empirer) le monde et l'homme. En tant qu'ils procèdent d'actes d'Invention, tant du côté de l'auteur que du lecteur, ils sont envisagés comme des manifestations d'actes de choix, plus ou moins singuliers, et ouvrent alors à l'apprentissage même de l'acte de choisir et de déclarer, actes fondamentaux de la construction de la réalité sociale autant qu'individuelle.

Enfin, on notera que l'absoluité des catégories n'est pas synonyme de catégorisation unique pour chaque roman : cela dépend des questions posées, qui sont traitées par la grille des 3I sous forme de comparaisons. Un même roman peut appartenir à la classe des œuvres d'Interprétation autant que des œuvres d'Invention, mais pas pour les mêmes motifs. Ainsi, les outils que nous proposons ne peuvent que servir à éclaircir certains problèmes et certaines descriptions, ainsi que certains aspects des œuvres romanesques, qui peuvent être membres de plusieurs catégories ; les catégories ne sont donc pas substantielles, mais formelles. En ce sens, les énoncés d'un récit peuvent être considérés comme des énoncés d'Invention autant que comme des énoncés d'Interprétation, et parfois même aussi comme des énoncés d'Information (selon les questions que nous nous posons à son sujet). Par ailleurs, si, d'un point de vue chronologique, un personnage peut, une fois inventé, fonctionner comme une figure d'Interprétation, on peut juger qu'il l'est simultanément, étant à la fois un signe, la forme inventée à laquelle ce signe réfère (une figure et une fiction, au sens de Genette), mais aussi une « fenêtre » destinée à être traversée pour atteindre des choses de ce monde. Ainsi, il semble que, pour faire la part des choses, des constructions et des choix, dans les expressions que sont les œuvres romanesques, il faille, avant tout, être clair sur les motivations qui nous poussent à admettre ou refuser de lier nos Inventions à ce qui est réel, vrai, sincère ou sérieux.

En résumé, le mode de l'Invention se définit toujours relativement aux deux autres, sans quoi le concept pourrait paraître obscur. C'est dans cette optique que nous avons proposé une grille semi-formelle, une boîte à outils dont le vocabulaire fonctionne de manière comparatiste et pragmatiste, permettant des distinctions théoriques relativement aux questions posées à l'intérieur d'une enquête. Acte de déclaration instauratrice de nouveaux éléments significatifs, de perspectives originales (singulières), ne cherchant pas tant à expliquer qu'à poser un modèle, à suivre une logique toute choisie, de désirs plutôt que de croyances, le mode de l'Invention semble correspondre au monde comme ma volonté, ma représentation,

mes intentions ; le mode de l'Interprétation, ainsi, est plutôt le monde articulé de manière plus ou moins raisonnable, ouvert à discussion et contraint, pour ainsi dire, de faire sens ; le mode de l'Information, enfin, c'est le monde comme nos croyances et nos perceptions, dans les limites du probable, de ce que nous pouvons trouver et dont nous garantissons le compte-rendu.

CONCLUSION.

« La table et la chaise, qui sont pour nous des objets usés et quasi invisibles, dont nous nous servons machinalement, fournissent longtemps à l'enfant matière à exploration – une exploration ambigüe et multidimensionnelle où se combinent connaissance et affabulation, expérience et symbolisation ».
Gianni Rodari, *Grammaire de l'imagination* (1973).

Vous avez dit « fiction » ? Le but de cette étude a été, en résumé, de clarifier les multiples usages de ce concept, non seulement en étudiant les diverses théories philosophiques telles qu'elles sont proposées dans la tradition anglo-saxonne depuis plusieurs décennies, mais en élaborant une approche contextualiste, mettant en relief les règles de l'attribution de ce prédicat à différents objets, pour différentes raisons et selon des standards plus ou moins élevés. Il en découle une conception plutôt relativiste de la fictionalité d'une œuvre ou d'une pratique, mais dont la relativité s'arrête au moment où l'on cherche à catégoriser nos expressions en fonction de certains de leurs aspects et du bien-fondé des usages que nous en faisons. Enfin, l'absoluité du concept d'Invention, défini de manière comparatiste, eu égard aux deux autres modes de l'Information et de l'Interprétation, est pour ainsi dire nuancée par une approche pragmatiste de nos actes de création – de choix et d'organisation d'éléments variés –, pour venir renforcer les motivations que nous avons à activer sérieusement les expressions mêlant imagination, désirs et croyances. En un mot, si le monde n'est pas factice (ni arbitraires, ses articulations), il est pourtant autant fait qu'encore à faire, et un passage par une réflexion sur les fictions peut nous amener à saisir la puissance du langage autant que celle de notre propre volonté, non seulement dans le processus de compréhension des choses, que dans celui de leur construction et interprétation.

Reprenons dans l'ordre le développement de ce travail. Dans un premier temps, nous nous sommes confrontés au problème de la définition de la fictionalité d'une œuvre, en termes de conditions nécessaire et suffisantes. Il est apparu, pour les défenseurs d'une définition mentaliste de la fictionalité comme « croyance feinte » – ou devoir d'adopter l'attitude de feinte ludique partagée, propre de l'imagination comme posture –, que les critères syntaxiques ou sémantiques d'un texte étaient insuffisants et contingents, tout comme le fait d'être issu d'actes de création de faits imaginaires ne permet pas de qualifier assurément de fictionnel un énoncé ou un objet. Ainsi, il n'y a pas de langage de la fiction, mais plutôt un usage spécifique de certaines de nos représentations : le problème n'est donc ici ni ontologique, ni sémantique, mais pragmatique, et concerne bien davantage le type d'intention

des locuteurs (ou participants), une certaine convention propre à la bonne réception des œuvres de fiction, prenant place dans une pratique institutionnelle également particulière, et qui respecte la *nature* de ces représentations, à savoir, d'avoir pour fonction de prescrire un engagement imaginatif.

Dans cette perspective, les œuvres de fiction, d'abord, peuvent être non seulement bonnes ou mauvaises – il n'y a pas de jugement évaluatif –, mais être aussi bien linguistiques que non linguistiques – picturales, sculpturales, voire encore naturelles, selon la théorie de Walton : l'extension du terme de « fiction » signifie, ici, moins une ouverture du côté des fictionalismes mathématiques, moraux, théologiques, herméneutiques, qu'une assimilation des fictions verbales à la classe des pratiques ludiques – jeux d'enfants, jeux vidéo, jeux d'échecs. On a donc pu noter, de toute évidence, que ce qui est qualifié de fictionnel pouvait être aussi bien un objet, une expression qu'une pratique. En outre, que ce qui rend telle ou telle de ces « choses » fictionnelle, pouvait encore être l'appel à une énonciation particulière, à une intention, une convention, une posture, ou une fonction canonique première. Enfin, que le problème de la garantie permettant de fonder la bonne réception de ces représentations obligeait certains défenseurs de cette définition à inclure pourtant, malgré leur velléité à sortir de l'axe vérité/réalité, un critère onto-sémantique.

La définition mentaliste de la fiction possède, en somme, les défauts de ses qualités. En effet, en distinguant entre deux types de représentations, et donc deux types d'imagination – sérieuse ou gratuite –, elle permet alors effectivement d'éviter de ranger sous une même étiquette toutes les choses que nous disons fictionnelles, mais en même temps cristallise, de manière substantielle, cette catégorie des œuvres de fiction comme visant la croyance feinte, et non la croyance. En outre, elle se fonde sur le contexte de fabrication de ces œuvres, leur but ludique ainsi que les pratiques dans lesquelles elles s'inscrivent pour étayer la légitimité de ces conditions nécessaires et suffisantes et, faisant cela, présuppose une conception discutable de l'art comme domaine dénué du souci de vérité et de connaissance. Ainsi, l'analyse, quoique demandant à différencier clairement ce qui a trait à la fictionalité de l'œuvre, et ce qui a trait à sa dimension artistique (notamment littéraire), en vient, *in fine*, à sonner pourtant comme une forme de démission épistémique des œuvres d'imagination.

Nous avons donc mis en relief certains problèmes auxquels se confrontent ces définitions essentialistes, focalisées sur l'attitude propositionnelle de « *make-believe* ». Entre autres, rappelons les deux objections principales contre cette notion, à savoir qu'elle requiert

une plasticité sans doute excessive de nos états mentaux, et qu'elle est traitée comme une notion primitive dans les débats, comme si l'art de faire des fictions équivalait à une activité de simulation inoffensive, à une invitation à immersion dans un univers isolé, plus émotionnel que rationnel, et dégagée des préoccupations sur la réalité, la vérité, la sincérité ou la portée morale de ces produits. Enfin, ce sont la délimitation et la nature de la feinte qui nous sont apparues comme problématiques – l'extension de la fiction à tout-va, des parties de l'histoire qui semblent procéder d'une énonciation sincère, ou représenter plutôt véridiquement la réalité, aux discours sur les histoires, par les lecteurs ou les critiques, et encore jusqu'aux actes des participants à des « jeux » anthropologiques ou philosophiques, semble alors rimer avec un élargissement de nos pratiques plus divertissantes que sérieuses, et désengagées vis-à-vis de leurs effets externes.

Si le mérite de ces tentatives est bien de sortir des définitions négatives et onto-sémantiques de la fiction, en notant que le vrai et le réel sont compatibles avec le fictionnel, cela revient, finalement, à traiter le contenu d'une œuvre comme un tout unifié, intelligible à condition d'être régi par un opérateur spécifique *f*, et individué dans les limites de chaque histoire. Le problème que cela pose alors est de savoir comment on peut ensuite rendre compte des effets manifestes qui découlent de la lecture de récits d'invention, ou de la participation à des pratiques ludiques : des changements de croyances, de perception, de nouvelles connaissances tirées de ces œuvres, des interrogations sur le monde actuel, qu'elles soient épistémiques ou éthiques. Quoiqu'ayant, par conséquent, souligné ce type de posture, pour ainsi dire, désengagée – évasion, distraction, divertissement –, la définition de la fiction comme « croyance feinte » s'avère alors assez peu à même de traiter de la question de l'utilité même de ces activités supposées « vides », de ces constructions imaginatives « libres », ainsi que de celle de leur(s) signification(s) en tant qu'interprétations mondaines et humaines.

C'est pourquoi nous nous sommes orientés, dans un second temps, sur les motifs et les motivations du *jugement* de fictionalité. Comment comprendre nos attributions de fictionalité, et comment comprendre, corrélativement, l'extension de son usage à divers objets, dont l'actuelle mode a rendu le sens même du concept fort ambigu ? Reprenant alors la stratégie contextualiste de D. Lewis concernant les attributions de connaissance, nous avons procédé à une méta-analyse de la forme des débats et applications du prédicat telles qu'elles apparaissent, notamment, dans divers domaines – langage, art, science, jeu. Le jugement de fictionalité répond ainsi, si notre analyse est correcte, à trois soucis majeurs – ontologiques, épistémiques et éthiques –, et repose sur la sélection d'une ou plusieurs des sept règles que

nous avons articulées aux enjeux en question : de là, la variabilité de l'attribution de fictionalité dépend du degré plus ou moins élevé, ou faible, des standards de chaque contexte d'évaluation. Le standard ontologique, d'abord, joue sur le rapport de proximité ou de désistement de la représentation avec le monde actuel ; le standard épistémique, ensuite, joue sur la sincérité ou l'éviction du locuteur vis-à-vis de ce qu'il exprime ; le standard éthique, enfin, joue sur les gradations de l'investissement authentique d'un agent vis-à-vis de la portée de ses actes. Le *summum* de l'attribution de fictionalité a ainsi été défini comme le degré extrême de désengagement des participants – leur irresponsabilité – à l'égard des implications de leurs discours ou pratiques, en ce sens qu'il y a absence d'extériorité des objets, expressions ou actions effectuées. Qualifier quelque chose de fictionnel revient alors à (vouloir) bloquer les engagements ontologiques, épistémiques ou éthiques, ou encore, les inférences de ce qu'on représente à ce qui est, de ce qu'on dit à ce qu'on pense, ou de ce qu'on fait à ce qu'on est.

Dans le détail, nous avons présenté les règles selon deux versions distinctes, « par défaut » et « par dédoublage », et tenté de les articuler en formulant des métarègles – dont le but principal est de fixer les relations entre les niveaux sémantiques et pragmatiques des expressions. Cette boîte à méta-outils reste sans doute sujette à amélioration ; l'essentiel était ici, en somme, de développer l'idée selon laquelle le jugement de fictionalité ne s'appuie pas seulement sur des aspects des objets à l'examen, mais sur des intérêts et soucis sous-jacents dans les gestes d'attribution des enquêteurs – dit autrement, juger de la fictionalité d'une expression n'est pas neutre. En un mot, il s'agissait de montrer que ce qui rend nécessaire l'application du prédicat relève, non pas (seulement) de certains traits des objets, expressions ou pratiques, mais bien plutôt de certaines préoccupations sur ce qu'on estime être factuel, ou vrai, ou à croire, ou épistémiquement fiable, ou sérieux, ou moralement signifiant – et donc sur des présupposés, en quelque sorte, dont on pense (à tort) qu'ils sont extérieurs aux débats concernant la nature et le fonctionnement des (soi-disant) œuvres de fiction.

Cette approche à la fois descriptiviste et normative a mis en relief ce qu'on a appelé le noyau symptomatique du jugement de fictionalité, ainsi que son réseau problématique : faux-semblant, faire-semblant, faire pour de faux, autant de phénomènes difficiles à réduire en concepts limpides et bien formés, mais qui trouvent leur place comme indices et raisons d'une application du prédicat, autant que les actes de création, de jeu et d'imagination. De même, en étudiant rapidement certains types de communication ou action apparemment paradoxaux, nous avons souligné cette non moins troublante impression de contradiction en jeu dans ce

qu'on peut qualifier de fictionnel : objets ni réels ni irréels, énoncés ni vrais ni faux, énonciations ni sincères ni insincères, croyances ni entretenues ni abandonnées, actes ni effectués ni absents.

De là, la nécessité de reconnaître, dans une version « par dédoublage », la présence d'un cadre alternatif dans lequel ce qui est nié au niveau du monde actuel ou du contexte d'énonciation réel, est rétabli dans un univers parallèle. Mais il est clair que le phénomène sémantique de « *world-shift* », ou pragmatique de « *context-shift* », n'implique pas directement de prédiquer de la fictionalité de l'expression (ou de la série d'actions) ; il faut, en plus, accepter des standards ontologiques, épistémiques ou éthiques élevés. Ainsi, il apparaît important de distinguer entre la question de l'interprétation littérale des énoncés (qui demande d'admettre un « contexte interne » afin de donner, pour ainsi dire, une référence à certains indexicaux), et celle de l'interprétation globale, littéraire ou métaphorique, du récit. On pourrait alors évacuer l'idée d'une quelconque spécificité de la fiction, dès lors qu'on s'en tient à une description du fonctionnement et de la signification (vériconditionnelle ou symbolique) des récits[176] ; la fictionalité n'intervient donc qu'en un second temps de l'analyse, pour ainsi dire, lorsqu'on statue sur le fonctionnement, jugé « en vase clos », de ces objets, expressions ou pratiques.

A la relativité du jugement de fictionalité, nous avons alors opposé l'absoluité de la catégorie de l'Invention, en présentant une grille d'analyse conceptuelle de nos expressions, aussi stricte qu'informelle, distribuant leurs aspects entre modes de l'Information, de l'Interprétation et de l'Invention. Cela répond à deux enjeux principaux : d'une part, faire se tenir ensemble les dichotomies qui traversent les manières dont nous concevons la fiction (comme non-fait, fait feint, fait-à-part) ; d'autre part, faire se tenir ensemble les deux principaux types de lectures différentes que nous pouvons faire d'un récit d'imagination, à savoir, celle de l'élucidation d'un certain codage symbolique, et celle d'une expérience imaginaire et fantaisiste – dit autrement, une lecture figurale ou une lecture (purement !) fictionnelle. En ce sens, il s'agit ici de considérer la posture de « croyance feinte » comme une des manières de recevoir une œuvre, et non pas la seule réception appropriée : celle qui consiste à la recevoir de manière critique, et ainsi à mettre à jour les interprétations du monde, de l'homme ou de la société qu'elle propose, non seulement en est une seconde, mais semble

[176] C'est notamment la stratégie sémantique de M.Rebuschi [2012].

parfois plus adéquate au vu du contenu du récit, des intentions de son auteur, ou des aspirations implicites du genre qu'elle exemplifie.

Faisant alors le tour de quelques théories de la littérature qui ont discuté, et parfois emprunté, certains éléments des thèses philosophiques présentées antérieurement, nous avons souligné l'importance des liens entre les constructions d'imagination et leurs sources et cibles de renvoi dans le monde actuel ; en un mot, la portée sérieuse, culturelle, ou, *a minima*, interprétative des œuvres, notamment, romanesques. Encore une fois, le choix de se focaliser sur les romans ne signifie pas que l'analyse proposée ne fonctionne que pour ce type d'expressions : il est évident que les jeux pourraient être soumis à cette même double lecture, en particulier en vertu de leur fonction éducative ou de leur dimension sociale. Par conséquent, en situant d'emblée les œuvres romanesques et les pratiques de raconter des histoires inventées dans la sphère large de la culture, le caractère « feint », gratuit et inoffensif de ces récits et expériences tend à s'estomper, tout en rehaussant, par contraste, leurs (possibles) rôles cognitif, épistémique ou éthique.

Nous n'avons pas tant suivi cette piste que celle de préciser ce qui se joue avec la catégorie de l'Invention – qui n'est donc ni Information, ni non plus Interprétation. Nous en sommes alors venu à affirmer une thèse assez radicale, selon laquelle, dès lors que nous lisons le monde à travers une œuvre romanesque, que cela soit de façon indirecte, métaphorique, allégorique, figurale, analogique, alors nous n'avons pas affaire à de purs actes d'Invention – et donc pas davantage à des fictions. Les actes d'Invention opérés par les auteurs ou les lecteurs (ou, plus largement, les participants d'un jeu imaginaire) sont en principe dénués de toute contrainte vis-à-vis d'une bonne ou mauvaise Interprétation des éléments du monde actuel (ou d'une version de ce monde), relèvent des caprices de notre volonté et de nos désirs, et sont dépendants, pour ainsi dire, de leur unique porteur. En ce sens, ils produisent des objets « prisonniers » de leurs expressions : c'est le caractère auto-générateur de l'Invention, à fonction instauratrice, et ne relevant que de la fantaisie de celui qui décide de donner forme à tel ou tel personnage, événement, réplique, discours.

Faire coïncider le mode de l'Invention avec le *summum* de la fictionalité a aussi pour effet de montrer que nombre d'expressions pourraient bien plutôt être considérées comme des Interprétations d'éléments du monde (ou de versions), et que les choses que nous imaginons dans la production ou la lecture des œuvres romanesques, si tant est qu'elles soient indexées sur, ou qu'elles visent, d'une manière ou d'une autre, nos expériences réelles, nous éloignent

alors de cette posture purement plaisante, gratuite, subjective et capricieuse, pour nous proposer de nouvelles figures de l'homme, des recompositions plus ou moins libres de « faits » mondains. En outre, en tenant compte de la dimension temporelle, il est fort possible qu'un objet, une fois inventé, puisse alors être traité comme une expression d'Interprétation – la lecture réifiante faisant place à la lecture signifiante, la fantaisie toute personnelle, à la construction culturelle, et la rhétorique, pour ainsi dire, à l'heuristique.

Autrement dit, l'alternative ouverte quant aux deux voies de réception des récits d'imagination – codage symbolique ou expérience imaginaire – s'ancre dans la tentative de permettre aux (supposées) œuvres de fiction, de fonctionner comme des œuvres de non-fiction, plutôt qu'inversement, de traiter les œuvres de non-fiction comme des œuvres de fiction : là où les mythes ont, par exemple, perdu leur pouvoir explicatif en étant reçu sur le mode de la croyance feinte[177], il est des cas où nous pouvons (voire devons) recevoir les romans comme des études de notre monde actuel, ou des scénarios véhiculant bel et bien des messages, des interprétations possibles de nos formes de vie. De même, là où les tenants des définitions de la fiction comme « *make-believe* » ont plutôt pour ambition de montrer comment les passages d'un récit qui semblant plutôt sérieux, fruits d'une énonciation sincère (comme, par exemple, la première phrase d'*Anna Karénine*), nourrissent l'histoire imaginée, le processus inverse nous paraît également pertinent, à savoir comment l'histoire illustre, exemplifie ou encore développe les « vérités générales » que de telles parties d'un roman peuvent alors porter à l'attention critique des lecteurs. Tout se passe comme si l'imagination en jeu dans nos pratiques romanesques donnait lieu à deux usages parallèles : comme une fin en soi, dans l'expérience d'immersion dans des univers clos, ou comme moyen en vue de la construction de discours interprétatifs.

Enfin, le dernier moment de notre travail s'est attaché à apprécier la légitimité et la pertinence des activations sérieuses des œuvres romanesques – possibilistes et pratiques – comme expériences de pensée, éprouvettes offertes à l'exercice de nos capacités et intuitions modales sur le monde ou sur nous-mêmes. La tension entre un respect pour les « faits romanesques », sorte de « garantie » interprétative face aux multiples usages débridés que nous pouvons faire de ces récits, et la liberté de nos choix de lecteurs, aboutit à l'idée selon

[177] De même, Rodari parle d'un processus descendant similaire au sujet des contes, autant que des jouets d'enfants : « En somme, les contes seraient nés par un *processus de chute*, en tombant du monde sacré au monde profane ; tout comme sont tombés dans le monde enfantin et ont été réduits à de simples jouets, selon le même processus de chute, des objets qui, au cours des ères précédentes, avaient été des objets rituels et culturels » [1973 :886]. Insidieusement, l'approche pragmatiste ici défendue semble vouloir suivre le processus ascendant inverse.

laquelle la contribution de ces œuvres dans les domaines épistémologiques et éthiques dépend en grande part de la manière dont nous concevons la réalité, la vérité, la forme même des enquêtes de connaissance et de la recherche de raisonnements moraux valides, ainsi que, non moins, de la manière dont nous concevons l'homme, la société et encore, l'efficace du langage et de l'imagination dans nos vies. Dit autrement, il est délicat de mesurer ce qu'apportent *vraiment* et *spécifiquement* les romans dans la construction de la réalité sociale, ou de notre réalité individuelle, même s'il est clair, néanmoins, qu'ils influencent effectivement nos croyances, nos perceptions, nos schémas de compréhension autant que nos actions.

Il nous a alors semblé important de souligner la part de choix, des auteurs, des lecteurs, autant que des théoriciens eux-mêmes (philosophes et littérateurs), dans la sélection et la manière d'activer ces constructions au sein de situations complexes, entendues comme des assemblages d'éléments divers, articulés en fonction de l'attention portée. Si le propos est ainsi plus général, que spécifique aux œuvres romanesques, il n'en reste pas moins que la valeur que nous accordons à tel ou tel objet, expression ou représentation – et quelle valeur, et comment et pourquoi –, est une donnée cruciale dans le développement de nos réflexions, de nos activations, de nos actes de conceptualisation autant que de nos modes de questionnements et résolutions de problèmes théoriques ou pratiques. Ce sont sans doute ces choix qui, présents dans les moments de genèse et de réception des œuvres d'Invention, non seulement jouent comme un argument pour refuser aux romans une valeur cognitive objective, ou les en créditer, mais également continuent à propager de fréquentes confusions amenant à privilégier la dimension subjective, affective, et non-rationnelle des fantaisies imaginatives.

Or, et c'est le dernier point que nous avons esquissé dans cette étude, en rapprochant la nature de ces choix, de ceux qui sont effectués dans le domaine des mathématiques ou de la logique – le choix des éléments de base et des règles du système, le choix des valeurs des variables –, nous avons proposé l'idée selon laquelle les œuvres romanesques pouvaient être traitées, par respect pour les actes d'Invention dont elles sont issues, et qu'elles suscitent, comme des créations d'Idéaux. Un personnage, dans cette perspective, n'est pas tant une instanciation de possibilités humaines, ou une métaphore de certaines qualités d'hommes particuliers, qu'un Idéal, c'est-à-dire à la fois un objet abstrait, indécidable, et une norme, une valeur permettant d'organiser ces modèles imposés d'humanité, qui nous aident à structurer, comprendre et apprécier tout autant nos croyances, nos intentions que nos actions.

L'activation performative des romans est ainsi portée par la même ambition, et sujette aux mêmes potentiels problèmes, que les modèles mathématiques ou logiques (et encore les systèmes philosophiques) : leur idéalité est en prise avec la pertinence de leurs applications, au niveau quotidien de la vie de chacun d'entre nous, dans ce que celle-ci suppose d'interprétations à déployer pour *comprendre* les autres, soi-même ou le monde, ainsi que pour *agir* de façon juste, mesurée et significative.

Au terme de cette analyse, nous résumerons la thèse que j'ai tenté de défendre comme une critique des théories essentialistes concernant la dimension fictionnelle d'une œuvre au profit d'une approche contextualiste du jugement – à la fois descriptive et normative – de fictionalité. Par ailleurs, on notera que j'ai évité, au cours de ce développement, de poser la question de la littérarité des œuvres romanesques – qu'il s'agisse d'une propriété esthétique ou d'une affirmation de la qualité de telle ou telle œuvre vis-à-vis de la médiocrité d'autres œuvres. Mon propos visait plutôt la question de savoir comment comprendre ces œuvres d'Invention et d'imagination, leurs actes génétiques, leur contenu, leurs possibles interprétations et activations – contre l'idée qu'elles seraient des œuvres de fiction à fonction purement ludique, ou des œuvres littéraires à fonction purement autotélique. Autrement dit, les romans ont bien plutôt été considérés comme des systèmes symboliques et axiologiques, permettant de donner lieu à une amélioration (ou une dégradation) de notre compréhension du monde et du/des sens que nous pouvons donner à nos actes et à nos expressions, autant qu'aux situations que nous rencontrons dans le flux de nos existences.

Au fond, une des préoccupations qui a joué dans l'élaboration de ces analyses a été ce qu'on peut appeler le « prétexte de la fiction ». En effet, il semble que nous qualifions parfois de fictionnelles certaines de nos expressions ou de nos pratiques, pour la raison que nous souhaitons alors nous débarrasser, de cette manière, des possibles engagements que nous avons en tant que locuteurs ou agents, vis-à-vis de ce que nous exprimons ou faisons. Or, et c'est ce que nous avons voulu souligner en nous concentrant sur la nature de nos actes d'Invention et de choix, il semble que nous soyons pourtant fortement impliqués, dès lors qu'il ne revient qu'à nous-mêmes de décider de ce que nous créons, inventons, et, de manière générale, déclarons ; et nous le sommes également lorsque nous proposons des interprétations possibles et/ou nouvelles du monde. Le sens des réalités, rationalités et responsabilités cristallise ainsi cette dimension active et prêtant à conséquences, que possèdent les formes

partagées de nos « fantaisies de l'esprit ». De ce fait, du point de vue moral, un regard critique et lucide sur les œuvres romanesques semble non seulement pertinent, mais aussi nécessaire.

La lutte contre le prétexte de la fiction n'est pas non plus justifiée uniquement du fait de certains intérêts de l'enquêteur – comme ci-dessus – ; elle s'ancre également dans une analyse détaillée des romans eux-mêmes, des intentions des auteurs et de leur contenu. Il faut, en effet, regarder de près, pour ainsi dire, avec quoi dialoguent telles et telles œuvres. Les priver d'effets extra-littéraires, ou encore extratextuels, peut donc être inapproprié, dès lors que les récits interrogent, par exemple, le sens d'événements qui se sont réellement passés, de faits de société ou de telles caractéristiques des comportements humains. Exemples parmi d'autres, les romans *Extrêmement fort et incroyablement près* (2005) de J.S. Foer, ou *L'Homme qui tombe* (2007) de D. DeLillo, proposent effectivement, entre autres, des versions différentes de la dite catastrophe du 11 septembre 2001 – différentes de celles qui sont plus médiatiques, politiques ou socio-économiques, notamment. En ce sens, il ne suffit pas alors de vivre une expérience imaginative illusoire, mais bien de recevoir ces œuvres comme autant d'analyses, de perspectives, d'interprétations sérieuses de moments de vie. Choisir de passer par l'invention de personnages et d'une intrigue peut alors se fonder sur des raisons liées au type de représentation adéquat pour traiter de tel ou tel sujet. Ainsi, les œuvres romanesques peuvent interroger, critiquer, dialoguer tout autant avec les discours historiques, scientifiques, religieux, philosophiques ou psychologiques, et requérir une lecture détaillée des points de vue qu'elles développent. Cela dit, il est aussi possible d'avoir affaire à des romans qui seraient principalement des exercices de style, des propositions esthétiques – et alors, les obliger à véhiculer un message ou une image du monde serait également inapproprié.

Il s'agit donc de rester prudent quant aux affirmations générales que nous pouvons formuler à propos des buts assignés aux œuvres, aux produits de l'art, à nos Inventions. On n'écrit pas des romans – on n'invente pas – toujours pour les mêmes raisons, on ne cherche pas à provoquer les mêmes effets, outre le fait qu'on ne les lit, ni ne les active de façon unique. Un romancier peut se demander comment est le monde (ou l'homme, etc.), ou comment il pourrait être, ou comment il devrait être, mais il peut aussi évacuer ce genre de problématiques au profit du pur plaisir de l'imagination libre. Il peut estimer que son discours requiert un travail de l'outil linguistique lui-même, de la forme autant que du fond, ou, au contraire, emprunter des structures narratives et actantielles traditionnelles, ordinaires. Ce qu'il reste de spécifique, s'il en est, vis-à-vis des œuvres d'Information ou d'Interprétation

classiques, c'est bien la série de ces actes de création, qui entraînent cette impression d'un bouleversement de l'ordre normal ou rationalisé des choses.

Ainsi reste-t-il encore un long chemin d'élucidation conceptuelle quant aux trois enjeux principaux auxquels se confrontent les « créatures romanesques » – et qui correspondent bien aux trois soucis du jugement de fictionalité –, à savoir ontologique, épistémique et éthique, et auxquels il serait bon de tenter d'apporter (ultérieurement) une réponse cohérente et systémique. On aimerait poser ces questions dans une perspective pragmatiste, en accentuant les effets concrets de nos conceptions et propositions théoriques, et en se focalisant sur ce phénomène encore délicat à appréhender, formulé notamment par Putnam de façon « métaphorique » :

> « L'esprit et le monde construisent conjointement l'esprit et le monde. (Ou, pour rendre la métaphore encore plus hégélienne, l'Univers construit l'Univers – et les esprits jouent – collectivement – un rôle spécial dans cette construction.) » [1981 :9].

Et, devrions-nous ajouter, l'esprit créatif, outre l'esprit interprétatif, semble jouer un rôle aussi spécial dans la construction de la réalité publique, collective et partageable, autant que dans la perception et la conception de la réalité que chaque individu se forme au fur et à mesure de ses actes d'imagination. De sorte que le statut et les fonctions des créatures semblent aussi distincts de ceux des choses (naturelles) que de ceux des constructions (culturelles), tout en étant sans doute complémentaires. L'idée maîtresse semble être la suivante : qu'en inventant un personnage, je rends disponible, par un acte de déclaration, un nouvel objet singulier (mental et idéal) aux actes de parole, aux croyances, aux désirs et aux intentions que peuvent exprimer les hommes, ainsi qu'à leurs actions futures. Il est donc possible de faire fonctionner cet « objet » comme un vecteur de transformation de ce qui est, de ce qu'on dit qui est, de ce qui peut être ou doit être. A partir de là, cela n'est peut-être qu'un choix en forme de *pari* que d'user ainsi de ces créatures dans notre rapport au monde et aux autres, au lieu de les laisser, en quelque sorte, tourner à vide dans le tas de pages de nos bibliothèques.

Ce pari ne semble, en somme, pas si différent de celui qui concerne l'exercice de la philosophie elle-même. La question du rôle et de la place des romanciers, et plus généralement des créateurs et des artistes, dans la vie sociale, intellectuelle, culturelle ou quotidienne fait écho, à l'heure actuelle, à celle de la fonction des philosophes dans cette même société, autant, sans doute, qu'à celle de la place des logiciens et des mathématiciens, dès lors que la question de l'application de ces « intellections » n'obtient pas de réponse

évidente. On peut estimer que chacun doit faire, pour ainsi dire, son métier dans son coin, dans sa discipline, environné de ses pairs et de ses questions techniques ; on peut aussi penser, à l'instar de Calvino, que cela n'empêche pas, par ailleurs, de chercher à élaborer une « culture à la hauteur de ses enjeux », et de nos espérances, et qui suppose bien de faire en sorte que les sciences, les arts et la philosophie puissent dialoguer ensemble, « se remettre en question réciproquement » [1993 :35], et construire des images aussi manifestes qu'idéales, aussi sensibles que rationnelles, du monde et de l'homme. Il est clair que c'est ce genre d'ambition qui a globalement motivé ce travail, ainsi que la proposition d'une grille d'analyse conceptuelle semi-formelle, comme une tentative de construction d'un vocabulaire commun, au moyen duquel on puisse imaginer apporter quelque lumière aux multiples problématiques transversales qui parcourent nos champs de recherche, autant que, parfois, nos interrogations quotidiennes : comment est le monde ? que pouvons-nous comprendre ? que devons-nous faire ?

BIBLIOGRAPHIE.

(Les citations qui, dans la thèse, sont en français, mais proviennent d'ouvrages dont le titre est donné en anglais, ont été traduites par moi).

ADAM Jean-Michel, 1993. *La description*, PUF « Que sais-je ? », Paris.

AFFERGAN François, 2003. La valorisation des types et les formes de comparaison. In F. Affergan *et al.*. *Figures de l'Humain : les représentations en anthropologie*, Éd. de l'EHESS, Paris.

ANSCOMBES Gertrude E.M., 1981. *From Parmenides to Wittgenstein, Collected Philosophical Papers*, Vol.I, Wiley.

ARISTOTE. *La Poétique*, tr.fr.. M.Magnien, Le Livre de Poche, Classiques, 1990.

AUSTIN John L., 1957. Feindre, in *Ecrits Philosophiques*, tr. fr.L.Aubert, et A.L.Hacker, Seuil, Paris, 1994, pp.206-228.

BATESON Gregory, 1972. *Vers une écologie de l'esprit*, t.1, tr.fr. F.Drosso, L.Lot et E.Simion, Seuil, Paris, 1977.

BAYARD Pierre, 2008. *L'affaire du chien des Baskerville*, Minuit, Paris.

BAYARD Pierre, 2010. *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Minuit, Paris.

BERTO Francesco, 2012. The Selection Problem, in *Revue internationale de Philosophie* [2012].

BOUVERESSE Jacques, 2008. *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marseille.

BUTOR Michel, 1964. *Essais sur le roman*, Tel Gallimard, Paris, 1960/1964.

CAILLOIS Roger, 1957. *Les Jeux et les hommes*, Gallimard Folio, Paris, 2002.

CAÏRA Olivier, 2011. *Définir la fiction. Du roman au jeu* d'échecs, Editions de l'EHESS, coll. "En temps & lieux", Paris.

CALVINO Italo, 1967. Cybernétique et Fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire, in *La Machine Littérature* [1993].

CALVINO Italo, 1967*. Philosophie et littérature, in *La Machine Littérature* [1993].

CALVINO Italo, 1978. Les niveaux de la réalité en littérature, in *La Machine Littérature* [1993], pp.79-93.

CALVINO Italo, 1985. *Leçons américaines*, tr.fr. Y.Hersant, Seuil, Paris, 2001.

CALVINO Italo, 1993. *La Machine Littérature* (1967-1980), tr.fr. M.Orlan & J.Wahl, Seuil, Paris.

CARNAP Rudolf, 1937. *La construction logique du monde*, tr.fr. T.Rivain et E.Schwartz, Vrin, Paris, 2002.

CEBIK L.B., 1984. *Fictional Narrative and Truth, An Epistemic Analysis*, University Press of America.

De CERTEAU Michel, 1990. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris.

CHAUVIER Stéphane, 2007. *Qu'est-ce qu'un jeu ?* Vrin « Chemins philosophiques », Paris.

CLERO Jean-Pierre, 2004. *Les raisons de la fiction : les philosophes et les mathématiques*, Armand Colin, Paris.

COLERIDGE Samuel T., 1817. *Biographia Literaria*, tr.fr. J. Darras, *La Ballade du vieux marin et autres poèmes*, et *l'Autobiographie Littéraire* (extraits), éd. bilingue, Gallimard , Paris, 2007.

COHN Dorrit, 1999. *Le propre de la fiction*, tr.fr. Cl. Hary-Schaeffer, Seuil, Paris, 2001.

COMPAGNON Antoine, 1998. *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Seuil, Paris.

COMPAGNON Antoine, 2012. La littérature, ça paye. Conférence à HEC Paris. Consultable ici : http://www.youtube.com/watch?v=W1Q66ZA_Bv0.

CRITTENDEN Charles, 1991. *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*, Ithaca, New-York.

CURRIE Gregory, 1985. What is Fiction? *Journal of Aesthetics and Art Crticism* 43, pp.385-92.

CURRIE Gregory, 1990. *The Nature of Fiction*. Cambridge University Press.

CURRIE Gregory, 2004. *Arts and Minds*, Oxford University Press (Clarendon).

CURRIE Gregory, 2010. *Narratives & Narrators. A Philosophy of Stories*, Oxford University Press.

CURRIE Gregory, 2011. Let's pretend. Literature and the Psychology Lab, *Times Literary Supplement* (septembre).

DESCOMBES Vincent, 1987. *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris.

DAVIES David, 2007. *Aesthetics & Literature*, Contiuum International Publishing.

DENNETT Daniel C., 1987. *La stratégie de l'interprète. Le sens commun et l'univers quotidien*, tr.fr. P. Engel, Gallimard, Paris, 1990.

DENNETT Daniel C., 1992. The Self as a Center of Narrative Gravity, in F.Kessel, P.Cole and D.Johnson (eds), *Self and Consciousnesse: Multiple Prespectives*, Hillsdale, NJ: Erlbaum.

DESCOMBES Vincent, 1983. *Grammaire d'objets en tous genres*, Minuit, Paris.

DESCOMBES Vincent, 1987. *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, Paris.

ECO Umberto, 1979. Lector *in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, tr.fr. M. Bouzaher, Grasset, 1985.

ECO Umberto, 1990. *Les Limites de l'interprétation*, tr.fr. M. Bouzaher, Grasset, Paris, 1992.

ECO Umberto, 1992. *Interprétation et Surinterprétation*, tr.fr. J.P.Cometti, PUF, Paris.

ECO Umberto, 1994. *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, tr.fr., M.Bouzaher, Grasset, Paris, 1996.

ECO Umberto, 2006. *A reculons comme une écrevisse. Guerre chaude et populisme médiatique*, tr.fr. M. Bouzaher et M.Fusco, Grasset & Fasquelle, Paris.

ECO Umberto, 2008. *On the advantages of fiction for life and death*: http://www.youtube.com/watch?v=s8Rv3tcReYI.

FISH Stanley, 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

FREGE Gottlob, 1892. Sens et dénotation, in *Ecrits logiques et philosophiques*, tr.fr. Cl. Imbert, Seuil, Paris, 1971.

FREGE Gottlob, 1918-1919. La Pensée, in *Ecrits logiques et philosophiques*, tr.fr. Cl. Imbert). Seuil, Paris, 1971.

FRIENDS Stacie, 2007. Fictional Characters, *Philosophy Compass* 2.

FRIENDS Stacie, 2012. Fiction as a Genre, *The Aristotelian Society*, 133rd session.

GARY Romain, 1974. *La nuit sera calme*, Gallimard Folio, Paris.

GAUT Berys & LIVINGSTON Paisley (eds.), 2003. *The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge University Press.

GENETTE Gérard, 1979. *Introduction à l'architexte*, in *Fiction et Diction* [2004].

GENETTE Gérard, 1991. *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 2004.

GENETTE Gérard, 2002. *Figures V*, Seuil Poétique, Paris.

GENETTE Gérard, 2003. *Post-Scriptum*, in Fiction et Diction [2004].

GENETTE Gérard, 2004. *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil Poétique, Paris.

GENETTE Gérard, 2005. De la figure à la fiction, in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, dir. J.Pier et J.M.Schaeffer, ed. EHESS, Paris.

GODFREY-SMITH Peter, 2009. Models and fictions in science. *Philosophical Studies* 143, no. 1: 101-116.

GOODMAN Nelson, 1976. *Langages de l'art*, tr.fr. J.Morizot, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.

GOODMAN Nelson, 1978. *Manières de faire des mondes*, tr.fr. M.D. Popelard, Gallimard, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.

GOODMAN Nelson, 1980. Twisted Tales ; or Story, Study and Symphony , in Goodman [1984], pp.10-29.

GOODMAN Nelson, 1983. *Faits, Fictions et Prédictions*, tr.fr. M.Abran, Minuit, Paris, 1984.

GOODMAN Nelson, 1984. *L'art en théorie et en action*, tr. J.P. Cometti et R. Pouivet, Gallimard, Paris, 1996.

GOFFMAN Erwing, 1959. *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, tr.fr. A. Accardo, Minuit, Paris, 1973.

GOFFMAN Erwing, 1981. *Façons de parler*, tr.fr. A.Kihm, Minuit, Paris, 1987.

HAMBURGER Käte, 1957. *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986.

Van HEIJENOORT Jean, 1967. Logic as Calculus and Logic as Language, *Synthese* 17: 324-330.

HINTIKKA Jaakko, 1988. On the Development of the model-theoretic viewpoint in logical theory, *Synthese* 77 : 1-36, tr.fr. N.Lavand, 1994 : 'La Théorie des modèles en logique, tradition et perspectives', *in* Hintikka, *Fondements d'une théorie du langage*, PUF, Paris, pp209-251.

HOLTON Gérald, 1973. *L'imagination scientifique*, tr.fr. J.F. Roberts, Gallimard NRF, Paris, 1981.

HUIZINGA Johan, 1951. *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris.

INGARDEN Roman, 1931. *L'œuvre d'art littéraire*, L'Age d'homme, Lausanne, 1983.

ISER Wolfgang, 1976. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, tr.fr., Mardaga, Bruxelles, 1985.

JAUSS Hans R., 1975. *Pour une esthétique de la réception*, tr.fr., Gallimard Tel, Paris, 1978.

KRIPKE Saul, 1980. *Naming and Necessity*. Tr.fr.P. Jacob et F. Récanati, *La logique des noms propres*, Minuit, coll. « Propositions », Paris, 1982.

KUNDERA Milan, 1986. *L'art du roman*, Gallimard, Paris.

LAING Ronald D., 1970. *Nœuds*, tr.fr. Cl.Elsen, Stock +, 1977.

LAMARQUE Peter & OLSEN Stein H. 1994. *Truth, Fiction and Literature*, Clarendon University Press.

LAMARQUE Peter, 1996. *Fictional Points of view*, Cornell University Press, Ithaca New-York.

LAMARQUE Peter, 2003. "How to create a Fictional Character", in *The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*, ed. B.Gaut & P. Livingston [2003].

LAMARQUE Peter, 2003*. Fiction, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, J. Levinson (ed.), Oxford University Press, New-York, pp. 377-407.

LEWIS David, 1978. Truth in fiction. *American Philosophical Quarterly*, 15(1): 37-46, tr.fr. Y. Schmitt, *Klesis – Revue philosophique* – 2012 : 24 – *La philosophie de David Lewis*, consultable ici : http://www.revue-klesis.org/pdf/Klesis-Lewis-3-Lewis.pdf.

LEWIS David, 1996. Elusive Knowledge », *Australian Journal of Philosophy*, 74, 4, pp.549-567, tr.fr. N.Cominotti, in, *Philosophie de la connaissance*, tome 1, P.Engel & J.Dutant (dir.), Vrin, Paris, 2005, pp.353-390.

LIHOREAU Franck (ed.), 2011. *Truth in Fiction*, Frankfurt, Ontos Verlag.

MACDONALD Margaret, 1954. Le Langage de la fiction, tr.fr. Cl.Hary-Schaeffer, in, *Esthétique et Poétique*, G. Genette (dir.), Seuil, Paris, 1992, pp.203-228.

MANGUEL Alberto, 2011. *Nouvel éloge de la folie. Essais édits et inédits*, tr.fr. Ch. Le Bœuf, Actes Sud Littérature, Paris.

MEINONG Alexius, 1904. *Théorie de l'objet*, tr. fr. J.F. Courtine & M. de Launay, Vrin, 1999.

MOORE George E., 1933. *Les objets imaginaires*, in *G.E.Moore et la genèse de la philosophie analytique*, tr.fr. F.Armengaud, Klincksieck, 1985.

MURZILLI Nancy, 2012. De l'usage des mondes possibles en théorie de la fiction, Klesis – Revue philosophique – 2012 : 24 – La philosophie de David Lewis, pp.326-351. Consultable ici : http://www.revue-klesis.org/pdf/Klesis-Lewis-13-Murzilli.pdf.

NUSSBAUM Martha, 1990. *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford University Press.

OLSEN Stein H., 2000. Culture, Convention, and Creativity », in B. Gaut et P. Livingston [2003], pp.192-207.

PAMUK Orhan, 2009. *Le Romancier naïf et le romancier sentimental*, tr.fr. S.Levet, Arcades Gallimard, Paris, 2012.

PAVEL Thomas, 1988. *Univers de la fiction*, Seuil, Paris (1e ed. anglaise, 1986, traduite et remaniée par l'auteur pour la version française).

PAVEL Thomas, 2003. *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris.

PAVEL Thomas, 2006. *Comment écouter la littérature ?*, Collège de France, Fayard, Paris.

PELLETIER Jérôme, 2005. Deux conceptions de l'interprétation des récits de fiction, *Philosophiques* 32/1.

PICARD Michel, 1986. *La Lecture comme jeu*, Minuit, Paris.

PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), 2005. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, éditions de l'EHESS, Paris.

POUIVET Roger, 2003. *Qu'est-ce que croire ?*, Vrin « Chemins Philosophiques », Paris.

POUIVET Roger, 2011. Against Theological Fictionalism, *European Journal for Philosophy of Religion*, vol. 3, n. 2.

POUIVET Roger, 2011*. Modal Aesthetics, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 3, 2011, pp.15-27.

PUTNAM Hilary, 1978. Literature, Science and Reflection, in *Meaning and Social Sciences* II, Routledge & K.Paul.

PUTNAM Hilary, 1981. Raison, Vérité et Histoire, tr.fr.A.Gerschenfeld, Minuit, Paris, 1984.

PUTNAM Hilary, 2011. *Le Réalisme à visage humain*, tr.fr. Claudine Tiercelin, Gallimard, Paris.

PRADO Carlos G., 1984. *Making believe. Philosophical Reflections on Fiction*, Greenwood Press.

QUINE Willard van Orman, 1948. On What There Is, *Review of Metaphysics* 2, in *Du point de vue logique* (1953), tr.fr. S. Laugier (dir.), Vrin, Paris, 2003, pp.25-48.

QUINE Willard van Orman, 1969. *Relativité de l'ontologie et autres essais*, tr.fr.J. Largeault, Aubier-Montaigne, Paris.

REBUSCHI Manuel, 2000. *Peut-on dire ce qui n'est pas? Objets mathématiques et autres fictions : sémantique et ontologie*, consultable ici : http://poincare.univ-nancy2.fr/digitalAssets/177015_phd-rebuschi.pdf.

REBUSCHI Manuel, 2008. *Qu'est-ce que la signification ?*, Vrin, Paris.

REBUSCHI Manuel, 2011. Le *cogito* sans engagement, *Igitur*, Vol. 3, n° 2, pp.1-25.

REBUSCHI Manuel, 2012. Pensée singulière et sémantique des fictions. A paraître dans Ch. Bouriau, J.-Ch. Merle (eds.), *Le fictionalisme : éléments sur son histoire et sa portée philosophique*, Kimé.

REBUSCHI Manuel et RENAULD Marion, 2011. Fiction, Indispensability and Truths, in F. Lihoreau [2011], pp. 186-245.

RECANATI François, 2000. *Oratio Obliqua, Oratio Recta. An Essay on Metarepresentation*, MIT Press, Massachussetts, Cambridge.

RECANATI François, 2004. *Le sens littéral. Langage, contexte, contenu*, tr.fr. Cl.Pichevin, l'Eclat, Paris, 2007.

RENAULD Marion, 2013. Fictions littéraires et approches fictionalistes. Quelques remarques critiques. A paraître dans Ch. Bouriau, J.-Ch. Merle (eds.), *Le fictionalisme : éléments sur son histoire et sa portée philosophique*, Kimé.

REVUE INTERNATIONALE DE PHILOSOPHIE, 2012. *Analytic Philosophy of Fiction* n°2, Vrin, Paris.

RODARI Gianni, 1973. *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*, tr.fr.R.Salomon, Rue du monde, 2010.

RORTY Richard, 1979. Is There a Problem about Fictional Discourse?, in *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Mineapolis 1982.

RUSSELL Bertrand, 1905. On denoting. *Mind* 14 (56), pp. 479-493.

RUSSELL Bertrand, 1948. *La Connaissance humaine. Sa portée et ses limites*, tr.fr. N. Lavand, Vrin 2002.

RYAN Marie-Laure, 2005. Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états, in J.Pier et J.M.Schaeffer [2005].

RYLE Gilbert, 1933. Imaginary Objects, *Proceedings of the Aristotelian Society*, suppl. vol.12.

SAINSBURY Richard M., 2012. *Fiction and Fictionalism*, London, Routledge.

SAINT-GELAIS Richard, 2011. *Fictions transfuges. La transfictionalité et ses enjeux*, Seuil, Paris.

SALMON Christian, 2007. *Storytelling la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, Paris.

SALMON Nathan, 2005. *Metaphysics, Mathematics, and Meaning*, Oxford University Clarendon Press.

SCHAEFFER Jean-Marie, 1999. *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris.

SCHAEFFER Jean-Marie, 2001. Fiction et croyance, in N. Heinich et J.M. Schaeffer. *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Editions Jacqueline Chambon, Paris, 2004.

SCHAEFFER Jean-Marie, 2005. Quelles vérités pour quelles fictions ?, *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, pp. 19-36.

SCHAEFFER Jean-Marie, 2011. *Petite Ecologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Editions Thierry Marchaisse, Paris.

SEARLE John R., 1969. *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, tr.fr. Hélène Pochard, Hermann, Paris, 1972.

SEARLE John R., 1975. Le statut logique du discours de la fiction, in *Sens et Expression*, tr.fr. J.Proust, Minuit, Paris, 1979.

SEARLE John R., 1979. *Sens et Expression*, tr.fr. J.Proust, Minuit, Paris, 1982.

SEARLE John R., 1983. *L'Intentionalité. Essai de philosophie des états mentaux*, tr.fr. Cl. Pichevin, Minuit, Paris, 1985.

SEARLE John R., 1995. *La Construction de la réalité sociale*, tr.fr. Cl. Tiercelin, Gallimard, Paris, 1998.

SELLARS William, 1963. La philosophie et l'image scientifique de l'homme, tr.fr.Y.Bouchard & D.Boucher, in Philosophie de l'esprit. Psychologie du sens commun et sciences de l'esprit, vol.1, Vrin, Paris, 2002, pp.55-115.

SHAUN Nichols (ed), 2006. *The Architecture of the Imagination. New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*, Oxford University Press.

SOFIA Gabriele, 2011. Neurones miroirs et intention dilatée. Vers une étude de l'expérience performative du spectateur, *Du récepteur ou l'art de déballer son pique-nique.* Consultable ici : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?neurones-miroirs-et-intention.html

STOCK Kathleen, 2012. How belief-like is imagining?, *Workshop on Fiction and Imagination*, Université de Lisbonne, 6-8 décembre 2012.

TOLKIEN John R.R., 1947. *Du conte de fées*, in Les monstres et les critiques et autres essais, tr.fr. Ch. Laferrière, Paris, 2006, pp.139-201.

THOMASSON Amie L., 1999. *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge.

THOMASSON Amie L., 2003. Fictional Characters and Literary Practices, *British Journal of Aesthetics* Vol.43, No. 2, pp.138-157.

THOMASSON Amie L., 2005. The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetic, *The Journal of Aesthetics and Art Crticism* 63:3.

TIERCELIN Claudine, 1993. *C.S.Peirce et le pragmatisme*, PUF, Paris.

TRICOT Mathieu, 2011. *Philosophie des jeux vidéos*, Editions Zones, Paris.

TRICOT Mathieu, 2012. Interview par X. de la Porte, *L'Impossible*, n°6, p.37-42.

VAIHINGER Hans, 1911. *Philosophie des Als Ob*, tr.fr. Ch. Bouriau, Kimé Cahier spécial n°8, 2008.

Van INWAGEN Peter, 1977. Creatures of Fiction, *American Philosophical Quaterly* 14, pp.299-308.

VEYNE Paul, 1983. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Seuil, Paris.

VIALLE Jacques, 1995. Quand y a-t-il fiction ?, *Agone, Littérature, Critique & Philosophie,* n°14.

WALTON Kendall L., 1990. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press.

WALTON Kendall L., 1993. Metaphor and Prop Oriented Make-Believe, *European Journal of Philosophy* 1, in *Philosophy of Literature, contemporary and Classic Readings. An Anthology*, E.John & D.M.Lopes (eds.), Blackwell Publishing, 2008, pp.239-247.

WALTON Kendall L. & Tanner M., 1994. Morals in Fiction and Fictional Morality, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, Vol. 68, pp. 27-66.

WALTON Kendall L., 1995. Comment on apprécie la fiction?, in J.Vialle [1995], pp.15-47.

WATZLAWICK Paul (dir.), 1988. *L'Invention de la réalité, contribution au constructivism*e, Seuil, Paris.

WINNICOTT Donald W., 1971. *Jeu et réalité*, tr. C.Monod et J.B.Pontalis, Gallimard, Paris, 1975.

WITKOWSKI Nicolas, 2011. *Petite métaphysique du jouet. Eloge de l'intuition enfantine*, Editions de la Marinière, Mollat, Paris.

WITTGENSTEIN Ludwig. *Dictées de Wittgenstein à Waismann et pour Schlick*, Antonia Soulez (dir.), Paris, PUF (coll. « Philosophie d'aujourd'hui »), vol.I, 1997.

WOLLTERSTORFF Nicholas, 1980. *Works and Worlds of Art*, Oxford University Press.

WOODS John & ALWARD Peter, 2002. The logic of Fiction, in D. Gabbay and F. Guenthner (eds.), *Handbook of Philosophical Logic*, Volume 11, 2002, Kluwer Academic Publishers, pp.241-316.

REMERCIEMENTS.

Merci mille à Gerhard Heinzmann (la terre) et Manuel Rebuschi (le soleil) d'avoir permis à la lune !

Merci à tous les autres cailloux : Marie-Pierre Rinck, François Renauld, Sébastien Renauld, Andrée Rinck, Ginette Renauld, Elise Gonnet, Osk Magnusdottir, Gunnlaugur Astgeirsson, Noémie Jauffret, Matthieu Chauffray, Yoann Sidoli, Elsa Jauffret, Laure Castelli, Evgeni Ovchinnikov, Sylvain Euriot.

Et merci aussi à Laurène Macé, Marina Skandarski, Diane Vaicle, Milen Nikolaev Nikolov, Vladimir Brezovski, Bertrand Devos, Gunnar Júlíus Guðmundsson, Christopher Steven Vorenkamp, Gestur Hilmarsson, Mathieu Rémy, Charlotte Lacoste, Mathurin Benjamin-Laval, Jean-David Lafrance, Laurent Boijeot, Denis Colin, Jean-François Gomis, Benoît Guilielmo, Nicolas Cambois, Sébastien Gouju, Sébastien François, Paul Filippi, Zsolt Batori, Alessandro Gianangelli, Pierre Fasula, Anna Zielinska, Fabrice Correia, Philippe Descamps, Frank Lihoreau, Roger Pouivet, Pierre-Edouard Bour, Christophe Bouriau, Yannick Chin, Fabrice Louis, Julia Beauquel, Hervé Gaff, David Thomasette, Guillaume Schuppert, Pierre Willaime, Fabien Schang, Gregory Bochner, Michaël Karlsson, Françoise Susini-Anastopoulos, Laurence Kohn-Pireaux, Sylvie Schott, et merci aux élèves du séminaire « Philosophy of fiction », Reykjavik, mars 2011, ainsi qu'à toute l'équipe du laboratoire Archives Henri Poincaré.

Et merci encore à Peter Lamarque, Jean-Marie Schaeffer, Thomas Pavel, Kendall Walton, Gregory Currie, Jacques Bouveresse, Amie Thomasson, Claudine Tiercelin, Vincent Descombes, Gérard Genette, Umberto Eco et bien sûr John Searle, Hilary Putnam, Nelson Goodman, Paul Watzlawick, Italo Calvino, Robert Musil, Romain Gary, Jack Kerouac, Dario Fo, Boris Vian, Aldous Huxley, Richard Brautigan, Kurt Vonnegut, Tom Robbins.