



HAL
open science

Qu'est-ce qu'une (bonne) explication pragmatique de la fiction ?

Bruno Ambroise

► **To cite this version:**

Bruno Ambroise. Qu'est-ce qu'une (bonne) explication pragmatique de la fiction ?. Séminaire sur la fiction, Jocelyn BENOIST, Oct 2021, Paris, France. hal-03479487

HAL Id: hal-03479487

<https://hal.science/hal-03479487v1>

Submitted on 3 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Qu'est-ce qu'une (bonne) explication pragmatique de la fiction ?

Bruno Ambroise (CNRS, ISJPS, UMR 8103)

Bruno.Ambroise@univ-paris1.fr

Paris, le 23 octobre 2021

Séminaire de J. Benoist sur la fiction, Univ. Paris 1 – Panthéon Sorbonne

Introduction

Je vais commencer, très classiquement, en citant 4 extraits de texte, à chaque fois des premières pages :

À Cabourg, la maison de M. et Mme Museau se trouve dans un des quartiers neufs situés à l'écart des plages et de la grande digue, loin des rues animées et des hôtels de luxe, à l'abri de toute agitation et de tout pittoresque. (Fl. Aubenas, *Les Quais de Ouistreham*)

Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècle César et Alexandre avaient un successeur. (Stendhal, *La chartreuse de Parme*)

Le 24 mai 1863, un dimanche, mon oncle, le professeur Lidenbrock, revient précipitamment vers sa petite maison située au numéro 19 de Königstrasse, l'une des plus anciennes rues du vieux quartier de Hambourg. (J. Verne, *Voyage au centre de la Terre*)

L'œuvre visible qu'a laissée ce romancier peut être facilement et brièvement passée en revue. Impardonnables par conséquent sont les omissions et les additions perpétrées par madame Henri Bachelier dans un catalogue fallacieux qu'un certain journal – dont la tendance protestante n'est pas un secret – a irrespectueusement infligé à ses déplorables lecteurs – d'ailleurs en petit nombre et calvinistes, sinon français-maçons et circoncis. (J. L. Borgès, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »)

Comme on le voit, chacun de ces 4 extraits utilisent des moyens linguistiques assez équivalents pour décrire une situation et avancer à cet égard des énoncés de forme assertive. Rien ne semble formellement distinguer le premier texte, qui est issu d'un récit documentaire prétendant rapporter certains états de fait et, à ce titre, être vrai (ou susceptible en tout cas d'être évalué en fonction de sa vérité) des 3 autres textes (aux statuts fictionnels assez différents) qui utilisent le même type d'énoncés pour parler de, ou évoquer, un monde qui n'existe pas

– un monde fictif. Les trois récits fictionnels, qui semblent bien parler de quelque chose, ne semblent pas se distinguer à cet égard du récit documentaire.

Cette caractéristique a d'une part conduit Platon à rejeter la fiction au motif qu'elle imitait faussement le réel¹, et d'autre part conduit les premiers philosophes analytiques à traiter la question de la fiction à partir de la considération des énoncés de forme assertive qui peuvent la constituer, indifféremment des textes scientifiques – telle est la forme de questionnement de ce qu'on appelle les approches sémantiques de la fiction. Un des premiers à s'interroger sur la fiction en posant cette équivalence fut – c'est bien connu – G. Frege. Celui-ci, dans « Sur le sens et la référence » considère la phrase assertive suivante :

« Ulysse fût déposé sur le sol d'Ithaque dans un profond sommeil » (p. 61)

La question qu'il se pose est de savoir si, dans ses propres termes, la phrase a un « sens » et une « référence ». En tant qu'énoncé fictionnel, cette phrase a bien un sens mais elle n'a probablement pas de référence, car le nom « Ulysse » ne fait référence à personne de réelle. Or, pour Frege, la référence d'une phrase entière est une valeur de vérité. Dire qu'une phrase fictionnelle n'a pas de référence parce que le nom propre dont elle est composée n'en a pas, c'est dire qu'elle n'est ni vraie ni fautive. Pour lui :

[...] quand nous écoutons une épopée, nous sommes charmés, outre par les belles sonorités de la langue, par le seul sens des phrases et les représentations et sentiments qui sont éveillés par là. Avec la question de la vérité, nous abandonnerions le problème de la jouissance esthétique, et nous nous tournerions vers une considération scientifique. (p. 62.)

Cette solution intéressante, en ce qu'elle est une des premières à abandonner le critère de la vérité pour caractériser la fiction, n'en reste pas moins attachée à traiter la fiction en termes d'énoncés assertifs, susceptibles d'avoir une référence. Je ne détaille pas plus la conception de Frege, cela a été fait magistralement ailleurs².

Cette solution sera ensuite critiquée, toujours depuis une perspective sémantique, par B. Russell qui, on le sait, traitera les énoncés de fiction comme des énoncés ne faisant référence à rien – comme le disait Frege – mais qui, pour cette raison même, prennent la valeur de vérité « faux ». Les énoncés fictionnels auraient ainsi pour propriété distinctives d'être faux. Outre que cette caractéristique fut jugée insatisfaisante car insuffisamment discriminante, elle s'agrégea à tout un ensemble de problèmes rencontrés par les conceptions sémantiques et celles-ci furent évincées au profit, entre autres choses, de

¹. Voir Platon, *République*, Livre 10.

². Voir J. Bouveresse, « Fait, fiction, diction », *Cahier du musée national d'art moderne*, automne 1992, pp. 15-32 ; et J. Benoist, « Esquisse d'une théorie non intentionaliste de la fiction », in *Les limites de l'intentionnalité*, Paris, Vrin, 2005, pp. 107-127.

conception dites « pragmatiques ». Je passe sur l'histoire de cette révolution, qui est narrée dans tous les livres retraçant l'histoire de la philosophie de la fiction du siècle dernier³. Ce qui m'intéresse, c'est que cette révolution prit appui sur l'idée que les énoncés de fiction n'ont pas à voir avec la question de la vérité, mais doivent être plutôt analysés en fonction de considération d'ordre pragmatique. Autrement dit, l'enjeu devient celui d'offrir un traitement pragmatique de la fiction et d'identifier les déterminants pragmatiques qui fait d'un texte un texte fictionnel.

Historiquement, ce changement de perspective s'est opéré, au moins partiellement, en raison d'un texte au statut étrange : « Le statut logique du discours de la fiction », paru d'abord dans la *New Literary History* en 1974-1975 et repris dans le volume *Sens et expression* paru en anglais en 1979⁴. Ce texte a un statut étrange parce qu'il est le seul texte de Searle portant sur la question de la fiction (à ma connaissance, il n'y reviendra plus) et qu'il part d'une perspective assez étrangère au questionnement artistique : Searle ne connaît visiblement pas (ou pas très bien) le domaine, ni les réflexions qui ont cours sur la question, et prend pour illustrer ses propos des ouvrages pris au hasard. On aurait pu s'attendre à ce que ce texte soit largement ignoré, mais il aura un singulier destin, puisqu'il inaugure en réalité toute une ligne de réflexion pragmatique sur la fiction inspirée par ladite « théorie des actes de parole » (au sens searlien du terme, pas austinien). Ainsi, on verra un auteur aussi averti et reconnu que G. Genette⁵ prolonger la réflexion de Searle, puis Jean-Marie Schaeffer reprendre le même type d'analyse dans son livre *Pourquoi la fiction* ⁶? Or, ce succès n'est pas sans conséquence sur ce qu'on entend par « analyse pragmatique de la fiction ». Très régulièrement, l'analyse pragmatique est renvoyée à une analyse intentionnaliste (ou intentionnelle). Ainsi Menoud, dans son ouvrage d'introduction de 2005, explique-t-il innocemment que l'explication pragmatique de la différence entre un texte de fiction et un texte non-fictionnel « réside dans l'intention de l'auteur » (p. 12)⁷. La posture intentionnelle de l'auteur semble alors être l'explication pragmatique dominante du statut fictionnel d'un texte. « Pragmatique » ne renvoie alors pas aux pratiques, aux usages ou aux conventions mises en œuvre dans l'écriture et la lecture des textes, mais aux intentions d'un auteur qui jouent un rôle déterminant à l'égard de ces pratiques et de ces conventions. On a donc là une explication qui, certes, n'est

3. Voir M. Renauld, *Philosophie de la fiction*, Rennes, PUR, 2014 ; L. Menoud, *Qu'est-ce que la fiction ?*, Paris, Vrin, 2005 ; ou encore O. Caïra, *Définir la fiction*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011.

4. J. R. Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », in *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge U. P., 1979 ; trad. fr. J. Proust, « Le statut logique du discours de fiction », in J. R. Searle, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 2982, pp. 101-119.

5. Dans G. Genette, « Les actes de fiction », in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 41-63.

6. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

7. Ce n'est pas une déclaration isolée. J.-M. Schaeffer avance la même idée in *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p.209.

plus « sémantique » (quoique Searle s'intéresse beaucoup à la sémantique des actes illocutoires), mais reste très traditionnel en accordant un rôle décisif à l'esprit de l'auteur du texte, dans une optique par ailleurs très individualiste.

C'est précisément la logique et le bienfondé cette réduction de l'explication pragmatique que je souhaite analyser ici : l'explication proposée, successivement et avec des raffinements multiples, par Searle, Genette et Schaeffer nous offre-t-elle une compréhension pragmatique de la fiction – et, plus décisivement, nous offre-t-elle une explication valable du statut fictionnel des textes ?

Ce sont donc ces trois états de la réflexion pragmatique sur la fiction que je me propose d'étudier aujourd'hui, d'un œil critique bien sûr, en exposant successivement chacune des trois théories, puis en revenant sur les problèmes qu'elles soulèvent, notamment au regard de la revendication de l'aspect pragmatique des solutions proposées. Bien sûr, ces trois solutions ne sont pas les seules à revendiquer un aspect pragmatique – mais ce sont celles à propos desquelles j'ai provisoirement le plus de choses à dire et on peut estimer que leur critique peut valoir comme une invitation à accorder plus d'attention aux explications pragmatiques concurrentes.

1. J. R. Searle : la fiction comme assertion feinte

Le texte de Searle est fascinant, à la fois par sa concision et la simplicité de son argumentation (parfois tout simplement inexistante). Je vais le citer abondamment (parce que les termes qu'il emploie sont importants) pour expliciter sa réflexion, laquelle forme le stade initial de développement des deux autres conceptions « pragmatiques ».

Partant en quelque sorte de Frege, Searle pose le problème de la fiction de la manière suivante :

Comment peut-il se faire que les mots et autres éléments d'un récit de fiction aient leur sens habituel alors même que les règles qui gouvernent ces mots et ces autres éléments et en déterminent le sens ne sont pas observées ? (p. 101)

La question est ainsi de comprendre comment on peut comprendre un texte de fiction alors même que les énonciations qui les composent ne semblent pas respecter les règles habituelles d'énonciation en ce sens qu'elles parlent de quelque chose qui n'existe pas. Reprenant ainsi la réflexion de Frege et de Russell, Searle se demande comment des énoncés ont du sens en fiction alors même qu'ils n'ont pas de référence. Searle avance alors immédiatement une idée censée donner une piste de solution (sans vraiment l'argumenter) :

Les énonciations de la fiction sont non-sérieuses. Afin d'éviter un type flagrant de contresens, précisons que ces termes n'impliquent en aucune manière qu'écrire un roman ou un poème ne soit pas une activité sérieuse, mais plutôt que si, par exemple, l'auteur d'un roman nous dit qu'il pleut dehors, il n'adhère pas sérieusement à l'idée

qu'il pleut dehors, au moment où il écrit. C'est en ce sens que la fiction est non sérieuse. [...] Si je dis, en commençant un récit : « Il était une fois un lointain royaume où vivait un roi sage, qui avait une fille très belle... », cette notation est littérale mais non sérieuse. Le but de ce chapitre est d'examiner la différence entre énonciations de fiction et énonciations sérieuses. (p. 103)

Ainsi, le problème du statut des énoncés fictionnels est immédiatement reformulé en termes de discours sérieux et non-sérieux. Cette configuration permet à Searle d'effectuer une comparaison entre un texte de fiction écrit par I. Murdoch, *Le rouge et le vert*, supposé non sérieux, et un article de journal, tiré en l'occurrence du *New York Times* du 15 décembre 1972, supposé sérieux. En effet, lorsqu'on écrit un article de journal ou, pour reprendre l'exemple que j'ai donné, un texte documentaire, on peut produire assez naturellement des assertions, qui est un *speech act* (acte de langage/acte de discours) dont Searle donne la définition suivante :

Une assertion est un type d'acte illocutoire qui obéit à des règles sémantiques et pragmatiques tout à fait particulières. Ce sont :

1. La règle essentielle : l'auteur d'une assertion répond de la vérité de la proposition exprimée.
2. Les règles préparatoires : le locuteur doit être en mesure de fournir des preuves ou des raisons à l'appui de la vérité de la proposition exprimée.
3. La vérité de la proposition exprimée ne doit paraître évidente ni au locuteur, ni à l'auditeur dans le contexte de l'énonciation.
4. La règle de sincérité : le locuteur répond de sa croyance dans la vérité de la proposition exprimée. (p. 105)

On notera la définition proto-intentionnaliste de l'assertion, puisque cet acte de langage repose, entre autres choses, sur la sincérité du locuteur qui sera traitée en termes intentionnels *et* mentalistes par Searle. On note aussi que ce sont là les règles de l'usage sérieux de l'assertion, qui permettent, lorsqu'elles sont respectées, de faire une véritable assertion. Searle remarque ainsi qu'un journaliste qui ne respecte pas ces règles produit une assertion qui est défectueuse (mais pas ratée, ou en échec) : elle peut être fausse, erronée, mensongère, etc. (Searle ne suppose pas qu'elle puisse échouer à faire une assertion – parce qu'il ne prend pas en compte le contexte ici !)

Ce qui intéresse Searle, c'est que ces règles qui valent pour les assertions sérieuses de la journaliste ne semblent pas s'appliquer aux assertions non-sérieuses qu'on trouve dans le roman d'I. Murdoch (ou à celles qu'on trouve dans les 3 exemples de textes fictionnels que j'ai donnés) :

Son énonciation [= celle de Murdoch dans son roman] ne l'oblige pas à répondre de la vérité de la proposition selon laquelle, par un dimanche après-midi ensoleillé d'avril mil neuf cent seize, un lieutenant récemment affecté à l'unité dite du Cheval-du-Roi-Edouard, répondant au nom d'Andrew Chase-White, musardait dans son jardin en

pensant qu'il allait passer encore dix jours glorieux sans chevaux. Une telle proposition peut être vraie ou non ; Mlle Murdoch n'a pas à répondre de sa vérité. Et, puisqu'elle n'a pas à en répondre, elle n'a pas non plus d'obligation d'en fournir des preuves. [...] En outre, puisqu'elle n'a pas à répondre de la vérité de la proposition, la question de savoir si nous sommes ou non déjà informés de sa vérité ne se pose pas, et on ne l'accusera pas de manquer de sincérité si en fait elle ne croit pas un seul instant [à ce qu'elle dit]. (p. 106)

Ci-gît cependant un problème, car, si la journaliste fait des assertions, quel type d'acte illocutoire fait un auteur de fiction comme Murdoch ?

[...] mais quelle espèce d'acte illocutoire d'acte illocutoire Mlle Murdoch accomplit-elle ? Comment cela peut-il être une assertion si elle n'observe aucune des règles propres aux assertions ? (p. 106)

[On remarquera ici que c'est Searle qui immédiatement pose l'hypothèse qu'il s'agit d'assertions ! Mais est-ce si évident ? On y reviendra]

Une première solution considérée par Searle est que Murdoch n'accomplit pas l'acte illocutoire d'asserter, mais « l'acte illocutoire de raconter une histoire ou d'écrire un roman » (p. 107) Selon cette proposition, l'auteur de fiction aurait à sa disposition d'autres actes illocutoires en plus de ceux qui consiste à faire des assertions, des questions, des demandes. Searle récuse cette solution au motif qu'en général, l'acte illocutoire accompli l'est en fonction du sens de la phrase [mais c'est quelque chose de très contestable]. Aussi, dit-il,

si les phrases d'une œuvre de fiction servaient à accomplir des actes de langage complètement différent de ceux qui sont déterminés par leur sens littéral [c'est-à-dire l'acte de faire une fiction], il faudrait qu'elles aient un autre sens [que le sens qu'elle ont lorsqu'elles sont utilisées dans le discours sérieux...]. Dès que l'on veut soutenir que la fiction contient des actes illocutoires différents de ceux de la non-fiction, on doit adhérer à la thèse selon laquelle les mots n'ont pas leur sens ordinaire dans les œuvres de fiction. (p. 107).

Or, selon Searle, il est évident que, dans la fiction, on comprend les phrases utilisées comme on les comprend ordinairement – la compréhension incluant leur force illocutoire. Et, semble-t-il, on les comprend comme des assertions.

[Je précise qu'on peut tout à fait décorrélérer le sens d'un énoncé de l'acte illocutoire fait par cet énoncé – ce que Searle accepte parfois de faire par ailleurs. Mais, selon la mauvaise foi qui le caractérise, Searle n'examine pas les arguments qui vont en faveur de cette idée parce qu'ils « sont tous aussi peu défendables » (p. 108)]

Mais dès lors la question prend la forme suivante : si un romancier n'accomplit pas l'acte illocutoire d'écrire un roman en produisant des assertions, que fait-il ?

La réponse me paraît évidente, quoique difficile à formuler de manière précise. [L'auteur] feint (*is pretending*) [...] de faire une assertion, ou elle fait semblant de faire une assertion, ou elle fait mine de faire une assertion, ou elle imite l'action d'asserter. (p. 108)

On a là la formulation qui deviendra canonique de l'idée selon laquelle, d'un point de vue pragmatique, l'énoncé fictionnel est un acte de parole « feint », en l'occurrence, une assertion feinte, un énoncé qui feint d'asserter. Searle dit qu'il n'accorde aucune importance au choix des termes, mais il retient bien le terme de « feinte » (*pretending*) sans l'analyser plus. Il précise cependant :

[...] il est nécessaire de distinguer deux sens très différents du mot « feindre ». En un premier sens, feindre qu'on est ou qu'on fait quelque chose qu'on ne fait pas revient à se lancer dans une forme de tromperie ; mais, dans un second sens, feindre de faire faire ou d'être quelque chose consiste à se lancer dans une activité où l'on joue à faire ou être ceci ou cela, sans aucune intention de tromper. (p. 108)

Je ne suis pas vraiment convaincu par la distinction, j'y reviendrai ; mais Searle suppose que c'est feindre au second sens qui est présent dans la fiction :

Melle Murdoch entreprend un pseudo-accomplissement non trompeur qui constitue le fait de feindre de nous narrer une série d'évènements. Ainsi, ma première conclusion est la suivante : l'auteur d'une œuvre de fiction feint d'accomplir une série d'acte illocutoires, normalement du type assertif (p. 108)

D'où l'idée qu'écrire de la fiction consiste à produire des assertions feintes, qui feignent de décrire un certain état du monde, ou certains personnages, certaines émotions.

Poursuivant son analyse, Searle ajoute alors que « feindre » est un verbe intentionnel, ce qui est décisif :

Il n'est pas possible de dire que l'on a feint de faire quelque chose si l'on n'a pas eu l'intention de feindre de le faire. Ainsi, notre première conclusion nous conduit immédiatement à une seconde : *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*. Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction. Ce qui est en fait une œuvre de fiction est, pour ainsi dire, la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle, et cette posture dépend des intentions illocutoires complexes que l'auteur a quand il écrit ou quand il compose l'œuvre. (p. 109 – je souligne)

On aboutit donc bien à un traitement intentionnaliste du caractère fictionnel de l'œuvre de fiction : elle est le résultat de l'intention de l'auteur de feindre de produire des énoncés assertifs.

Searle se demande alors comment un auteur de fiction peut imposer au langage ce traitement de feinte : pourquoi est-ce que les lecteurs de l'œuvre reconnaissent-ils cette feinte ? D'où vient en somme la possibilité d'accomplir cette forme particulière de feinte qu'est la fiction ? Il faut, nous dit Searle, repartir des règles de l'assertion, conçues comme des règles « verticales » qui « mettent en corrélation des mots (ou des phrases) avec le monde » (p. 110), entre donc le langage et la réalité.

Or, ce qui rend possible la fiction, dans l'hypothèse que je suggère, est un ensemble de conventions extra-linguistiques, non sémantiques, qui rompent la connexion entre les mots et le monde telle qu'elle est établie par les règles évoquées plus haut. Concevons donc les conventions du discours de fiction comme un ensemble de conventions horizontales qui rompent les connexions établies par les règles verticales. Elles suspendent les réquisits normaux établis par ces règles. (p. 110)

Ici, on remarque deux choses :

- 1) d'une part, l'argumentation est incroyablement rapide – c'est à peine une argumentation, juste la position d'une hypothèse ; d'autre part, elle apparaît bizarre – comme le remarquent beaucoup de commentateurs – et presque inutile puisqu'il le caractère de fiction est *déjà* déterminé par l'intention du locuteur qui, en déterminant le non-sérieux de la fiction, invalide ou suspend les règles normales de l'assertion. Pourquoi donc poser ce niveau supplémentaire de règles ? C'est parce qu'il faut toujours admettre, pour Searle, que les actes illocutoires sont conventionnalisés pour être reconnu en société. Dès lors, ces règles horizontales viennent constituer un jeu de langage admis et reconnu qu'est le jeu de la fiction, et qui permet d'admettre une suspension des règles habituelles du discours.

Dès lors, Searle peut dire : « les illocutions feintes qui constituent une œuvre de fiction sont rendues possibles par l'existence d'un ensemble de conventions qui suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires et le monde » (p. 110)

- 2) D'autre part, ce niveau est tellement redondant du point de vue explicatif qu'on pourrait aussi imaginer qu'il soit suffisant : admettre qu'il y a des règles conventionnelles qui viennent encadrer le jeu de langage de la fiction est une piste intéressante. La question est de savoir pourquoi il faudrait que ces règles viennent parasiter les autres règles et non pas plutôt, en déterminant qu'on joue à la fiction, autoriser d'autres actes illocutoires ? Mais passons, j'y reviendrai.

Searle cherche alors à caractériser la réalisation de la feinte propre aux auteurs de fiction :

Si, comme je l'ai dit, l'auteur n'accomplit pas en fait des actes illocutoires, mais feint seulement de les accomplir, comment la feinte s'effectue-t-elle ? C'est une caractéristique générale du concept de feinte que l'on puisse feindre d'accomplir une action d'ordre supérieur ou une action complexe en accomplissant de fait des actions d'ordre inférieur ou moins complexes qui sont parties intégrantes de l'action d'ordre supérieur ou de l'action complexe. Ainsi, on peut feindre de frapper quelqu'un en effectuant en fait les mouvements du bras et du poing caractéristiques de l'acte de frapper quelqu'un. Le coup est feint, mais le mouvement du bras et du poing est réel. [...] Le même principe s'applique à l'écriture de fiction. L'auteur feint d'accomplir des actes illocutoires en énonçant (écrivant) réellement des phrases. Dans la terminologie des *Actes de langage* [= premier livre de Searle], l'acte illocutoire est feint mais l'acte d'énonciation est réel. » (p. 111)

On comprend alors comment fonctionne un texte de fiction : il consiste bien en l'énonciation (ou l'écriture) de certaines phrases, mais celles-ci sont en fait dénuées de la force illocutoire qui leur est généralement associée en fonction de leur sens (une force assertive). Plus exactement, celle-ci est neutralisée par l'invocation (intentionnelle) des règles horizontales. En effet,

C'est l'accomplissement de l'acte d'énonciation avec l'intention d'invoquer les conventions horizontales qui constitue l'accomplissement feint de l'acte illocutoire. (p. 112)

La quatrième conclusion de cette section, par conséquent, est un développement de la troisième : l'accomplissement feint d'actes illocutoires qui constitue l'acte d'écrire une œuvre de fiction consiste à accomplir effectivement des actes d'énonciation avec l'intention d'invoquer les conventions horizontales qui suspendent les engagements illocutoires normaux des énonciations. (p. 112)

Cette analyse, qui fait dépendre le statut fictionnel des intentions d'un auteur mobilisant des règles particulières venant annuler le fonctionnement normal des assertions, permet enfin à Searle de résoudre la question de la valeur de vérité de ces énoncés fictionnels en rejoignant Frege : comme un auteur feint d'asserter, l'acte de langage accompli n'a pas de valeur de vérité. De la même façon, un énoncé de fiction feint de faire référence, etc. Et il ajoute alors que c'est parce que « nous participons à la feinte, [que] nous acceptons aussi de feindre qu'il y ait [telle ou telle chose narrée dans le roman]. C'est la référence feinte qui crée le personnage de fiction, et la feinte partagée qui nous permet de parler du personnage » (p. 11)

Autrement dit, la fiction serait une sorte de feinte partagée, où l'auteur feint de faire des assertions – qui dès lors ne l'engagent pas quand à la réalité des choses dites –, lesquelles sont comprises et admises comme des assertions feintes par les lecteurs/auditeurs, qui ont reconnu, étant donné l'existence des règles horizontales, que l'auteur avait eu l'intention de les mobiliser pour écrire de la (simple) fiction et non pas un récit l'engageant. Tout le monde communierait ainsi dans une attitude consistant à ne pas prendre au sérieux le discours fictionnel. Telle serait l'explication pragmatique adéquate de la fiction.

2. G. Genette : la fiction comme acte illocutoire indirect

La proposition de Searle va ensuite être reprise et amendée, notamment par G. Genette dans un texte assez court dans lequel celui-ci se montre beaucoup plus conscient des caractéristiques propres de la fiction, pour la plupart ignorées de Searle, et dans lequel pourtant il essaie d'appliquer, certes de manière restreinte, l'hypothèse centrale de Searle selon laquelle la fictionnalité d'un texte dépendrait de l'intention de l'auteur de produire des assertions feintes – mais uniquement lorsqu'il est question d'assertions et ce dans la trame narrative du texte.

En effet, dans son texte⁸, Genette commence par remarquer très justement que, dans de nombreux textes de fiction, les énoncés doivent être pris au sérieux. C'est le cas, selon lui, dans la fiction dramatique, mais aussi dans les dialogues inclus au sein des récits fictionnels. Ainsi, dans le cas de la fiction dramatique, la question de la fictionalité du discours ne dépend pas du caractère feint des répliques, car le discours est :

tenu par (c'est-à-dire attribué à) des personnages fictifs – discours dont la fictionalité est en quelque sorte tacitement posée par le contexte de la représentation scénique, réelle ou imaginaire, et dont le statut pragmatique, à l'intérieur de la diégèse ainsi constituée, est celui de tout échange ordinaire de paroles entre personnes quelconques : on y affirme (« Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée... »), on y promet (« Vous serez ma fille »), on y ordonne (« Sortez ! »), on y interroge (« Qui te l'a dit ? »), etc., comme ailleurs, dans les mêmes conditions et avec les mêmes intentions et conséquences que dans la vie réelle, à cette seule réserve que tout cela se passe dans un univers de fiction parfaitement séparé du monde réel où vivent les spectateurs. (*Fiction et diction*, p. 42)

Ici, Genette insiste sur le fait que la coupure fictionnelle est nette au théâtre, en raison du dispositif scénique, et que cela résout de fait le problème de la fictionalité. Ce qui est intéressant, c'est qu'il note que le discours fictionnel théâtral ne se distingue en rien, au niveau illocutoire, du discours ordinaire. Il n'y aurait pas, dans ce cadre, à feindre des actes illocutoires, mais simplement à les faire.

Est-ce différent dans le roman ? Certes, le cadre narratif est en troisième personne et, de fait, utilise des assertions. Mais ce n'est pas forcément exclusifs d'autres types d'actes illocutoires, comme on semble parfois le supposer. Pour le dire autrement, tout n'est pas question de référence dans le roman. (voir p. 43). Et Genette insiste bien sur le fait qu'il s'agit alors « d'actes de parole sérieux » (p. 43) !!!! :

Les paroles échangées entre les personnages d'un roman sont évidemment autant d'actes de langage sérieux effectués dans l'univers fictionnel de ce roman : une promesse de Vautrin à Rastignac n'engage pas Balzac, mais elle engage aussi sérieusement Vautrin qu'elle m'engagerait moi-même si j'en étais l'énonciateur. À la fictionalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative, sont des actes authentiques, entièrement pourvus de leurs caractères locutoires, de leur « point » et de leur force illocutoire, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non. (p. 44)

Il n'y a alors de problème concernant le statut fictionnel des énoncés que pour le discours narratif lui-même, celui de l'auteur (p. 44) Sans le dire, Genette invite à restreindre sévèrement la portée des analyses de Searle pour que celles-ci soient éventuellement valables :

⁸. G. Genette, « L'acte de fiction », art. cit.

Reste donc à décrire le statut pragmatique du récit impersonnel, ou « à la troisième personne » - à condition encore qu'il s'agisse [...] d'un récit de fiction produit dans le monde dit « réel » par un auteur de même nature, comme l'Iris Murdoch que cite Searle pour montrer que ses assertions narratives feintes ne sont pas d'authentiques actes de langage. (p. 45)

Genette se dit alors d'accord, dans ce cas, avec la solution avancée par Searle, mais disjoint deux thèses : 1) l'énoncé de fiction, qui est en forme d'assertion mais n'en remplit pas les conditions (de sincérité, d'engagement, etc.) est une assertion feinte ; 2) produire une fiction n'est pas un acte illocutoire spécifique. Genette est d'accord avec la première mais veut contester la seconde.

Il expose la première ainsi :

Un énoncé qui présente tous les traits formels de l'assertion mais qui n'en remplit pas les conditions pragmatiques ne peut être qu'une assertion feinte (p. 47)

Je contesterai plus tard la validité de cette proposition, pour différentes raisons qui tiennent à la diversité des actes illocutoires. Mais il me semble que le propos de Genette est très intéressant (même si les termes qu'il emploie ne sont pas toujours stabilisés) quand il en vient à contester la deuxième thèse searlienne, et ce même s'il restera prisonnier du cadre posé par Searle. En effet, Genette entend contester la seconde thèse au motif qu'un acte de parole feint n'est pas nécessairement exclusivement cela et peut être autre chose en même temps – par exemple, dit-il, les actes de langage de la fiction peuvent véhiculer une morale (p. 47). Mais Genette étend le propos en disant, contre Searle, en un certain sens, « qu'en feignant de faire des assertions (sur des êtres fictionnels) le romancier fait autre chose, qui est de créer une œuvre de fiction » (p. 48).

Comment défend-il cette idée ? Il remarque d'abord à très juste titre : « il est après tout de la définition de la feintise qu'en feignant de faire une chose on en fasse en réalité une autre » (p. 48 – voir aussi la note 2, très austrienne, qui note que Searle a une conception trop restrictive de la fiction). Ensuite, Genette se demande si le deuxième acte ainsi postulé, qui serait produit en même temps que le premier, ne pourrait pas également être un acte de langage, ou un acte illocutoire, peut-être indirect.

Pour essayer de dégager ce que serait un acte illocutoire consistant à créer une œuvre de fiction, ou du moins un espace fictionnel, - ce qu'il appelle un « acte fictionnel », Genette envisage d'abord la possibilité d'un acte illocutoire fictionnel direct, qui « prendrait la forme d'une invitation à entrer dans l'univers fictionnel » et, en termes illocutoires, qui serait comme une « demande »

En ce sens, la phrase en forme d'assertion : « il était une fois une petite fille qui vivait avec sa maman au bord d'une forêt » signifierait en réalité quelque chose comme « Veuillez imaginer avec moi qu'il était une fois une petite fille etc. » (p. 49-50)

Analysant ce type d'acte, Genette considère qu'il pourrait s'agir d'un acte visant à faire correspondre le réel au mot, selon la terminologie que Searle emploie pour décrire les « directifs » dans son livre de 1969 sur les différents *Speech Acts* (p. 50) :

L'énonciateur formule une demande destinée à obtenir un ajustement de la réalité au discours et exprimant son désir sincère que son auditeur (ou lecteur) A imagine un état de fait exprimé par la proposition p, savoir : « Il était une fois, etc. » (p. 50)

Mais Genette laisse de côté cette hypothèse pas inintéressante au profit d'un traitement de cet acte de fiction en termes de « déclaration », pour reprendre encore un terme searlien (dont l'enjeu est de recatégoriser les « exercitifs » d'Austin). L'acte de langage déclaratif a en effet ceci de particulier qu'en un certain sens, il fait exister le réel :

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 généralement de type institutionnel [...] mais Searle admet lui-même d'autres types de pouvoir, comme [...] celui qui porte sur le langage lui-même, lorsqu'un orateur dit : « J'abrège » [...] le *fiat* de l'auteur de fiction se tient quelque part entre ceux du démiurge et de l'onomatourge ; son pouvoir suppose, comme celui du second, l'accord plus ou moins tacite d'un public qui renonce volontairement à l'usage de son droit de contestation. (p. 50-51)

Il s'agit donc pour Genette de comparer le supposé acte illocutoire de fiction à une déclaration de guerre (ou d'amour), ou à un mariage : de même que l'énoncé déclaratif du mariage produit un mariage, ou qu'une déclaration de guerre provoque la guerre, l'énoncé portant un acte fictionnel réaliserait la fiction qu'il dépeint (ou un certain état fictif). Il ne faut cependant pas voir dans cette réalisation une surprenante puissance ontologique, mais simplement la capacité à agir sur l'imagination du locuteur :

La différence entre une telle déclaration et les déclarations ordinaires est évidemment le caractère imaginaire de l'événement déclaré (p. 52)

L'idée de Genette est donc qu'on pourrait admettre la possibilité d'actes illocutoires qui créent des états fictifs en agissant sur l'imagination des auditeurs : ils instaурeraient, au niveau imaginaire, ce dont ils parlent :

La fiction narrative, comme la fiction mathématique et sans doute quelques autres, peut donc être raisonnablement décrite, dans son état primaire et sérieux, comme une déclaration au sens searlien, et donc comme un acte illocutoire *sui generis*, ou du moins *sui speciei*, dans le genre plus vaste des illocutions déclaratives à fonction instaурatrice. (p. 52)

Le problème est alors de spécifier comment s'opère cette instauration. Genette avance alors cette idée, dont l'élaboration pourrait bien être le produit d'une confusion dans l'articulation entre ce qui relève de l'illocutoire et ce qui relève du perlocutoire, selon laquelle les états créés, provoqués par les énonciations fictionnelles, sont des états mentaux (puisqu'ils relèvent de l'imagination) :

[...] le seul fait d'entendre ou de lire qu'une petite fille habitait jadis au bord d'une rivière provoque inévitablement dans mon esprit, fût-ce le temps de la rejeter comme fictionnelle ou oiseuse, la pensée d'une petite fille dans la forêt. (p. 52)

Dans un passage d'une confusion extrême, à laquelle invite toutefois les formulations de Searle lui-même, Genette en vient même à écrire :

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. (p. 53)

Où l'effet illocutoire produit se modéliserait comme la description d'un état mental (relevant de l'imagination). De telle sorte qu'il propose l'analyse suivante d'une assertion fictionnelle :

Il n'est pas de fait qu'il était une fois une petite fille, etc., mais en le prétendant je vous y fais penser comme à un état de fait imaginaire. (p. 53)

Conjoignant alors l'idée searlienne qu'une assertion dans un texte de fiction est une assertion feinte et l'idée qu'un acte illocutoire de fiction consisterait à créer l'état dépeint dans l'imagination de l'auditeur, Genette conclut que ce second acte doit pouvoir être réalisé indirectement au moyen du premier. Ainsi, on peut considérer qu'une assertion non-sérieuse est une assertion fictionnelle parce qu'elle est *aussi* l'expression non-littérale d'une déclaration de fiction. On pourrait donc admettre un acte de langage indirect, qui consiste à effectuer un acte illocutoire « sous la forme d'un autre acte illocutoire, d'un autre type » (p. 55)

Genette précise alors que, pour leur part, ces actes de fiction indirects « sont par définition sérieux » (p. 57), même s'ils sont dissimulés par des « assertions feintes ». Dès lors, dit Genette reprenant le modèle searlien, ces actes indirects ont une condition : ils doivent être sincères, ou intentionnels, sans quoi ils n'ont pas d'efficacité :

Enfin, il faut préciser qu'une définition illocutoire du discours de fiction ne peut par principe atteindre que l'aspect intentionnel de ce discours, et son aboutissement réussi, qui consiste au moins à faire reconnaître son intention fictionnelle. Or, de même qu'une figure ou un acte de langage indirect peuvent échouer parce que leur destinataire n'a pas su les déchiffrer [...], de même un acte de fiction peut échouer comme tel parce que son destinataire n'a pas perçu sa fictionnalité. (p. 60)

Un énoncé qui porte de manière indirecte un acte illocutoire (sérieux) de fiction est en quelque sorte, par définition, intentionnels, puisque la condition de sincérité posée par Searle consiste précisément à avoir l'intention de faire ce qui est prescrit par l'acte illocutoire qu'on veut faire. Selon Genette, en témoigne le fait que, si l'auditeur ne reconnaît pas l'intention du locuteur d'accomplir un acte de fiction derrière, ou dissimulé par, l'assertion feinte, alors l'auteur échoue à accomplir cet acte. Il est certain que dès lors que l'acte illocutoire de fiction est traité en termes d'états mentaux, si ceux-ci ne sont pas produits chez l'auditeur parce qu'il n'a pas compris que l'énoncé assertif feint « Il était une fois une petite

filles » était aussi, en fait, un acte visant à établir sérieusement l'histoire d'une petite fille, alors cet énoncé a échoué à produire cet acte. Reste que, étant donné la caractérisation que Genette a donnée de cet effet, on se demande comment il pourrait échouer (puisque'il s'agit simplement de comprendre qu'il était une fois une petite fille). La seule vraie possibilité d'échec me semble résider ici dans les cas où l'énoncé assertif est maladroitement pris au sérieux et où on cherche vraiment une petite fille correspondant à celle considérée comme décrite. Dans ce cas, c'est l'acte indirect qui est annulé. Mais il faut alors supposer que c'est une double méconnaissance qui est à l'œuvre du point de vue intentionnel : c'est à la fois l'intention de faire une assertion feinte et l'intention supplémentaire de faire indirectement un acte de fiction par ce même énoncé qui sont ignorées ou méconnues.

Assurément, dans ce cas, l'explication pragmatique proposée par Genette correspond à l'identification des intentions du locuteur, pour déterminer ce qu'il entend faire au moyen de ses énoncés. Mais est-ce, comme il l'avance en conclusion, une solution plus simple que celle de Searle ? Il dit en effet la chose suivante :

[...] on peut raisonnablement décrire les énoncés intentionnellement fictionnels comme des assertions non sérieuses (ou non littérales) recouvrant, sur le mode de l'acte de langage indirect, des déclarations (ou demandes) fictionnelles explicites. Une telle description me paraît plus économique que celle de Searle qui exige le recours à de mystérieuses « conventions horizontales », « conventions extra-linguistiques, non sémantiques, qui rompent la connexion entre les mots et le monde » et « suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires et le monde » (p. 61)

Le bénéfice de l'explication purement intentionnelle de Genette est assurément de se passer de ces conventions horizontales supplémentaires, posées par Searle dans un excès de lucidité concernant la nécessaire reconnaissance publique des actes illocutoires exécutés, nécessaire pour obtenir une considération partagée de la fictionalité du discours. À cet égard, les réflexions de Genette témoignent selon moi à la fois d'une avancée et d'une régression dans l'analyse par rapport aux propos de Searle. Comme je le montrerai plus loin, il me semble intéressant d'avancer l'idée que les actes du discours de fiction sont des actes illocutoires spécifiques à prendre au sérieux, qu'ils ne sont pas tous des assertions (feintes ou pas). Par contre, son repli sur l'intention de l'auteur et sur l'indirection supposée de ces actes, selon un modèle en définitive plus internaliste que celui de Searle lui-même, me semble très problématique et rencontre un problème noté par Schaeffer (sans qu'il en tire de conclusion claire) : c'est le public qui, en définitive, décide du statut du discours qu'on lui donne à examiner, dans ce cas. Ce qu'est d'ailleurs obligé d'admettre Genette dans la suite, quand il remarque que le statut d'un texte peut

changer au cours de l'histoire. Mais ce trait oblige à corriger les propositions de Genette. C'est en partie ce que Schaeffer se propose de faire.

3. J.-M. Schaeffer : la fiction comme feintise ludique partagée

Les réflexions que Jean-Marie Schaeffer avance dans son livre de 1999, *Pourquoi la fiction ?*, constituent à ce jour la dernière étape du modèle d'analyse des énoncés fictionnels avancé par Searle, selon lequel il faut les comprendre comme des assertions feintes. À cette caractérisation, Schaeffer va ajouter le caractère ludique, qui vient préciser en fait ce qu'il faut entendre par « feintise », sans, je crois, lever l'ambiguïté principielle qui touche à une telle caractérisation, et insister sur l'aspect communicationnel de l'intention fictionnelle.

La réflexion de Schaeffer, qui est *très* informée sur le plan esthétique, part à la fois d'une réflexion sur la *mimésis*, considérant que la fiction relève de la capacité, évolutivement formée, à produire des « mimèmes » (des imitations d'un certain type), et de la considération d'une œuvre au statut ambigu : *Sir Andrew Marbot* de Wolfgang Hildesheimer, parue en 1981 et traduite en 1984⁹. Ce texte, qui raconte la vie détaillée d'un critique d'art anglais, en le situant dans l'histoire réelle de l'art au 19^{ème} siècle, a été reçue par le public et une bonne partie de la critique comme une biographie, alors même que Marbot n'a jamais existé ! Ce texte qui se présentait comme une biographie était en fait une fiction. Le problème de Schaeffer est alors d'identifier les circonstances pragmatiques qui ont permis cette méprise, c'est-à-dire de déterminer, en fonction de leur absence dans ce cas précis, les éléments pragmatiques qui permettent la bonne identification d'un texte comme œuvre de fiction. Comme il le dit :

Les vicissitudes de sa réception montrent d'abord que si la fiction naît d'une posture intentionnelle spécifique, celle-ci ne saurait pas garantir à elle seule le fonctionnement effectif du dispositif mis en place. Et, en l'occurrence, ce qui est en cause dans le cas de *Marbot*, ce n'est pas la compétence (ou le manque de compétence) du lecteur, mais le non-respect par l'auteur des conditions nécessaires en l'absence desquelles cette compétence ne peut que rester lettre morte. De la fiction, le récit est passé au leurre, en sorte qu'il exemplifie la situation passablement paradoxale d'une représentation (verbale) qui, du point de vue intentionnel, est fictionnelle (il ne s'agit pas d'un faux), mais qui, du point de vue de son statut public, s'avère incapable de fonctionner comme fiction. (p. 143)

Il est intéressant de noter plusieurs choses ici : 1) d'une part, le fait que le caractère intentionnel d'une œuvre de fiction est vain si les conditions de sa réception ne permettent pas que le public puisse s'en saisir. 2) D'autre part, le fait que ce sont des déterminants pragmatiques qui sont censés permettre cette

⁹. W. Hildesheimer, *Marbot. Eine Biographie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag ; trad. fr. *Sir Andrew Marbot*, Paris, Stock, 1984.

saisie. 3) Enfin, le fait que la fiction, quand elle ne fonctionne pas comme fiction, fonctionne comme ce que Schaeffer appelle un « leurre », en ce sens qu'elle trompe le lecteur qui la prend pour ce qu'elle n'est pas, précisément parce qu'elle est fondée sur l'usage de « mimèmes », c'est-à-dire des représentations mimétiques (je ne m'étends pas sur la réflexion très raffinée de Schaeffer à cet égard).

Schaeffer, s'il ne critique pas la caractérisation intentionnelle de l'œuvre fictionnelle, semble donc soutenir qu'elle ne suffit pas et que, comme semblait l'admettre Searle, elle nécessite la collaboration d'autres critères pragmatiques. Parmi les conditions pragmatiques recherchées par Schaeffer, on notera le rôle donné à « l'ensemble du cadre éditorial » (p. 145) qui entoure une œuvre, ainsi qu'à d'autres éléments purement publics et conventionnels : le paratexte, le contexte, etc. Mais qu'entend exactement ici par la notion de « cadre » qui, au premier abord, semble élargir le propos ? Pour qu'une œuvre de fiction fonctionne selon sa fictionnalité, il faut, selon Schaeffer, une

règle constituante fondamentale de toute fiction : l'instauration d'un cadre pragmatique approprié à l'immersion fictionnelle. En effet, la façon dont les lecteurs, après la lecture du livre, croient à l'existence de Marbot est radicalement différente de l'attitude qu'ils adopteraient face à un personnage de fiction : l'univers du récit de Hildesheimer parasite le répertoire de leurs croyances historiques, ce qu'un récit de fiction ne fait pas, et ce précisément en vertu de son cadre pragmatique. (p. 146)

Or,

[l]e cadre pragmatique approprié est évidemment celui qu'on désigne couramment par les expressions de « feintise ludique » ou encore de « feintise partagée » (Searle). (p. 146)

Schaeffer introduit ici le concept de cadre pragmatique qui semble supposer que toute œuvre fictionnelle doit trouver à s'inscrire dans un cadre pré-établi, qui vient déterminer la façon dont on la comprend et garantir, le cas échéant, qu'elle soit bien prise comme une fiction. Ce cadre détermine notamment le type d'évaluation qu'on va produire du texte considéré : en termes de vérité, ou pas. Or, ce cadre est celui, nous dit Schaeffer, de la feintise qui est censée caractériser les énoncés de fiction depuis que Searle a avancé l'idée que la fiction consistait en assertions feintes. On remarque que Schaeffer reprend l'idée et généralise le propos, tout en insistant – paradoxalement – sur le caractère partagé, ou communicationnel, de la feinte :

[...] ce qui est en cause, ce n'est pas seulement l'intention du créateur, mais [...] le statut communicationnel de l'œuvre : il ne suffit pas que l'inventeur d'une fiction ait l'intention de ne feindre que « pour de faux », il faut encore que le récepteur reconnaisse cette intention et donc que le premier lui donne les moyens de le faire. C'est pour cela que la feintise qui préside à l'institution de la fiction publique ne doit pas seulement être ludique, mais aussi partagée. Car le statut ludique relève uniquement

de l'intention de celui qui feint : pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif. (p. 146-147)

Ainsi, contrairement à ce qu'on aurait pu croire avec la mobilisation du concept de « cadre », on ne quitte pas une caractérisation intentionnelle, mais on l'élargit en la rendant partagée (ou du moins partageable) – toute la question étant de savoir alors comment on distingue la feintise ludique de la véritable feintise au moyen d'un simple partage d'information [ici, il faut comprendre que « feintise » correspond en anglais à « *pretending* »].

En effet, qu'est-ce qui fait que, face à un texte donné, le lecteur ne se fait pas prendre et comprend qu'il a affaire à de la fiction ? La réponse de Schaeffer est la suivante :

Pour essayer de comprendre la feintise ludique partagée, on peut partir de la constatation banale déjà énoncée plus haut. Lorsque je feins sérieusement, j'ai pour but de tromper effectivement celui à qui je m'adresse. Lorsque je feins dans une intention ludique, tel n'est évidemment pas le cas : au contraire, je ne veux pas tromper. Les conditions qui doivent être réunies pour qu'une feintise ludique intersubjective réussisse sont donc à l'opposé de celles qu'exige la feintise sérieuse : une feintise sérieuse ne réussit que si elle n'est pas partagée, une feintise ludique ne réussit que si elle est partagée. (p. 148)

Le fait d'être partagée est ainsi ce qui conditionnerait la possibilité pour la feintise d'être ludique et donc de n'être pas véritablement une feintise. L'idée est donc que, dans le cas du texte fictionnel, celui-ci doit se donner publiquement à comprendre comme étant feint : il doit communiquer d'une manière ou d'une autre son caractère feint et le rendre partagé. Comme Schaeffer le précise peu après :

[...] une fiction qui échoue à s'imposer comme telle fonctionne du même coup comme feintise [...] La fiction et la feintise ont recours aux mêmes moyens, ceux de l'imitation-semblant. Mais ils n'ont pas la même fonction : dans le cas de la fiction, les mimèmes sont censés rendre possible l'accession à un univers imaginaire identifié comme tel, dans le cas de la feintise ils sont censés tromper la personne qui s'expose à eux. (p. 147)

Comme on le voit, Schaeffer n'est pas très éloigné de la conception mentaliste des univers de fiction, proposée par Genette. Il va même la raffiner dans le livre, selon une perspective naturaliste et évolutionniste. Mais ce qui l'intéresse d'un point de vue conceptuel est de savoir ce qui distingue la fiction comme feinte de la vraie feinte, en restant dans un cadre foncièrement intentionnaliste mais *communicationnel*.

Il avance « l'explication » suivante (elle-même fondée, en dernière instance sur une explication d'ordre phylogénétique et ontogénétique, qui ne m'intéressera pas ici) :

Lorsque je feins sérieusement, j'ai pour but de tromper effectivement celui à qui je m'adresse. Lorsque je feins dans une intention ludique, tel n'est évidemment pas le cas :

au contraire, je ne veux pas le tromper. Les conditions qui doivent être réunies pour qu'une feintise ludique intersubjective réussisse sont donc à l'opposé de celles qu'exige la feintise sérieuse : une feintise sérieuse ne réussit que si elle n'est pas partagée, une feintise ludique ne réussit que si elle est partagée. (p. 148)

On comprend donc que le texte de fiction qui, comme toute feintise, utilise des représentations mimétiques, n'est compris comme fiction et ne trompe pas que lorsque l'interlocuteur a compris son caractère de feinte, ou le prend comme feinte, et ne se laisse pas tromper par lui. Que signifie le fait qu'il ne se laisse pas tromper par lui ? Schaeffer le précise un peu plus loin en reprenant une idée de Frege :

[...] c'est parce que l'invention fictionnelle ne peut construire son univers qu'en utilisant la structure représentationnelle canonique et qu'en même temps elle met hors circuit la question de la référence transcendante qui est corrélat fonctionnelle de la relation de renvoi immanente, qu'elle ne peut pas ne pas comporter un élément de « comme si », un élément de feintise. (p. 155)

Autrement dit, le propre du discours fictionnel se présente sous la forme du « comme si » parce qu'il met hors-jeu la question de la référence.

Or ces situations fictionnelles se démarquent précisément au regard de la question de la vérité :

Dans la fiction [...], la question même de la vérité ou de la fausseté des représentations ne semble plus pertinente. (p. 149)

Il faut reconnaître « la spécificité du dispositif fictionnel qui réside pour une large part dans le fait que les représentations auxquelles ils donnent naissance ne relèvent pas du régime des croyances tenues pour vraies ou fausses ». (p. 150)

On le voit, finalement, le caractère fictionnel ou pas d'un texte, ou encore son caractère feint, semble tenir au type de représentations qu'il met en jeu : en l'occurrence des représentations qui ne sont pas susceptibles d'être tenues pour vraies ou fausses. En ce sens, le projet de Schaeffer reste très internaliste, malgré son invocation d'un cadre pragmatique. On peut juger que, parce qu'il défend une forme de représentationnalisme mentaliste, repris à Searle et naturalisé, Schaeffer en est logiquement réduit à assimiler la fiction à une forme de feintise qui se donne à voir sous la forme de représentations qui ne se donnent pas pour vraies : il faut que, face à elle, l'auditeur comprenne qu'il doit faire comme si – comme s'il s'agissait de vraies représentations tout en sachant qu'elles sont fictives.

Bien sûr, la question qui se pose est de savoir par quel(s) mécanisme(s), un auditeur quelconque peut-il en venir à comprendre tout ça. Il me semble que Schaeffer n'offre pas d'autre réponse qu'un appel à nos fonctions cognitives développées suivant une logique évolutive, comme en témoigne le passage conclusif suivant :

La possibilité même de la fiction, conçue comme conquête culturelle de l'humanité, repose donc sur au moins trois conditions. Si elle exige une dissociation entre procédés mimétiques et conduite de *mimicry*, il faut d'abord qu'une telle disposition soit possible [...Or,] nous avons vu que l'efficacité propre des mimèmes est indépendante de la fonction ou de la conduite qu'ils servent, ce qui montre bien qu'il s'agit de deux faits irréductibles l'un à l'autre. *La deuxième condition est évidemment l'existence d'une organisation mentale complexe qui doit posséder au moins deux caractéristiques : une instance de contrôle conscient [...] susceptible de bloquer les effets de leurre [...] ainsi qu'une organisation intentionnelle sophistiquée susceptible de distinguer entre ce qui vaut pour de vrai et ce qui vaut pour de faux. [...] La troisième condition est de nature sociale : la situation de feintise ludique partagée n'est possible que dans le cadre d'une organisation sociale dans laquelle la part de coopération réciproque est plus grande que celle des relations conflictuelles. Elle exige en effet que les techniques mimétiques [...] soient recyclées par une attitude intentionnelle qui repose [...] sur une relation de transparence communicationnelle et de confiance entre celui qui produit des mimèmes et celui qui est invité à se laisser prendre au jeu. (p. 164)*

Outre ainsi une organisation sociale apaisée, dont la mention semble un peu surprenante au regard de l'existence avérée de la fiction dans de nombreuses sociétés à l'organisation agonistique, Schaeffer en appelle bien en dernière instance (et de manière très informée – mais s'agit-il d'un argument ?) à des facultés cognitives qui auraient le pouvoir un peu magique de ne pas se faire avoir par les leures et la capacité bienvenue à repérer l'intention de faire comme si avec un mimème.

C'est peu dire que je ne suis pas convaincu – et je vais essayer maintenant à la fois de montrer pourquoi et de proposer une analyse alternative.

4. Margaret MacDonald : la fiction n'est pas une description (ni feinte, ni réelle)

Pour exposer ma position, je voudrais repartir d'une analyse méconnue (ou du moins souvent incomprise comme telle) proposée par Margaret MacDonald dans un texte paru en 1954, intitulé « The Language of fiction »¹⁰. Margaret MacDonald était à la fois une élève de Wittgenstein et une amie de Ryle, et contribua à la fondation de la revue *Analysis*. Son analyse de la fiction, qui s'inscrit dans un débat avec Ryle sur les objets fictionnels, emprunte en fait la forme d'une analyse en termes d'usages du langage ordinaire, qui la rapproche autant d'Austin que de Wittgenstein.

Dans ce texte, elle entend surtout, d'une manière très déflationniste, rappeler quelques faits que les analyses précédentes ont oublié :

¹⁰. M. MacDonald, « The Language of Fiction », *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 1954, Vol. 28, pp. 165-184.

Les expressions de fiction ne fonctionnent jamais comme des propositions ou des hypothèses. (p. 172)

Un conteur d'histoire réalise quelque chose/agit (*performs*) ; il n'informe ni ne désinforme, du moins pas en premier lieu. Raconter une histoire, c'est en être à l'origine, non pas rapporter des faits (*not to report*). (p. 176)

Créer une histoire, c'est utiliser le langage pour créer le contenu de cette histoire.

Une histoire ressemble plus à une image ou une symphonie qu'à une théorie ou un rapport de faits. (p. 179)

À la question : « où peut-on trouver ces personnages ? » ; « où existent-ils ? », la réponse est « dans telle ou telle histoire », et c'est tout. Car ce sont des éléments ou des parties d'histoire et c'est ce que montre notre façon d'en parler. (p. 180)

L'enjeu de ces quelques citations tirées de son texte est de rappeler que les usages ordinaires du langage nous permettent déjà d'éviter de nous tromper quand on qualifie la fiction. En l'occurrence, MacDonald insiste sur le fait qu'il est au moins abusif de traiter les énoncés issus des textes fictionnels comme des assertions, comme le supposent Searle, Schaeffer et, dans une moindre mesure Genette. On avait déjà remarqué avec Genette que les textes de fiction recèlent une diversité d'actes de parole, qui fonctionnent de la même façon que dans le langage ordinaire : ordre, promesse, mariage, et qui, à ce titre, doivent être énoncés sérieusement, au moins dans le cadre de la fiction. Les personnages d'un roman ne feignent pas d'agir comme ils le font au moyen du langage. Sans quoi l'histoire ne pourrait pas se développer comme elle le fait. Il en va de même au théâtre selon Genette.

Mais la réflexion de MacDonald nous invite à aller plus loin et à refuser de traiter les énoncés narratifs qui ont la forme grammaticale d'assertion comme des assertions, c'est-à-dire comme exprimant une « proposition » dès lors susceptible d'être vraie ou fausse, et conduisant à poser la question de la fausseté ou de la vérité des œuvres de fiction. Refuser immédiatement de considérer que l'énoncé d'une œuvre de fiction, quel qu'il soit, puisse être une assertion, c'est déjà congédier la problématique de la vérité et de la fausseté. Mais qu'est-ce qui nous autorise à le faire ?

Je voudrais d'abord mobiliser deux idées : l'une empruntée à J. L. Austin, et qui constitue une critique de Searle ; l'autre empruntée à Genette, mais reformulée au moyen d'une analyse austinienne des actes illocutoires.

La première idée est ce que j'ai appelé ailleurs la « sous-détermination sémantique des actes illocutoires »¹¹, qui n'a en fait rien de très original. Cette idée, défendue par Austin, veut que la force illocutoire d'un énoncé soit relativement indépendante de sa valeur sémantique, ou de la « locution » qu'il

¹¹. Voir ma thèse de doctorat : Bruno Ambroise, *Les pouvoirs du langage*, Thèse de Doctorat en philosophie de l'Université Paris X – Nanterre, 2015.

sert aussi à faire. Comme Austin l'explique à de nombreuses reprises dans *How To Do Things With Words*, ce n'est pas en fonction de ce que dit un énoncé qu'il fait quelque chose, mais uniquement en fonction de conventions reconnues et acceptées dans une communauté donnée et dans le contexte où elles sont invoquées. Je peux donner un ordre en utilisant différents énoncés, dont la valeur sémantique est différente. Ou, pour le dire autrement, ce n'est pas parce qu'un énoncé veut dire telle ou telle chose qu'il fait telle ou telle chose : les deux niveaux (locutoire et illocutoire) sont relativement indépendants, parce qu'ils ne consistent pas à faire la même chose.

Cette idée s'oppose frontalement à ce que défend Searle quand il prétend que les actes de langage sont déterminés par leur sens littéral, comme on l'a vu plus haut. Selon lui, des énoncés qui ont la forme grammaticale d'une assertion sont (presque) nécessairement des assertions, parce qu'ils veulent dire quelque chose, d'un point de vue sémantique, qui les caractériserait comme assertion. Austin reprocherait à cette caractérisation d'être coupable d'une illusion descriptive : ce n'est pas parce que je dis quoi que ce soit que je fais quelque chose. Ce qui vaut pour la promesse, l'ordre ou le baptême vaut aussi pour l'assertion.

Or cette critique est importante ici parce qu'elle remet en cause l'hypothèse searlienne, mobilisée ici par Genette, d'actes de langage indirects. En effet, l'analyse de Searle, selon laquelle parfois, certains énoncés contribuent à faire des actes de langage indirects, c'est-à-dire des actes qui ne sont pas leur fonction propre mais leur fonction dérivée, dépend de l'idée que la fonction d'un énoncé dépend de sa structure grammaticale. L'exemple bien connu « Pourriez-vous fermer la porte, s'il vous plait ? » permet d'éclairer ce point : Searle, et beaucoup d'autres, analyse cet énoncé comme accomplissant, en raison de sa sémantique, une demande portant sur les capacités de l'interlocuteur, et comme accomplissant de manière dérivée, un second acte consistant à ordonner de fermer la porte. Une analyse plus strictement austinienne dirait que l'énoncé a pour force illocutoire directe, et non dérivée, celle de l'ordre, peu importe sa forme grammaticale.

Pourquoi est-ce important ici ? D'une part, parce que l'hypothèse searlienne qui consiste à identifier des assertions dans le discours de fiction repose sur leur forme grammaticale ; d'autre part, parce que l'hypothèse genettienne selon laquelle les assertions feintes servent aussi à faire des actes de fiction repose sur l'idée que ce sont des actes indirects. Si on remet en cause l'hypothèse de la dérivation sémantique de l'acte illocutoire, on remet en cause à la fois l'idée que les énoncés repérés par Searle sont nécessairement des assertions (feintes ou pas), et l'idée que les actes de fiction sont indirects.

Plus exactement, on peut tout à fait avancer l'idée – pure hypothèse personnelle, construite à partir des idées de Genette, mais à affirmer – que les

énoncés de forme assertive repérées dans les textes de fiction *ne sont pas* des assertions (comme le dit MacDonald) mais *autre chose*. Ils accompliraient en fait d'autres actes illocutoires. Genette parle « d'acte de fiction ». Je trouve la formulation douteuse, car elle semble plutôt désigner le produit d'un récit en son entier. Mais on peut conserver l'idée, tout en ne lui donnant pas la coloration cognitive de Genette qui, je l'ai dit, semble reposer sur une confusion entre le domaine de l'illocutoire et du perlocutoire. L'idée serait donc que ces énoncés fictionnels font bien quelque chose. Si on reprend la caractérisation de MacDonald, on peut dire qu'ils racontent une histoire. Mais à quoi cela correspond-il ? J'avance cette idée qu'il pourrait s'agir de sorte de stipulation : on pose, à travers ces énoncés, l'existence de certains faits (fictifs), de certains personnages, de certaines actions, etc. On pourrait rapprocher ces actes illocutoires des « exercitifs », c'est-à-dire des énoncés formés de verbes illocutoires comme « promulguer, léguer, déclarer, ou proclamer », dont la fonction

« consiste à rendre une décision en faveur ou à l'encontre d'une certaine conduite, ou à l'égard de sa justification. C'est une décision à laquelle on doit se conformer plutôt qu'un jugement de fait [...] ; il s'agit d'une sentence plus que d'un verdict. Les arbitres et les juges font usage des exercitifs autant que des verdictifs. » (Austin, *HTD*, p. 155).

Ou on peut, comme préfère le faire Genette, les traiter comme les « déclarations » de Searle, qui, à la différence des assertions, ne présupposent pas l'existence préalable de quelque chose qu'ils rapportent, mais instancient cela même dont ils parlent.

On pourrait ainsi supposer qu'il s'agit de quelque chose comme des « définitions stipulatives » (le terme n'est pas parfait), qui se rapprochent de la formulation contractuelle d'hypothèses provisoires : les énoncés de forme assertive dans la fiction auraient ainsi pour fonction de stipuler un certain nombre d'évènements, de personnages, qui forment à la fois le cadre d'une histoire et l'histoire elle-même. Se donnant comme stipulations, ceux-ci n'ont pas à être considérés comme vrais ou faux, mais comme établissant simplement qu'il en va ainsi dans le cadre ainsi stipulé. Il me semble qu'on aurait tout à gagner à considérer les énoncés fictionnels de forme assertive de cette manière quasiment contractuelle : il s'agirait alors d'un certain usage du langage rendu possible dans le cadre pragmatique de la fiction, qui n'a rien à voir avec une question de vérité ou de fausseté de ces énoncés (puisque, précisément, ils ne font pas des assertions).

Cette solution a par ailleurs le mérite d'éviter tant (1) le recours searlien à des « conventions horizontales » posées de manière *ad hoc* et de fait superflue, que (2) le recours genettien inefficace à une forme de transparence intentionnelle des actes de fiction, qui ne peut empêcher que le public décide en dernière instance de prendre comme il le souhaite l'énoncé considéré (qu'il se

trompe, ne reconnaisse pas l'intention fictionnelle de l'auteur, ou que les conditions ne soient pas réunies pour qu'il le fasse).

(1) D'une part, supposer que les énoncés de forme assertive présents dans un texte fictionnel ne sont pas des assertions, mais d'autres types d'actes illocutoires, c'est juste supposer qu'ils fonctionnent selon les règles constitutives de ces autres actes – par exemple les règles constitutives des « exercitifs », qui n'impliquent précisément pas le même type de rapport entre les mots et le monde (si on souhaite formuler les choses ainsi) qu'un rapport en termes de description. Un exercitif ne vise pas à produire un rapport sur le monde à la façon d'une assertion, mais, nous l'avons vu, à produire un certain état qui n'était pas là avant – à produire en l'occurrence une histoire. Il n'est donc pas nécessaire de faire appel à des règles venant annuler le rapport « normal » des mots et du monde dans les énoncés assertifs, puisque précisément ils ne sont pas assertifs.

(2) D'autre part, il n'est nul besoin dans ce cas de faire appel à l'intention illocutoire fictionnelle de l'auteur pour comprendre qu'il fait de la fiction : le rôle des énoncés de ce type est tout à fait public et ne se distingue pas du rôle qu'ils ont dans d'autres circonstances (de réflexions mathématiques, de positions d'hypothèses, ou de clauses contractuelles). Dès lors qu'on comprend qu'un énoncé de forme assertive est un exercitif, il est en quelque sorte inutile de rechercher une transparence communicationnelle des intentions fictionnelles de l'auteur, puisque, outre qu'elle n'explique rien, il se trouve que la fonction de l'énoncé est donnée par son *usage*.

Bien sûr, pour rendre compte des cas comme *Marbot*, où l'on prend des énoncés fictionnels de forme assertive pour des assertions, il faut pouvoir distinguer les exercitifs des assertifs et donc comprendre quel usage est fait de ces énoncés. Sans renvoyer à toutes les explications conventionnalistes et contextualistes qu'on peut trouver chez Austin ou Wittgenstein, on peut avancer l'idée qu'il suffit de comprendre qu'on a affaire à de la fiction et, pour cela, mobiliser la notion déjà rencontrée de « cadre pragmatique ». Il ne faut cependant pas la réduire à la compréhension en termes intentionnels qu'en offre Schaeffer, mais plutôt la comprendre en termes de « cadre de l'expérience » goffmanien¹². C'est une des idées avancées par O. Caïra dans *Définir la fiction*¹³, qui propose une analyse sociologique de la fiction et selon lequel « la fictionnalité tient au statut pragmatique des échanges » (p. 148) en tant qu'ils sont encadrés par certaines attentes dans certains contextes. Ce n'est là, pour l'instant, qu'une hypothèse, mais je pense que c'est une piste fructueuse pour penser l'activité fictionnelle (de l'auteur et du lecteur).

¹². E. Goffman, *Frame Analysis*, 1974 ; trad. fr. *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991.

¹³. O. Caïra, *Définir la fiction*, op. cit.

Enfin, cette hypothèse permet de se passer de la compréhension de l'activité fictionnelle en termes de feinte partagée, tout en étant conservant l'idée que c'est une *activité* partagée. Je pense qu'on peut le faire en mobilisant cette fois une critique austinienne de l'usage du terme de « feinte » pour caractériser la fiction (et plus précisément les assertions qu'on y trouverait). On a en effet compris que Searle comme Schaeffer considère que la fiction relève d'une forme de feintise (Genette l'admet aussi mais y accorde moins d'importance). Il s'agit en l'occurrence d'une feintise très particulière, qui ne trompe pas l'auditeur, le lecteur ou le récepteur, pour différentes raisons.

Or, on pourrait aussi montrer que cette caractérisation est incohérente, en s'appuyant sur le texte d'Austin consacré à cette question, « Pretending »¹⁴. Ce sera l'objet d'une autre présentation

¹⁴. J. L. Austin, « Pretending » (1958) in *Philosophical Papers*, Third Ed. : Oxford, Oxford U. P., 1979, pp. 253-271. Je n'avais pas eu l'idée de me référer à ce texte avant que J.-M. Schaeffer ne le mentionne dans son livre, sans voir qu'il remet en cause une bonne partie de ses hypothèses.

