

## I n t r o d u c t i o n

---

« 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. »

Jón Kalman Stefánsson, entretien dans *Le Matricule des Anges*, n° 139 (2013).

Le but essentiel de ce livre 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 donnons 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 fictionnel, suppose des critères qui entrent dans la définition de ce concept autant que dans celle des objets auxquels il est censé s'appliquer. Mais qu'est-ce qui nous permet d'attribuer cette qualité ? Est-ce l'essence même de certaines choses, ou des raisons annexes, reflétant non seulement une façon d'organiser le monde, mais aussi de l'activer, de prendre des décisions ? Par exemple, dire qu'Antigone est un personnage de fiction, est-ce dire qu'elle n'existe pas, ou qu'elle est une figure humaine possible ? Dire de tel récit que c'est une œuvre de fiction, est-ce dire que ce n'est pas vrai, 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, à des idées qu'il nous faut seulement imaginer ? Enfin, que devons-nous 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? Ainsi, clarifier l'usage du terme de « fiction » permet aussi de clarifier les usages des objets eux-mêmes, et ici, en particulier, des œuvres romanesques.

## Évolutions et approches théoriques du concept de « fiction »

Si le concept de « fiction » s'avère confus, variable, polysémique et profondément connoté<sup>1</sup>, la prolifération actuelle de ses emplois semble accentuer ce phénomène, tant dans les discours ordinaires que techniques. En effet, lorsque nous en venons à affirmer 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), outre 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 mathématique ou sémantique), les récits historiques, les informations télévisées relatant les feuilletons politiques, les spots publicitaires, les jeux vidéo et les réalités virtuelles – et la liste grandit en fonction du degré de scepticisme à l'égard d'une crédulité naïve que nous voulons réduire –, nous opérons une confusion au niveau sémantique du terme même. Nous pouvons discuter la pertinence de ce processus, mais point le nier. L'élargissement du champ d'application du terme va donc de pair avec un flou notionnel dont l'effet est de lui faire perdre son efficace conceptuelle (en privilégiant ses connotations).

Mais le terme de « fiction », au lieu d'être vague, ne possède-t-il pas plutôt un double sens tout à fait acceptable? D'une part, dire que quelque chose est fictif, ou fictionnel, c'est affirmer qu'il n'est pas réel, ou pas vrai, comme les personnages de contes de fées ou l'histoire racontée, produits de l'imagination. D'autre part, c'est juger que c'est une illusion trompeuse, une contrefaçon honteuse. Ainsi l'usage descriptif, plus neutre, se distingue-t-il de l'usage normatif, évaluatif, voire moral, qu'on pourrait estimer déviant, au sens où une histoire peut être une fiction sans être un mensonge. Ceci dit, même dans l'usage descriptif du terme, il n'en reste pas moins qu'une certaine valeur est attribuée aux objets ou représentations qu'il

• 1 – Une objection ici consisterait à dire qu'il existe un *usage clair* du terme, parce que *typique*, lié à la convention linguistique concernant son usage actuel par les libraires (et dont rend compte le paratexte des livres), selon lequel les romans, contes ou fables sont *socialement* classés dans la catégorie de « fiction »; les autres usages seraient jugés *dérivés*. Pourtant, 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 des *arguments*.

désigne ; en témoigne discrètement, quoique de façon récurrente, l'emploi des modalisateurs de la restriction, comme « ce ne sont *que* des fictions », ou « c'est *juste* une fiction » (« *it is merely fictional* »). L'idée sous-jacente est 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 les illusions ne semblent jamais les bienvenues. À moins de vouloir, à l'inverse, encenser les pouvoirs de l'imagination et du fantastique, en célébrant alors cette magique capacité humaine à imaginer, fabuler, rêver – pensons aux écrivains, cinéastes, artistes et producteurs de chimères de tout poil<sup>2</sup>. Ne conserver que le segment descriptif de sa signification est censé nous permettre de faire la part des choses, sans préjugé de valeurs ; les modalisateurs ne seraient alors que des indices linguistiquement marqués de la nécessaire distinction à faire entre, par exemple, les monstres imaginaires et les dangers réels.

À observer les récurrences des objets que nous qualifions de fictions, nous dirions qu'il s'agit notamment de récits qui ne sont pas historiques ou testimoniaux, comme les tragédies, romans, pièces de théâtre, dessins animés, légendes ou mythes, les films ou encore certains tableaux ou sculptures, en particulier quand ils représentent des êtres surnaturels. Ce type de catégorisation est en grande partie déterminé historiquement. En effet, outre le sens négatif qui suit l'axe vérité / réalité, se présente un sens supposé plus neutre, qui repose sur une classification générique. Rappelons que, dans la culture occidentale, la fiction est pensée, à l'origine, comme relevant du domaine de l'art. Platon y inclut la poésie, l'épopée, la peinture et la sculpture, et estime alors qu'ayant affaire à 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, la louant pour son caractère mimétique et universel, donc instructif et libérateur. Ainsi émerge avec Platon (ou ce qu'on en a hérité) le sens négatif de non-réel et non-vrai, couplé à une connotation elle-même négative, là où Aristote (ou ce qu'on en a tiré) conçoit plutôt la fiction comme un genre, un art, et la valorise pour ce qu'elle est en propre. La neutralité du genre, on le voit, n'empêche pas des considérations morales.

Apparaît ensuite une séparation, au sein de la classe des œuvres d'art, entre œuvres de non-fiction et œuvres de fiction, en vertu de leur contenu (une histoire inventée avec des personnages inventés) et de leur forme (roman et nouvelle, plutôt que poésie et épopée). Ainsi, l'entrée « Fiction » du dictionnaire de Diderot

---

• 2 – 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 positions fictionalistes en philosophie, ou les tendances « *New Journalism* » en littérature.

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 valeur accordée à ces récits imaginés est fonction de leur degré de véracité. Dès lors, la définition générique (aristotélicienne) du concept de fiction semble souffrir de la définition onto-sémantique (platonicienne) : l'art ne serait 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 XVIII<sup>e</sup> 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 (se poursuivant dans la littérature engagée du XX<sup>e</sup> siècle). Notons que, pendant que des romanciers clament la vérité et le sérieux de leur art, se faisant analystes de leur temps, les historiens, plusieurs décennies plus tard, inversent la tendance en dévoilant la structure narrative, fictionnelle, de leurs portraits et descriptions d'événements.

En somme, le débat qui agite le cercle des Belles-Lettres depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle tourne autour du raisonnement normatif suivant : les romans ou nouvelles sont classés sous le genre, neutre, des récits de fiction, en tant qu'histoires inventées de personnages inventés ; mais 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. C'est pourquoi, face à la condamnation des illusions romanesques, les auteurs défendent la légitimité de leur activité en accordant à leurs œuvres, comme à celles des historiens ou des scientifiques, une capacité à dire la vérité (une vérité qui peut être littérale ou métaphorique, et porter sur des sujets différents). Ils se confrontent alors à un paradoxe portant sur la nature de leurs écrits : simples fictions, donc non-réelles, non-vraies, et non-sérieuses, comment prétendre à une quelconque utilité, pertinence ? Ce trio, qui voit la fiction en négatif, joue encore actuellement un rôle, pas toujours explicite, tant dans la légitimation des pratiques romanesques, que dans les problèmes philosophiques que nous nous posons sur ce que nous qualifions de fictionnel, et ce que nous qualifions de littéraire.

Le lien de parenté entre fiction et littérature devient donc de plus en plus essentiel, posant corrélativement la question de savoir si la littérature est une

sous-catégorie de l'art, ou un genre spécifique, comme 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. Et c'est cette même proximité qui semble signer la possibilité de l'extension de l'usage du concept de « fiction » : sa relation privilégiée à l'outil linguistique, parmi les outils représentationnels, ouvre ainsi la voie à une forme de synonymie entre « fictionalité » et toute forme de représentation, entendue comme notation particulière, formelle (mathématique, logique) ou esthétique (langage pictural, visuel, gestuel, musical). En somme, ce que nous appelons « fictions » théoriques, légales ou métaphysiques, relèverait d'une sorte d'inséparabilité entre le mot et sa réification.

On doit alors à Searle [1975<sup>3</sup>] l'une des plus claires formulations de la distinction entre fiction et littérature, décisive pour le choix du traitement philosophique approprié de la question de la fiction. Considérant la fiction dans sa dimension discursive, et non 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, p. 102]. Les films hollywoodiens sont des fictions ; la poésie, certaines œuvres historiques ou philosophiques (Russell reçoit le prix Nobel de Littérature en 1950) appartiennent au domaine de la littérature non-fictionnelle. Il ne faudrait 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).

Pourtant, certaines valeurs sous-tendent ici encore l'application du concept de « fiction » : quoique fictionnel *per se*, un discours n'en est pas moins, par-là même, suspect. Ainsi Searle souligne-t-il que « “la Bible comme œuvre littéraire” dénote une attitude théologiquement neutre, tandis que “la Bible comme fiction” est une expression tendancieuse » [1975, p. 102], ajoutant en note qu'il passe sur d'autres sens du terme, comme celui qui associe les fictions aux mensonges. La fictionalité de la Bible semble éveiller la vigilance platonicienne, tout comme peuvent sembler suspects les objets fictionnels dans les controverses ontologiques ; à ce propos, l'une des stratégies consiste alors, à l'instar de Thomasson [1999], à rapprocher les personnages de fiction d'autres types d'entités qui peuvent paraître plus respectables et familières, comme les objets sociaux ou abstraits.

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

---

• 3 – Les dates indiquées entre crochets font référence à l'ouvrage ou à l'article auquel se référer dans la bibliographie.

arbitraire, et discutable, alors que 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 reste néanmoins évident 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 véritablement 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.

Si l'on résume le double développement théorique du terme, on note alors que l'axe vérité / réalité a porté les philosophes depuis Platon à envisager ce qui est fictionnel comme étant inventé, imaginé, *et donc*, dans cette optique, comme étant non-réel, non-vrai, du point de vue de ce qu'est le monde actuel et de ce qu'on en peut connaître. D'où l'idée que les mots vides (*flatus vocis*), ou plus précisément les noms vides, en tant qu'ils ne réfèrent pas à des objets existants, sont des 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 en jeu, en particulier celle qui concerne les produits et les opérations de l'imagination : il n'y a pas grande différence ici entre fiction et tout type de construction abstraite ou mentale, et l'enjeu 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<sup>4</sup>.

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 aspects éthiques ou sociaux des œuvres d'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 produire 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 l'enjeu est de savoir si nous faisons bien de parler de choses

---

• 4 – Tous les débats concernant les « objets mentaux », ou plus largement, l'intentionnalité, sont ici en jeu ; la signification des noms, si elle est pensée comme dépendant d'une référence « empirique », pose ainsi problème dans le cas des énoncés fictionnels.

qui n'existent pas, ou si nous sommes malgré tout victimes d'illusions trompeuses, ou acteurs de comportements irrationnels.

Il faut souligner alors qu'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. Le discours fictionnel se distingue alors du discours factuel, ou encore des raisonnements logiques, et il s'agit de repérer ce qui les différencie, dans le langage ou les usages qu'on peut en faire. Avant Frege et Russell, voire plus radicalement avant Searle, en simplifiant un peu, les philosophes parlent seulement de fictions dans les cas d'inexistence, de non-référentialité ou de non-vérité, sans étudier la spécificité de ce type de représentation, ou bien s'appliquent à expliquer en quoi consiste l'art – et l'usage de l'imagination –, quels sont ses effets et ses objets. Ce sont les théories littéraires et les critiques d'art qui sont ainsi plus à même d'interroger les pouvoirs et mystères des mécanismes sémiotique, perceptif ou narratologique des œuvres de fiction. Ces considérations explicitent ainsi le choix du corpus de ce présent ouvrage, entre philosophie anglo-saxonne et théorie de la littérature.

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 ne distinguent pas complètement fiction et art. 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, de ce qui a trait aux représentations subjectives, de ce qui n'existe ni comme Lune, ni comme Pensée : l'énoncé trouve son sens dans un jeu de connotations qui est affaire de rhétorique, de coloration, de beauté de la langue ; il ne procède pas de la fonction référentielle du langage (unissant le mot et la chose, ou la pensée au Vrai), mais de sa *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 somme, la fiction, parce qu'elle est une expression artistique, a affaire à la *subjectivité*. Comme propriété de l'énoncé, elle désigne une rupture référentielle, rendant la proposition fautive (car l'énoncé est en fait une description non-dénotante, pour Russell), ou dépourvue de valeur de vérité (car l'énoncé est considéré comme une expression personnelle, ou un effet rhétorique, pour Frege).

En lançant l'étude de la nature et du fonctionnement de la fiction du côté du discours, le « tournant linguistique » a ainsi renforcé les liens entre les niveaux ontologique, sémantique et épistémique du langage : 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. Ainsi, une conception du langage comme image du monde s'interroge sur le sens d'un énoncé fictionnel (sur 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. Telles sont les analyses logiques de Frege et Russell : suivant l'axe vérité/réalité, ils rendent compte du 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, littéraires ou théâtrales, sont simplement esthétiques, et ne concernent donc pas les logiciens. On aurait pu penser que les limites entre ce qui concerne la question de la fiction, et ce qui a trait au fonctionnement esthétique de certaines œuvres, après Searle, paraîtraient assez limpides pour éviter des chevauchements catégoriels ; mais il semble en réalité qu'un certain nombre de problèmes posés par les philosophes sur la fiction concerne en fait, sans que cela soit toujours assumé, la nature et le fonctionnement des œuvres de fiction (littéraires, cinématographiques, picturales), en tant qu'œuvres d'art.

Par conséquent, le premier souci que rencontre l'enquêteur dans l'étude des fictions est donc de savoir si le vague qui entoure le terme de « fiction » est conceptuel, linguistique ou ontologique. En vérité, nous avons autant affaire à un problème de mots et de catégories, lié à des extensions d'usages, qu'à une mixité dans les aspects des objets, expressions ou pratiques que nous tentons de décrire ; on pense alors à l'embarras de Wittgenstein devant la possibilité même de définir ce qu'est un jeu (§ 65-67, *Recherches philosophiques*). Les théoriciens de la fiction dont nous allons discuter les analyses tentent de répondre à la question « qu'est-ce qu'une fiction ? », ou plus précisément une « œuvre de fiction », en en cherchant les conditions nécessaires et suffisantes ; dès lors, nous aurions en main des critères clairs pour reconnaître la propriété de fictionalité, et appliquer correctement le concept. Mais s'il venait à manquer une telle propriété spécifique, une question plus distancée consisterait alors à se demander pourquoi nous disons, et comment nous jugeons, que ceci ou cela est une fiction : c'est ce qui nous amènera à déterminer les facteurs du jugement de fictionalité.

## La philosophie de la fiction : le défi de la définition

Sans doute une manière courante et pratique de définir ce qu'on entend par « fiction » est d'en appeler à la négation d'une autre propriété (ou prédicat), à l'absence de tel objet dans une classe dont le sens est plus intelligible. Ainsi, un personnage fictif est une personne qui n'existe pas, un récit fictionnel est un récit qui n'est pas vrai, ou pas sérieux, ou qu'il s'agit de ne pas croire comme à un témoi-



gnage ou un essai. Mais on s'aperçoit vite des limites d'un tel processus : il ne rend pas compte de la *spécificité* de ces entités ou de ces expressions. En outre, tout ce qui n'est pas tel et tel, n'est pas nécessairement une fiction ; un récit fictionnel pourrait contenir des énoncés vrais ou parler de personnes qui existent, ou ont existé.

Ce type de considérations a pourtant la vie longue, des premiers débats philosophiques concernant la nature des objets fictionnels (chez Ryle [1933] et Moore [1933] notamment), jusqu'aux explications sémantiques des énoncés fictionnels (comme chez Frege et Russell). C'est encore une fois autour de l'axe vérité / réalité, ou plutôt en marge de cet axe, que s'organisent les explications sur la nature des *ficta*. Ainsi, Sherlock Holmes n'existe pas, et pourtant nous pouvons tous affirmer que c'est un détective, ou nier que c'est un mouton. Ici, le problème de la référence concentre les efforts des philosophes. Les objets fictionnels sont-ils des objets non-existants, des objets abstraits, des *possibilia*? Mais l'existence est-elle une propriété? Et faut-il alors soutenir des thèses réalistes et défendre des modes d'existence particuliers pour ces étranges entités?

Dans cette perspective (historique), Macdonald [1954] tente alors de sortir des définitions purement négatives de la fiction, en faisant appel, contre les approches onto-sémantiques classiques, au second axe, esthétique, assimilant ainsi récit fictionnel et œuvre littéraire. C'est, en somme, jouer Aristote contre Platon : le personnage de fiction est une pièce du système clos que se trouve être chaque monde fictionnel, Macdonald estimant qu'« il y a certainement un sens en vertu duquel chaque œuvre de fiction est une loi pour elle-même » [1954, p. 182]. Bien sûr, cela ne suffit pas à résoudre les problèmes métaphysiques concernant le statut de ces entités, mais permet du moins de faire entrer dans les analyses certains traits supposément spécifiques des objets à l'examen, en l'occurrence ici, des traits artistiques. Toutefois, la spécificité de la fiction n'est pas exprimée, à nouveau noyée dans l'ambiguïté entre fiction et art, autant que fiction et langage.

Il est courant d'invoquer création et imagination au titre de ce qui signe la particularité des fictions, autant dans le sens ordinaire que dans les tentatives de clarification théorique : on parle d'objets imaginaires, de chimères, de ce qui relève de l'imagerie mentale, ainsi que de récits créés par un auteur. Mais la description est loin d'être suffisante, si l'on tient compte du flou qui guette, ici aussi, les deux concepts : 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? Selon Lamarque [2003], là où nous disons facilement que les protagonistes d'un récit sont des personnages inventés, dotés de traits de caractère singuliers, cela devient plus délicat à la seule évocation d'une « foule », qui viendrait plutôt comme un élément de décor. Le problème se pose aussi à propos du récit, dont les emprunts ou règles génériques peuvent limiter ce que nous tenons pour créatif chez un auteur.

Il en va de même pour l'imagination, qui pose déjà en elle-même la question de son fonctionnement (comparée à la mémoire, la perception ou la volonté) : elle n'est pas une opération nécessaire à la production de fiction, et serait même présente dans la plupart de nos activités cérébrales (projection, compréhension, interprétation de comportements). Bien sûr, imaginer un carré, ou encore un petit chaperon rouge, peut donner lieu à une histoire; mais cela peut aussi être un mensonge, ou une erreur, si quelque chose comme une intention de raconter une histoire, une fiction, n'était pas reconnue par les auditeurs. Ainsi, le lien entre ce que nous appelons « fiction » et ce que nous créons et imaginons ne semble pas suffisant pour formuler un critère d'identité substantielle, ou d'identification, de la propriété de fictionalité.

En fait, ce qui a motivé les philosophes à vouloir donner une définition de l'essence de la fiction (d'une œuvre de fiction) au-delà de sa dimension négative, c'est le risque que représente son assimilation (platonicienne) avec le mensonge. En effet, contre les fictions s'ancre l'idée que les poètes et les faiseurs d'histoires trompent l'auditoire en leur faisant croire des choses fausses, devenant ainsi moralement répréhensibles. C'est pourtant faire une erreur de catégorie : les romanciers ne mentent pas parce que l'auditoire est conscient du subterfuge; il accepte, et prend plaisir à, la tromperie explicite. De même, ce n'est pas dans son rapport à la vérité ou à la réalité que la fictionalité d'une histoire se définit, mais selon l'axe des croyances : l'ordre de la fiction est défini à partir du concept de *feinte délibérée*, ou « feinte ludique partagée » [Schaeffer, 1999], pratique au sein de laquelle nous faisons semblant de croire que les personnages existent, et vivent telles et telles aventures.

De là naissent les formulations des conditions nécessaires et suffisantes de la propriété de fictionalité : l'attitude de « faire-semblant » (*make-believe*) signe la spécificité doxastique de la fiction, devenant la pierre centrale des théories mentalistes de la fiction, notamment celles de Currie [1990], Lamarque & Olsen [1994], Walton [1990] et Schaeffer [1990] : 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 racontés se sont réellement passés, comme l'enfant, dans son jeu, feint d'être un pirate. La notion de croyance feinte fera l'objet d'une enquête approfondie dans la suite de ce livre, afin d'en interroger la pertinence, et le pouvoir explicatif. En quoi faire-semblant de croire une histoire se distingue-t-il de l'attitude du savant faisant comme si telle figure existait? On peut feindre de croire à l'existence de tel objet postulé, ou simplement l'accepter, afin de résoudre le problème qui nous occupe. La question est alors de savoir si, et comment, les fictions théoriques, tel que Vaihinger [1911] a pu les lister, diffèrent des œuvres de fiction romanesques, théâtrales, picturales ou cinématographiques. Dans tous les cas, toutefois, il ne s'agit pas de mensonge, mais d'une croyance feinte à laquelle on adhère volontairement; peut-il s'agir d'erreurs?

Ce sont là, pour le moment, les pistes que certains philosophes ont évidemment affinées pour circonscrire le domaine de la fiction. L'idée d'une spécificité psychologique de l'attitude fictionnelle fut déjà exprimée par le poète Coleridge, parlant d'une « suspension volontaire de l'incrédulité » [1817], formule que Searle rappelle au début de son article (pour en dénoncer l'effet-slogan, mais non la justesse intuitive). L'idée principale est donc qu'un glissement s'opère dans la définition de la fiction, d'une qualification ontologique, ou sémantique, à une spécificité plus mentale, une manière particulière de croire un énoncé, à savoir, « faire-semblant de croire » que cette proposition est vraie, pour telle raison objective – intention, pratique, convention ou stipulation collective.

Ainsi assiste-t-on à un tournant psychologique, bâti sur les insuffisances, pour ainsi dire, du tournant linguistique. Dans le détail, on s'aperçoit qu'en tant que trait de langage, celui-ci a tour à tour été conçu comme 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 – une propriété sémantique, stylistique ou pragmatique; en tout cas, c'est un trait essentiel de l'expression. Enfin, si l'attitude de croyance feinte reste une attitude propositionnelle (les contenus mentaux étant paraphrasés en contenus propositionnels), l'accent peu à peu mis sur les pratiques ludiques, notamment par Walton [1990], Schaeffer [1999] ou Caïra [2011], établit une sortie hors de cette mainmise verbale.

Globalement, le visage contemporain de la fiction comme croyance feinte s'opère en vertu d'une distance prise à l'égard d'une théorie du langage particulière. Car l'identification de cette propriété semble dépendre de la théorie du langage sur laquelle s'appuie l'enquêteur. Une conception représentationnaliste du langage comme image du monde amène ainsi 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. Mais ce n'est plus nécessaire lorsqu'on adopte la théorie des actes de parole : la fictionalité d'un discours peut alors être expliquée par une intention (si on privilégie la théorie searlienne) ou une convention (si on privilégie la théorie gricéenne) différente de celles des actes assertifs, définis par une énonciation sérieuse.

En résumé ici, il faut souligner que les approches philosophiques actuelles, sans doute autant que nos usages ordinaires du terme, assument 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 ». En identifiant une attitude mentale, exprimée par le concept de « faire-semblant », on juge alors plus secondaires l'axe vérité / réalité, ainsi que l'axe esthétique : ce qui prime est l'exigence d'une certaine attitude de croyance, peu importe la vérité ou la fausseté de la proposition, son poids ontologique, ou la nature artistique de l'expression. Une définition claire et fixe est donc formulée, et elle est

mentaliste<sup>5</sup> : une œuvre de fiction possède la propriété d'être fictionnelle – conçue comme intrinsèque au langage, puis extrinsèque (relationnelle) dans un acte de communication. Dès lors, la fiction n'est plus envisagée comme un chapitre d'une théorie générale du langage (présentée comme une anomalie dans le système), mais comme un objet propre : il existe désormais une philosophie de la fiction.

## Le projet : analyse contextualiste et approche pragmatiste

La ligne continue de ce livre consiste à tenter de dépasser les trop rigides dichotomies entre fiction et fait, mais aussi entre fiction et non-fiction, en défendant une approche anti-essentialiste de la fiction. L'idée n'est bien sûr pas de nier qu'il existe des différences entre telles narrations, figures ou pratiques, mais plutôt de les soumettre à une catégorisation plus fine, en fonction des éléments et enjeux des situations dans lesquelles le terme de « fiction » est employé, pour des cas plus ou moins ambigus. Il s'agit donc de tenir compte des contextes d'attribution, sans toutefois tomber dans un relativisme conceptuel.

Le choix de considérer la fiction comme un *concept classificatoire relatif* possède notamment l'avantage de respecter l'hybridité des constructions soumises au jugement. Ainsi certains de nos intérêts pratiques ou théoriques déterminent-ils notre jugement, alors motivé et réglementé dans des contextes variés. Comprendre les motifs et motivations que nous avons là, c'est alors clarifier d'autant les analyses et débats en jeu. Dans cette perspective, 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*, au vu de certains enjeux et de certains aspects, à des choses, des expressions linguistiques ou, au sens large, des constructions symboliques, des activités, des attitudes. La question est donc double : pourquoi jugeons-nous que ceci (énoncé, représentation, pratique) est fictionnel ? Et quelles conceptions de la vérité et de la réalité, quelles valeurs et quels phénomènes sous-tendent l'usage qualitatif de ce terme ?

En vérité, il n'est pas surprenant de noter que la plupart de nos concepts restent vagues et indéterminés si on les envisage hors de tout contexte d'usage (ou d'évaluation). Que cette clarification n'ait pas encore été réalisée dans le cas de la fiction s'explique sans doute par l'idée qu'il existe bien une nature et un fonctionnement spécifiques de ces œuvres, notamment déterminés par une certaine intention, et donc une définition fixe. Pourtant, la signification du concept

---

• 5 – Le choix terminologique de parler de définition « mentaliste », plutôt que « psychologique », est motivé par le souhait d'éviter une confusion avec les débats centrés sur l'intentionnalité et la distinction entre positions psychologues et anti-psychologues, ou réalistes (Husserl *vs* Frege).

semble plutôt fonctionner par aires de ressemblance, ses usages répondant à des enjeux multiples : c'est la raison pour laquelle nous proposons ici une approche contextualiste du jugement de fiction. Chercher les conditions nécessaires et suffisantes de la propriété de fictionalité, ou vouloir circonscrire *le* domaine logique de la fiction, apparaît alors comme une entreprise vaine, ou partielle, à cause du caractère prescriptif de la définition du terme.

En fait, nous ne pouvons pas *savoir* que quelque chose est fictionnel, mais seulement le décider lors de jugements de fictionalité, au vu des aspects de tel objet, expression ou pratique, et surtout au vu de nos motivations vis-à-vis de certaines problématiques. Les positions mentalistes ne couvrent alors que certains éléments de ce que nous appelons des fictions. Une définition absolue a donc pour inconvénient majeur d'étouffer la variabilité du jugement, répondant à des questions différentes selon les situations. 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 diffère de celui que prône la définition mentaliste. Et le New York des romanciers, quoiqu'évoquant la ville réelle, est-il vraiment décrit, interprété, ou inventé ? Dans le cas des fables moralistes ou des écrits satiriques, s'en tenir à l'aspect ludique et feint de la narration permet-il d'en saisir le sens et d'en éclairer le mécanisme de réception ? Et comment parler en toute neutralité de la fictionalité des jeux vidéo, s'il s'ensuit des effets réels sur la vie des joueurs ? Une définition esthétique de la fiction comme création par un auteur peut amener à séparer radicalement le monde réel et les mondes fictionnels, au prix d'un écart vis-à-vis d'une définition plus formelle de la fiction comme construction de l'esprit. Diverses raisons peuvent ainsi nous pousser à attribuer (ou non) le prédicat de fictionalité aux objets mathématiques, récits historiques ou institutions sociales. À tout le moins, la sélection des objets de l'enquête oriente donc fortement le critère de fictionalité dont nous usons pour expliquer le fonctionnement de certaines expressions.

S'il existe indiscutablement des différences entre l'histoire du petit chaperon rouge et la théorie darwinienne de l'évolution (exemple souvent invoqué pour marquer l'opposition entre fiction et non-fiction), il peut sembler pourtant que, dans le détail, le fictionnel soit plutôt en continuité avec le non-fictionnel. Bien sûr, il faut faire la part des choses entre des intentions distinctes, des types de constructions symboliques, des modes d'intelligibilité, ou encore des gains épistémiques ; mais étiqueter globalement les choses auxquelles nous avons affaire a pour effet (malencontreux) d'égaliser la diversité de leurs aspects, ou fonctions, en imposant une lecture unidimensionnelle. Dans l'optique ici défendue, il n'existe pas de distinction absolue entre fiction et non-fiction, ni d'espace proprement fictionnel – qu'il s'agisse d'un récit inventé, d'un objet imaginé ou d'un jeu collectif de simulation. Dès lors, le fictionnel est moins une propriété du tout (du roman

en tant qu'œuvre de fiction) qu'une qualité que nous devons attribuer seulement à certaines de ses parties, ou certains de ses usages, en justifiant nos raisons.

Par conséquent, le jugement de fictionalité est envisagé comme le résultat d'une enquête motivée, liée à divers enjeux (ontologiques, épistémiques et éthiques). Parce que ceux-ci sont multiples, le sens du terme est sujet à des variations. Mais, parce qu'il existe des aspects communs aux divers jugements, et à leurs objets, on peut en évaluer la pertinence et la concordance, eu égard à la situation d'analyse et aux standards retenus. En somme, on se demande à quels *non* les questions de la fiction cherchent à répondre, pour préciser le sens du terme selon l'usage qui en est fait, et les soucis de l'enquêteur, plutôt que selon sa nature. Dans cette optique, le jugement se fonde sur des constantes, qui traversent, pour ainsi dire, la diversité des emplois du concept selon leurs objets ou méthodes spécifiques. En trois mots, *faux-semblants*, *faire-sembler* et *faire-pour-de-faux*, semblent se partager le fictionnel, et par là constituer le noyau symptomatique de l'attribution de cette qualité. Et cela va de pair avec trois traits récurrents du réseau problématique de la fiction, à savoir, un geste de *création*, une pratique consistant à *imaginer* et à (se?) raconter des *histoires*, et une attitude de « *faire-sembler* », de simulation ou dissimulation.

De façon globale, ce qui semble en jeu dans l'application de ce prédicat (et qui nous pousse à vouloir savoir si quelque chose est une fiction), c'est, semble-t-il, l'impression que nous avons d'une *perturbation dans l'ordre des choses*, d'un écart entre ce que serait le monde (représenté) et ce que nous tenons pour nos fantaisies, une parenthèse faite de jeux d'enfants, de rêves, de féeries, de simulations, d'envolées dans le monde des idées – écart, ou déviation, qui peut servir divers buts, comme comprendre, faciliter un raisonnement ou se divertir. 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, tel 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*. Comme le dit Russell [1948, p. 138], « il n'est pas raisonnable de lire une histoire de fantômes juste avant de traverser un cimetière à minuit » ! 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 volontaire ou subie, combattue ou nourrie, elle est une des raisons majeures qui motivent notre jugement de fictionalité. Au fond, serait fictionnel ce qui nous apparaît comme réel (ou vrai, ou sérieux, ou important, ou signifiant), alors qu'en fait ce n'est pas le cas ; le monde ordinaire, celui du sens commun et de nos croyances collectives, est mis en suspens. L'enjeu

de la volonté d'identifier le fictionnel serait donc de préserver, par ricochet, ce qui doit être cru, qui n'est pas image, imagination ou représentation – au niveau métaphysique et/ou social.

Dire que c'est une fiction serait ainsi une précision que nous pouvons donner lorsque quelqu'un a un doute sur la réalité, la vérité ou le sérieux de quelque chose. En ce sens, il est difficile de défendre l'idée selon laquelle la propriété de fictionalité peut être définie de façon totalement indépendante de l'axe vérité/monde<sup>6</sup> : la possibilité même de doter de sens le concept de fiction suppose un *robuste sens de la réalité*. Dans cette optique, le concept de « fait » joue ainsi un rôle central dans une analyse de la fictionalité, comme « garde-fou » et motif récurrent du jugement. Mais les choses sont évidemment plus confuses et compliquées que cela : si les fictions et les faits sont, comme les faits et les valeurs, ou les conventions, enchevêtrés, une classification moins stricte, moins droite, pourrait être plus pertinente. Néanmoins, l'approche contextualiste de la « fiction » et des questions philosophiques qui la concernent n'équivaut pas à tomber dans un relativisme conceptuel extrême. Tout n'est pas valable : il existe des intérêts explicites, permettant une certaine objectivité à la perspective adoptée et au jugement prononcé, et des similitudes dans les aspects de ce sur quoi nous enquêtons. Autrement dit, refuser l'absoluité d'une définition n'est pas synonyme de refus d'objectivité dans l'enquête<sup>7</sup>. Nous avons surtout besoin d'outils d'analyse et de classement.

Les positions totalitaires – du type « tout est fiction » ou « tout est réel » –, quoique luttant contre des considérations relatives, semblent pourtant non seulement confuses, mais stériles. Cela revient à nier qu'il y ait une quelconque définition valide de la fiction, puisqu'il n'y a de négation pour aucun des deux termes, la fusion des concepts étant plus ou moins complète. Ce type de panfictionalisme se fonde parfois sur un idéalisme, un scepticisme, ou un antiréalisme métaphysique, par des approches instrumentalistes (ontologiquement neutres) auxquels peuvent s'ajouter un internalisme de la perception ou un volontarisme doxastique. Ceci dit, prises comme réponses à des enjeux du jugement de fiction, ces positions soulignent des ressemblances fécondes, qui favorisent une conception gradualiste de la fictionalité. Si tout est en définitive fictif, c'est parce que nous ne saisissons jamais le monde tel qu'il est, mais toujours reconstruit par nos interprétations, nos schèmes, notre imagination, et que nous ne pouvons pas faire autrement que de (nous) raconter des histoires, plus ou moins correctes. Ou encore, s'il n'y a rien

• 6 – Le projet est explicitement défendu par LAMARQUE & OLSEN [1994], mais aussi WALTON [1990] et (partiellement) CURRIE [1990] : la définition mentaliste de la fiction se passe, selon eux, de traits onto-sémantiques spécifiques.

• 7 – Pensons à 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, p. 394].

qui ne soit vraiment fictionnel, c'est en tant que toute construction, à partir de certaines expériences, révèle seulement des croyances, des idéologies, des systèmes de valeurs et de pouvoirs, en quelque sorte cachés par le prétexte de la fiction, quand nous écrivons un roman ou faisons une plaisanterie. De cette manière, on peut déceler des degrés de fictionalité (ou des niveaux de réalité et de crédibilité) qui nuancent la supposée stricte dichotomie entre fait et fiction. Une approche contextuelle de la fictionalité tient alors compte de l'aspect graduel des jugements, tout en évitant les deux extrémités absolues.

Une autre manière de contrer le relativisme 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 (romans, films, blagues, pièces de théâtre, jeux, etc.) et d'autres ne le sont pas. Mais le fait que la liste ne soit pas exhaustive ni figée, est déjà un signe du caractère partiel et partial de telles entreprises, aussi éclairantes soient-elles dans l'analyse de certains aspects des représentations. Cette posture révisionniste, usant de critères prescriptifs (justifiés par des intuitions de sens commun ou des conventions sociales), est celle des défenseurs d'une définition mentaliste des œuvres de fiction.

Nous privilégierons ici une analyse plutôt descriptiviste, aboutissant à une clarification contextuelle et pragmatiste (justifiée par la forme et les enjeux des enquêtes elles-mêmes) des conditions d'application des catégories, eu égard aux choses et aux choix méthodologiques. *In fine*, il s'agit de proposer une forme d'équilibre réfléchi, qui rend compte de la granularité, et de la gradualité, de nos jugements : la combinaison entre une description contextuelle et un cadre normatif autorise la construction d'une grille souple et dynamique, sensible à nos intérêts tout autant qu'aux aspects des éléments examinés. Et en particulier, il s'agit de faire preuve de discernement quant à ce sens des réalités, au centre des jugements de fictionalité : ce que nous tenons pour vrai, réel, observable, garanti, vérifiable, fonde ce que nous serons tentés de prendre pour des fictions.

Sont donc construites deux boîtes à outils, chacune répondant à des besoins théoriques ou pratiques en jeu dans nos jugements de fictionalité. La première consiste à décomposer le processus même de définition du concept tel qu'il apparaît dans les enquêtes philosophiques sur les « œuvres de fiction », jusqu'à la formulation des règles (leurs standards implicites et métarègles) dont dépend, selon les contextes, l'application du prédicat « fictionnel » : l'idée est que nous partons d'une situation constituée de multiples éléments, à aspects variés, pour les juger ou non fictionnels en fonction de nos buts. L'accent est mis sur l'explicitation de nos méthodes, et nous gagnons alors en précision d'analyses, quant à leurs mérites et faiblesses, ce que nous perdons, sans doute, en simplicité du discours. Une vue historique et globale



des théories en philosophie analytique permet, en outre, d'en comprendre et d'en apprécier les développements. En ce sens, cette approche ne *s'oppose* pas aux théories de la fiction, mais cherche plutôt à en apprécier les variations.

La seconde grille vise à substituer à la division duale entre fiction et non-fiction (ou œuvre de fiction et de non-fiction), la distinction tripartite entre *Information*, *Interprétation* et *Invention*. Ici encore, on gagne 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 actuel, et eu égard aux diverses activations que nous pouvons en faire. L'accent mis sur le mode de l'*Invention*, catégorie absolue à condition de la définir par comparaison avec les deux autres modes, autorise alors à souligner certains traits spécifiques à nos actes d'écriture et lecture créatifs, notamment présents dans la production et la réception des œuvres d'imagination. C'est, en somme, le problème des sens et des usages de nos constructions, en particulier romanesques, en tant qu'elles dépendent d'une négociation constante entre le monde et nos idées, au centre de nos préoccupations ontologiques, épistémiques et éthiques.

Par conséquent, la présente enquête porte autant sur ce que nous appelons des fictions, que sur les débats et analyses philosophiques qui en découlent. 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 de ce jugement. Dit autrement, à l'instar de Kripke [1980] à propos de son analyse des noms, on présente ici, non pas « une théorie, mais une représentation plus fidèle de la façon dont les choses se passent ». Seront donc étudiés notre usage du terme en situations, et l'analyse des besoins qu'ainsi nous voulons satisfaire, des soucis que nous souhaitons chasser. Enfin, la relativité du jugement, notamment lié à des théories d'arrière-plan sur le langage, la vérité ou l'art, se borne à l'absoluité de la catégorie d'*Invention*, de sorte que l'analyse contextualiste débouche sur une approche pragmatiste des œuvres, proposant une grille tripartite susceptible de nous éclairer sur la façon de comprendre et activer des œuvres d'imagination. On mesure ainsi la pertinence des questions philosophiques formulées au sujet des fictions :

- (1) Sur leur Nature : qu'est-ce qu'une fiction ?
- (2) Sur leur Convention : comment faut-il répondre à un discours fictionnel ?
- (3) Sur leur Fonction : que signifie un traitement fictionnel ?
- (4) Sur leur Effet : comment est ressentie la fictionalité d'une œuvre ?
- (5) Sur leur Valeur : pourquoi jugeons-nous qu'une chose est une fiction ?
- (6) Sur leur Sens : pourquoi voulons-nous tenir une chose pour une fiction ?

Si les trois premières questions ressemblent à celles que traitent les théories actuelles, les trois dernières pourraient paraître plus adéquates, dès lors qu'on assume l'idée que la fictionalité est une affaire de jugement, plutôt que de substance. Les instruments semi-formels proposés ici offrent ainsi la possibilité de redistribuer les éléments et enjeux du concept de « fiction » dans des catégories transversales, adaptées au défi que pose l'interaction entre le monde et nos idées. De sorte que nous pourrions espérer répondre aux problèmes soulevés par les constructions imaginées ou inventées : comment comprendre le sens des phrases d'un roman (ou d'une théorie) si les termes qu'ils emploient sont des créations de l'esprit ? Comment juger de la responsabilité des auteurs si leurs œuvres sont des fictions ? Comment des formalisations abstraites ou des expériences de pensée 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 ?

## Table des règles et schémas synthétiques

### RÈGLES & MÉTARÈGLES DU JUGEMENT DE FICTIONALITÉ

#### Les règles sémantiques

(qui répondent principalement au souci ontologique) :

- (1) **La Règle d'Existence.** S juge que  $\alpha$  est un objet fictionnel ssi...  
– par défaut : ...  $\alpha$  n'existe pas dans le monde actuel.  
– par dédoublement : ...  $\alpha$  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 dédoublement : 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 dédoublement : ... 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 dédoublement : ... 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 dédoublement : ... 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 dédoublement : ... 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 dédoublement : ... 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.

Conditions nécessaires (N) et suffisantes (S) :

1. intention de feindre de la part de l'auteur : ni (N) ni (S).
2. intention de produire une fiction de la part de l'auteur : (N) mais pas (S), ou ni (N) ni (S).
3. attitude propositionnelle de faire-semblant de croire (*make-believe*) : (N) et (S).

Fictionnalité *per se* : pertinence des distinctions (ou ressemblances) entre fiction et art (A), langage (L), jeu (J).

**SEMANTIQUE.**  
*Fregé/Russell.* Théorie du langage-image : échec de la référence. (F) = (L) ou (F) = (A).  
 Énoncé dépourvu de valeur de vérité, ou faux.  
 Théorie des actes de langage : un acte spécifique ou parasitique.  
 Beardstley / Urmsion / Gale.

**FORMEL.** (F) = (A).  
*Cohn/Hamburger.* Analyse narratologique et stylistique : instances rhétoriques ou syntaxiques de fictionnalité, par des marqueurs textuels (ex. monologue intérieur).

**FONCTIONNEL.**  
*Walton.* Jeu de faire-semblant. Institution de fiction. Propriété des propositions. (F) ≠ (L).  
 Classes des représentations (objets naturels ou artéfacts). Œuvres d'art et jeux d'enfant.  
 Participation volontaire et accord collectif sur des stipulations, des prescriptions à imaginer.  
 « Avoir la fonction de servir de support dans un jeu de faire-semblant ».  
 Les supports conventionnés génèrent des vérités fictionnelles.  
 Remarque : certaines œuvres de fiction le sont par respect pour les intentions de l'auteur

**Critères de fictionnalité : propriété catégorique ou conditionnelle ?**

**PRAGMATIQUE.**  
*Searle.* Théorie des actes de langage : la feinte auctoriale. (F) ≠ (A).  
 Intention de feindre d'asserter : pseudo-assertions (et assertions authentiques possibles dans une œuvre de fiction).  
 Référence créée par une feinte partagée entre auteur et lecteur. Conventions horizontales.  
 Parasitisme : pas d'acte illocutoire spécifique.

**INTENTIONNEL.**  
*Carrie.* Théorie de la communication : le « faire-semblant de croire » imposé par l'auteur. (F) ≠ (A).  
 Intention gricéenne : acte illocutoire spécifique du « faiseur de fiction ».  
 Reconnaissance par l'auditoire de l'intention de l'auteur : il faut feindre de croire que l'histoire est racontée comme un fait connu.  
 Second requisit : une indépendance contre-factuelle (être accidentellement vrai).

**CONVENTIONNEL.**  
*Lamarque et Olsen.* Pratique de raconter des histoires. (F) ≠ (J).  
 Une activité sociale publiquement connue.  
 Énonciation fictive (intention gricéenne de l'auteur) et attitude fictive (imaginer, faire-semblant de croire, que ce soit vrai ou faux).  
 Convention collective partagée par la communauté.  
 Second requisit : une dépendance entre mode et contenu (la description fictionnelle est l'origine).

INDICES	INFORMATION	INTERPRÉTATION	INVENTION
Souci	Ontologique	Épistémique	Éthique
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
Bur	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	Être vérifiable / réfutable	Être discutable / justifiable	Être acceptable / concevable
Faculté	Croyance / Mémoire / Perception	Raison / Logique / Connaissance	Désir / Volonté / Rêve
Réalisation	Sens commun et vie pratique	Entrepise 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	Virtual
Exemple générique	Les faits ( <i>facts</i> )	Les effets ( <i>figures</i> )	Les fées ( <i>Fairy, fancies</i> )
Type linguistique	Compte-rendu	Théorie / Conjecture	Fantaisie
Forme de vie	Expérience / Sensation	Expérimentation	Évasion
Besoins...	De certitudes et de fondements	De sens et de synthèse	De libéré et de folie
Orientation	Esprit de survie	Esprit de société	Esprit de sorcellerie
Discipline	Science	Philosophie	Art

## SCHEMA 2. COMPRENDRE NOS EXPRESSIONS : INFORMATION, INTERPRÉTATION ET INVENTION

La tripartition entre information, interprétation et invention est une grille d'analyse conceptuelle pour nos *expressions*. Les concepts proposés ne sont pas des termes d'instances particulières, mais plutôt des types, 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 expression, ou types d'expressions, sont proposés en vertu de ses motifs, ainsi que des motivations de l'enquêteur.