

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN PHILOSOPHIE

PAR SIMON FOURNIER

*LES ACTES DE DISCOURS À L'ŒUVRE DANS LA FICTION LITTÉRAIRE :
SUR LA RELATION ENTRE L'USAGE SÉRIEUX ET NON SÉRIEUX DU LANGAGE*

FÉVRIER 2011

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

DOCTORAT EN PHILOSOPHIE (PH.D)

Programme offert par l'Université du Québec à Trois-Rivières

LES ACTES DE DISCOURS À L'ŒUVRE DANS LA FICTION LITTÉRAIRE :
SUR LA RELATION ENTRE L'USAGE SÉRIEUX ET NON SÉRIEUX DU LANGAGE

PAR

SIMON FOURNIER

Daniel Vanderveken, directeur de recherche	Université du Québec à Trois-Rivières
--------------------------------------------	---------------------------------------

Suzanne Foisy, présidente du jury	Université du Québec à Trois-Rivières
-----------------------------------	---------------------------------------

Marty Laforest, évaluatrice	Université du Québec à Trois-Rivières
-----------------------------	---------------------------------------

Robert Dion, évaluateur externe	Université du Québec à Montréal
---------------------------------	---------------------------------

Thèse soutenue le 26 mars 2010

À Camille, Jacob et Frédéric Fournier du royaume du Bic,
pour y avoir admis l'existence de l'actuel roi du divan
sans faire violence à leur sens robuste de la réalité.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
INTRODUCTION	3
CHAPITRE I	9
<i>LA FICTION LITTÉRAIRE DANS TOUS SES ÉTATS</i>	<i>9</i>
1. L'ÉMERGENCE DE LA PHILOSOPHIE ANALYTIQUE.....	11
1.1 L'énoncé à dénotation nulle	13
1.2 L'énonciation performative vide ou creuse.....	19
2. L'EXPANSION DE LA PHILOSOPHIE ANALYTIQUE	23
2.1 Les objets non existants	24
2.2 La vérité dans la fiction	29
2.3 Les actes de discours feints	35
3. LA FICTION AU CARREFOUR DE L'INTERDISCIPLINARITÉ	41
4. SUR LA RELATION ENTRE L'USAGE SÉRIEUX ET NON SÉRIEUX DU LANGAGE	45
5. LES OBJECTIFS, LE CADRE CONCEPTUEL ET MÉTHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE... 55	
5.1 Le(s) monde(s)	57
5.2 Le(s) langage(s).....	59
5.3 Le(s) texte(s)	70
CHAPITRE II	77
<i>DU SÉRIEUX AU NON SÉRIEUX DANS L'USAGE DU LANGAGE</i>	<i>77</i>
1. LES ACTES DE DISCOURS DANS LE LANGAGE	78
1.1 Les forces illocutoires possibles	81
1.2 Regard sur les indicateurs de force illocutoire de la fiction	85
2. QUAND DIRE, C'EST FEINDRE.....	90
2.1 Les composantes fonctionnelles de la feinte réelle.....	92
2.2 La structure des feintes verbales.....	100
2.3 Aux limites de la feinte réelle	110
3. LES ÉNONCIATIONS PERFORMATIVES.....	117
3.1 Les forces illocutoires possibles d'une énonciation non sérieuse	120
3.2 La déclaration à l'œuvre dans la fiction littéraire.....	129
3.3 La relation logique entre la déclaration linguistique et la feinte verbale	138

CHAPITRE III	146
<i>DU NON SÉRIEUX AU SÉRIEUX DANS L'USAGE DU LANGAGE</i>	146
1. LE SENS ET LA DÉNOTATION DES DISCOURS DE LA FICTION	147
1.1 Comprendre et interpréter le discours de la fiction	154
1.2 Le jeu entre la signification linguistique et l'Arrière-plan.....	172
2. L'ONTOLOGIE DE LA FICTION.....	183
2.1 Les faits en question.....	191
2.2 L'engagement ontologique	200
3. PARLER À PROPOS DE LA FICTION DANS LA RÉALITÉ	209
3.1 Se référer à un personnage sous un concept.....	215
3.2 La fiction et le sens robuste de la réalité.....	227
 CHAPITRE IV	 232
<i>LES RELATIONS ENTRE LE SÉRIEUX ET LE NON SÉRIEUX</i>	
<i>À L'INTÉRIEUR DU SYSTÈME DES GENRES LITTÉRAIRES</i>	232
1. LES GENRES DU DISCOURS LITTÉRAIRES.....	233
1.1 Des actes de discours aux genres littéraires	238
1.2. La logique des genres (du discours) littéraires	246
2. LE RÉCIT (DE VIE) FACTUEL OU FICTIONNEL.....	258
2.1 La biographie fictionnelle comme discours sérieux ?.....	270
2.2 L'émergence du discours indirect libre.....	285
2.3 Vers le hors texte de la fiction littéraire.....	293
3. À LA CROISÉE DU SÉRIEUX ET DU NON SÉRIEUX.....	302
3.1 La typologie des discours en dynamique des genres littéraires	304
3.2 Vers une typologie générale des discours factuels et fictionnels possibles	310
 CONCLUSION	 319
 BIBLIOGRAPHIE	 327

REMERCIEMENTS

On amorce et poursuit une recherche sur les actes de discours à l'œuvre dans la fiction littéraire avec le concours et la coordination d'un groupe d'individus ou d'organismes qu'on désire remercier une fois menée à son terme.

Je tiens d'abord à exprimer toute ma gratitude aux spécialistes du langage, de l'art et de la littérature qui se sont impliqués dans mon investigation philosophique : Daniel Vanderveken, qui s'est fait un devoir de veiller à l'adéquation de mes hypothèses théoriques et à leur intégration en logique illocutoire et du discours ; Suzanne Foisy, qui m'a encouragé à dégager ma position par rapport à celles des philosophes et littéraires qui ont analysé l'usage sérieux ou non sérieux du langage ; Marty Laforest, pour sa lecture exigeante de la thèse et ses remarques constructives sur l'apport des lecteurs au faire de la fiction ; Robert Dion, qui m'a fait découvrir la variété et la richesse du corpus littéraire contemporain dans le cadre de ses propres recherches sur la biographie imaginaire d'écrivains et à partir desquelles j'ai amorcé la mienne.

Je désire aussi souligner la contribution essentielle du Fonds québécois sur la société et sur la culture, du Programme de bourses d'études supérieures de l'UQTR, du Département de philosophie de l'UQTR et du Programme de perfectionnement des personnes chargées de cours à l'UQAR qui m'ont accordé une aide financière à différentes étapes de la recherche. Que les membres du Département de philosophie de l'UQTR, du Département des lettres et humanités de l'UQAR et du SCCCUQAR qui m'ont soutenu dans chacune de mes demandes de bourses reçoivent mes plus sincères remerciements.

Je tiens enfin à manifester ma reconnaissance à mes parents et amis qui ont manifesté un intérêt pour ma recherche et qui m'ont permis également d'en sortir occasionnellement : Carmen Caron, Jacques, Stéphan et Caroline Fournier, Anne-Marie Kreh, Pierre-Marie et Stéphanie Vill, Hermann Roussel, Steve Coll, Stéphane Cyr, Daphnée Simard, Éric Gauvin et une demi-douzaine d'autres qui me sont aussi chers. J'en profite pour exprimer toute mon admiration à ma femme, Caroline Vill, qui sait plus que quiconque les difficultés qu'il y a à vivre au quotidien avec un philosophe en quête de réponses à des questions fondamentales, et à mes enfants, Camille, Jacob et Frédérique, qui ont dû apprendre très tôt et trop souvent à feindre l'absence de leur père à la maison. Le roi du divan leur dédie le fruit de cette investigation philosophique sur la fiction littéraire.

INTRODUCTION

Il est aussi important de négliger les distinctions qui n'affectent pas le cœur de la question que de faire les distinctions qui touchent à l'essentiel. Toutefois, l'essentiel varie avec le but que l'on se propose. Ce qui est indifférent pour le logicien peut à l'inverse recueillir l'intérêt d'une sensibilité attentive à la beauté du langage. (Gottlob Frege, *Écrits logiques et philosophiques*, p. 177-178)

Ma recherche philosophique porte sur un objet qui nous est très familier. C'est par la médiation de nos sens comme la vue, le toucher et même l'odorat que nous entrons en contact avec lui. À la base, il s'agit d'une entité physique comme tant d'autres, composée de particules agissant les unes contre les autres pour former une unité de laquelle émergent certaines propriétés comme la solidité, le poids, la taille, etc. Le mot « livre » est le terme que nous utilisons habituellement pour nommer et identifier ce genre d'objet. L'étude du livre ne revêt aucun intérêt d'un point de vue philosophique, linguistique ou littéraire. Ce sont plutôt les traces d'encre noire sur fond blanc qui retiennent l'attention des spécialistes de ces disciplines, car elles font du livre un objet unique d'un autre genre : un *texte*. À la base, le texte est aussi un objet physique ; il est formé de *graphèmes* qui, isolément, n'ont aucun sens et, conséquemment, aucune valeur. Le sens et la valeur des *lettres* imprimées sur les feuilles proviennent plutôt de leur articulation au sein

d'un *énoncé* auquel est attachée une *signification*. Ce qui fait d'un texte un objet distinct du livre et un objet d'étude à part entière en philosophie du langage, en linguistique et en études littéraires, c'est l'unité complexe de signification que nous percevons visuellement et par la médiation de laquelle nous avons accès au *monde*.

Si l'on regarde les choses de cette manière, on peut se demander ce qui fait d'un texte une *fiction*. Comment parvient-on à produire, comprendre, interpréter et identifier un texte *de fiction* par le biais de la signification des unités linguistiques qui entrent dans sa composition ? Dans la vie de tous les jours, on ne se pose pas ce genre de question parce que l'on tient pour acquis un très grand nombre de choses à propos de ce qu'est une fiction. Si l'on se fie à la masse de recherches sur la *fiction littéraire* qui ont été publiées au cours des dernières décennies en philosophie du langage, en théorie littéraire et en linguistique, il y aurait au moins trois façons d'expliquer les choses.

La première est que la fiction littéraire se caractérise par la présence d'unités linguistiques spécifiques et structurées différemment des textes factuels. Cette hypothèse est susceptible d'être validée par l'étude de certains signes linguistiques et des relations que les énoncés entretiennent entre eux (morpho-syntaxe). La seconde est qu'elle se caractérise par le fait que les unités linguistiques qui entrent dans la composition de ses énoncés ont une autre signification que ceux qui composent les autres textes. Elle peut être validée par l'étude des relations que les signes linguistiques entretiennent avec le monde (sémantique). La troisième est qu'elle se distingue par un usage spécifique des unités de signification. Elle peut

être validée par l'étude de la relation que les usagers du langage entretiennent vis-à-vis des signes linguistiques (pragmatique). Il est possible que les trois aient un fondement, comme il est possible qu'aucune ne puisse être validée par l'étude des propriétés linguistiques des textes littéraires. Advenant qu'il n'y ait rien dans les unités de signification d'un texte qui désigne son statut générique, comment va-t-on expliquer cette aptitude à départager la réalité et la fiction dans l'usage et la compréhension du langage ?

Ma recherche sur la fiction littéraire n'écarte pas cette hypothèse et elle en mesure les conséquences théoriques en sciences du langage. Elle se fonde sur l'idée toute simple que les fictions littéraires sont l'œuvre d'individus qui ont utilisé les énoncés d'une langue naturelle pour accomplir des *actes de discours* dans un contexte. Elle admet qu'il en existe différentes sortes en relation dans une énonciation verbale. Plus spécifiquement, elle suppose que les auteurs 1) ont produit une série de traces d'encre articulés dans des énoncés dotés de signification en accomplissant des *actes d'énonciation*, 2) ont exprimé ce faisant des propositions et accompli des actes propositionnels en se référant à des objets — *actes de référence* — sous des concepts et en prédiquant d'eux — *actes de prédication* — des attributs (propriétés ou relations), 3) avec des forces (Frege) en accomplissant du coup des *actes illocutoires* dans un contexte. L'une des hypothèses de ma recherche est que notre aptitude à distinguer la *réalité* et la *fiction* dans l'usage et la compréhension du langage *dépend* de notre compétence à reconnaître les actes de discours du *genre illocutoire* à l'œuvre dans les textes : la distinction est essentielle pour le logicien et pour l'âme sensible à la beauté du

langage lorsqu'ils expriment et communiquent leurs pensées dans la vie de tous les jours. Le défi de la recherche est de la valider par une étude de la production et de la réception de ces simples traces d'encre noire sur fond blanc en différents contextes d'usage et de compréhension du langage.

Intitulée « Les Actes de discours à l'œuvre dans la fiction littéraire », ma recherche se veut aussi une réponse philosophique à un article écrit par un grand philosophe du langage il y a plus de trente ans et publié dans la revue *New Literary History* : « The Logical Status of Fictional Discourse » de John Searle (1975). Si l'on regarde en direction des ouvrages qu'il a écrits par la suite, on constate qu'il n'a jamais cherché à défendre ou à réviser ses thèses, ni même à parfaire sa théorie de la fiction qui a pourtant été au cœur d'une importante controverse. Searle a plutôt orienté ses recherches vers l'analyse de l'intentionnalité, de la conscience et de la réalité sociale avec, en toile de fond, sa *théorie des actes de discours* qui l'a fait connaître en philosophie du langage.

Dans *L'Intentionnalité* (1985), Searle a étudié les états mentaux que les usagers expriment lorsqu'ils accomplissent des actes illocutoires et a remanié sa conception de la signification : si les énoncés peuvent représenter autre chose et exprimer des actes illocutoires dirigés vers des faits du monde, ce n'est pas en vertu de leurs propriétés physiques intrinsèques, mais à cause de l'intentionnalité de leurs usagers qui leur imposent des conditions de satisfaction. Dans *La Redécouverte de l'esprit* (1995), Searle a cherché à cerner la nature de la conscience et sa relation avec l'intentionnalité en prenant acte qu'on ne peut pas distinguer

comment les choses sont réellement et comment elles semblent l'être dans la conscience : celle-ci est un phénomène du monde indépendant de l'observation qui se caractérise par son mode d'existence irréductiblement subjectif. Dans *La Construction de la réalité sociale* (1998), Searle s'est interrogé sur le rôle des énonciations performatives dans la création des faits institutionnels : ils n'existent que dans l'esprit des usagers du langage qui les pensent, acceptent et reconnaissent comme étant réels. Comme il l'a affirmé récemment, il ne se doutait pas qu'il allait élaborer une théorie unifiée du langage, de l'esprit et de la réalité sociale lorsqu'il a fondé sa théorie des actes de discours (1972). Sa philosophie a fortement influencé l'auteur de ces présentes traces d'encre noire qui pense pouvoir expliquer différemment ce qu'est la fiction littéraire et orienter autrement les échanges entre les philosophes analytiques et les théoriciens de la littérature que Searle ne l'a fait au moment où il a élaboré sa théorie de la feinte intentionnelle (1975) et discuté de théorie littéraire (1992a ; 1993).

La singularité de ma recherche en philosophie du langage réside sans doute dans l'analyse de la relation entre *deux sortes d'usages du langage* qui partagent la propriété de mettre en correspondance le langage *et* la fiction, en l'occurrence celui de l'auteur du texte de fiction et celui de ses lecteurs qui en parlent par la suite. Encore là, on y décèlera l'influence de Searle. Dans le premier chapitre, je pars de son constat sur la situation qui prévaut en théorie littéraire, mais j'oriente aussitôt la question de la fiction littéraire sur le terrain de la philosophie analytique du langage. Après avoir évalué la portée des théories philosophiques pour l'analyse des textes de fiction littéraires, je serai à même de présenter la problématique, les

objectifs, le cadre conceptuel et méthodologique de mon investigation philosophique sur la fiction littéraire, sans oublier la perspective interdisciplinaire que j'entends lui donner. Dans le deuxième chapitre, j'interroge comme Searle cette composante essentielle de l'acte de discours qu'est la *force illocutoire*. J'analyserai les énoncés constitutifs du discours *de la* fiction et les actions qu'ils servent à accomplir à la lumière d'une hypothèse théorique qu'il a formulée avec Vanderveken (1985). Dans le troisième chapitre, je me penche aussi sur l'autre composante des actes illocutoires qu'est le *contenu propositionnel*. J'aborderai cette fois l'analyse des énonciations de l'auteur de fiction telles qu'elles ont été comprises, interprétées et identifiées par ses lecteurs en m'inspirant de l'analyse de la vérité dans la fiction de Lewis (1978) et je tenterai de cerner la nature des faits qu'elles représentent dans le cadre de l'ontologie réaliste de Searle (1998). Dans le quatrième chapitre, j'amorce une réflexion sur les *genres littéraires* qu'il a rapidement écartée dans son étude sur le statut logique des discours *de la* fiction. Je soulèverai la question de la relation logique d'exemplification entre un texte et un genre en suivant la voie tracée par Schaeffer (1989), procéderai à une analyse du récit de vie factuel et fictionnel en mettant à contribution la logique du discours de Vanderveken (1997 ; 1999 ; 2002) et je tâcherai finalement d'intégrer les discours *de et sur la* fiction au sein de la famille des jeux de langage wittgensteiniens à but linguistique en développant la typologie des discours de Vanderveken (2001) qui tiendra compte des relations logiques entre l'usage *sérieux* et *non sérieux* du langage.

CHAPITRE I

LA FICTION LITTÉRAIRE DANS TOUS SES ÉTATS

[N]ous sommes à l'âge d'or de la philosophie du langage. Cet âge n'est pas exclusivement celui des grands géants disparus : Frege, Russell et Wittgenstein ; c'est aussi celui de Chomsky et de Quine, d'Austin, de Tarski, de Grice, Dummett, Davidson, Putnam, Kripke, Strawson, Montague et d'une douzaine d'autres de premier ordre : l'âge d'or de la grammaire générative et de la théorie des actes de langage, des sémantiques vériconditionnelles et des mondes possibles [...]. À quoi tient la popularité et l'influence du déconstructionnisme chez les théoriciens de la littérature ? Comment se fait-il qu'une authentique indigence intellectuelle se soit transformée en une telle source de popularité ? (John Searle, *Déconstruction. Le langage dans tous ses états*, p.26)

À la suite d'une polémique qui l'a opposé à Jacques Derrida au sujet du *statut parasitaire du discours de la fiction*¹, le philosophe américain John Searle s'est montré passablement préoccupé par le fait que les travaux les plus significatifs issus de la tradition analytique en philosophie du langage soient restés à la périphérie de l'attention des théoriciens de la littérature, plus réceptifs, selon lui,

¹ Kevin Halton y a consacré sa thèse de doctorat intitulée *Deconstruction and Speech Act Theory. A Defence of the Distinction between Normal and Parasitic Speech Acts* (1989). Après avoir évalué les arguments de Derrida et ceux de Searle au sujet de différents thèmes reliés à la question du statut parasitaire de la fiction, il a conclu que Derrida était parvenu à réfuter la thèse d'Austin et que Searle avait échoué dans sa tentative de la défendre, mais que Derrida avait échoué à remettre en cause la distinction searlienne entre l'usage sérieux et non sérieux du langage. Pour une synthèse de sa réflexion au sujet du statut parasitaire des actes de discours, voir son article publié dans *Philosophy Today* (1992). On peut aussi consulter la recherche de Delphine Didderen (2006) qui porte plus spécifiquement sur le débat entre Derrida et Searle à propos des phénomènes de l'itérabilité et du parasitisme.

aux philosophes de la déconstruction. Que s'est-il donc passé avec les théoriciens de la littérature ? En guise d'explication, Searle a évoqué deux présuppositions philosophiques, « étrangement dérivées, l'une comme l'autre, du positivisme logique » (1992a : 27), qu'il a identifiées au cours de ses échanges avec eux, à savoir qu'une distinction ne pouvant être établie avec rigueur n'en est pas une² et que les concepts devant s'appliquer au langage doivent se prêter à une procédure mécanique ou automatique de vérification³. Il est difficile d'évaluer actuellement l'ampleur du fossé qui sépare les philosophes de tradition analytique et les théoriciens de la littérature, de mesurer la complicité qui s'est établie entre ceux-ci et les philosophes de la déconstruction, encore moins de cerner les causes précises qui ont mené à une telle situation⁴. Mais on doit regarder les deux côtés de la médaille lorsqu'on cherche à comprendre une situation qu'on déplore : le philosophe du langage ne peut pas se contenter de diriger son regard uniquement en direction des théoriciens de la littérature.

Dans sa postface à l'article de Searle, Jean-Pierre Cometti a soulevé une question qui a le mérite de faire un peu de lumière sur l'autre versant :

Depuis Frege et Russell, malgré la masse des travaux consacrés au langage dans la tradition analytique, quelle est la juste part de ceux qui se sont souciés de littérature, y compris depuis que les intérêts spécifiquement logiques ont cessé d'être prédominants ? (1992 : 36)

² Searle fait référence à son étude sur le discours de la fiction (1975). La problématique de la présente recherche est fondée principalement sur sa théorie. Voir la section 4 « Sur la relation entre l'usage sérieux et non sérieux du langage » de ce chapitre.

³ Le concept d'« intentionnalité » ou de « contenu intentionnel » est donné en exemple.

⁴ Selon Dasenbrock (1993), il s'agit d'une simple question de style : les théoriciens de la littérature seraient plus réceptifs au style d'écriture des philosophes de tradition continentale qu'à celui déployé dans les écrits des philosophes de tradition analytique.

Cette intervention de Cometti n'est pas sans semer un doute raisonnable sur la portée des théories philosophiques en études littéraires⁵. S'il est vrai que les philosophes analytiques, et plus spécifiquement ceux qui œuvrent au sein du courant du langage ordinaire, ont négligé l'examen des variétés du langage en littérature, n'est-on pas en droit de remettre en cause la généralité des *théories philosophiques* et leur prétention à rendre compte du fonctionnement du langage tel qu'il se déploie dans les *textes de littérature* ? Pour y voir plus clair, je propose de jeter bref un coup d'œil en direction de la philosophie analytique de manière à voir comment certaines questions relatives à la *fiction littéraire* se sont posées au fil du temps et, le cas échéant, si elles ont été articulées adéquatement.

1. L'ÉMERGENCE DE LA PHILOSOPHIE ANALYTIQUE

La philosophie du langage est un domaine de la philosophie analytique qui est apparu à l'orée du XX^e siècle et qui a donné lieu à deux grands courants. D'une part, les philosophes œuvrant au sein du *courant logique* ont étudié les *conditions de vérité* des propositions exprimées par les énoncés de type déclaratif. Considérant « le langage ordinaire inapte à exprimer adéquatement la généralité, paradoxalement capable de noms propres sans dénotation et de phrases sans valeur de vérité » (Jacques, 2000 : 1448), ils ont renoncé au parallélisme logico-grammatical des langues naturelles au profit d'une langue logique — un métalangage ou une idéographie — destinée à servir de cadre général à l'analyse du

⁵ Dominique Maingueneau a tenu des propos similaires au sujet de l'apport de la linguistique contemporaine en études littéraires : « Les linguistes se sont repliés sur leur objet et ne se soucient plus beaucoup d'exporter leurs travaux ; quant aux littéraires, ils opèrent dans une relative sérénité, légitimement convaincus que les textes qu'ils étudient sont irréductibles aux grilles construites par les autres disciplines » (1986 : V).

langage. Leur méthode d'investigation a consisté à décomposer, à réduire et à traduire les propositions exprimées par les énoncés déclaratifs des langues naturelles en propositions atomiques et à leur assigner une valeur de vérité en fonction de celle de ses parties constitutives.

D'autre part, les philosophes participant au *courant du langage ordinaire* ont étudié les *conditions de félicité* des actes illocutoires accomplis au moyen des énoncés de différents types. Estimant le langage formel des logiciens inapte à décrire la richesse des modes logiques que manifestent les concepts du langage ordinaire, ils se sont attachés à décrire la manière dont les énoncés sont utilisés pour atteindre diverses fins :

Il ne s'agit plus de définir un concept ou une proposition dans les termes d'un autre en tablant sur une hiérarchie de propositions et de concepts, mais de *décrire* et d'abord de distinguer des types de fonctions. Une question philosophique n'est plus un problème à résoudre, mais une énigme à dissoudre en assurant une description. Et, s'il y a des expressions systématiquement trompeuses, ce n'est pas tant parce que les catégories grammaticales dissimulent les catégories formelles, mais parce que les catégories de la grammaire des langues naturelles *et* des langues formelles sont plus pauvres que les règles de l'usage réel. (Jacques, 2000 : 1453)

Au cours de leurs investigations sur le langage, les philosophes des deux principaux courants ont eu à faire le point sur la *fiction*. Les logiciens comme Bertrand Russell et Gottlob Frege se sont intéressés à la relation entre le sens et la dénotation des énoncés ayant pour sujet des entités fictives alors que les philosophes du langage ordinaire comme Ludwig Wittgenstein et John Austin se sont penchés sur leur usage et leur fonction en contexte.

1.1 L'énoncé à dénotation nulle

Selon Russell et Frege, les énoncés tels que « Sherlock Holmes n'existe pas », « Hamlet est le prince du royaume de Danemark » ou « Homère a foulé le sol d'Ithaque » se caractérisent non pas par le fait qu'ils sont dénués de sens, mais bien par leur *absence valeur de vérité* : ils expriment des propositions *fausses* (Russell) ou *ni vraies ni fausses* (Frege). Mais comment s'articule la thèse de la fiction comme discours à dénotation nulle ? Chez Russell, elle a été formulée dans le cadre de sa *théorie des descriptions* destinée à résoudre un *problème d'ontologie relatif à l'existence des objets* qui trouve sa source dans la question suivante : comment une entité inexistante peut-elle être le sujet d'une proposition ? À supposer que la proposition exprimée par l'énoncé « Hamlet n'existe pas » soit vraie et à propos de Hamlet, la question est de savoir s'il n'y a pas contradiction. De deux choses l'une en effet : ou bien elle est vraie, auquel cas elle ne peut être à propos de cette entité puisqu'elle lui dénie l'existence ; ou bien elle est fausse, car elle est effectivement à son sujet, d'où le problème logique qu'engendre ce genre de proposition. La solution envisagée par Russell au problème des *existentiels négatifs* a été de les décomposer en une conjonction de propositions : 1) il existe un x , 2) il n'y a qu'un x , 3) tel que x a telle propriété. Considérant les noms propres comme des descriptions déguisées, il a fait valoir finalement que tout énoncé servant à exprimer une proposition attribuant une propriété à une entité fictive est faux parce que l'une de ses propositions atomiques l'est, en l'occurrence

l'affirmation selon laquelle il existe un objet ayant la propriété nommée par le prédicat⁶. Donc, *exit* les pseudo-objets comme Sherlock Holmes et Hamlet :

Le sens de la réalité est vital en logique et quiconque s'amuse avec lui, en prétendant que Hamlet a une espèce de réalité, rend un mauvais service à la pensée. Le sens robuste de la réalité est très nécessaire pour établir une analyse correcte des propositions qui touchent aux licornes, aux montagnes d'or, aux carrés ronds, et à tant d'autres pseudo-objets. (Russell, 1970 : 203)⁷

La thèse frégréenne de la dénotation nulle a été articulée dans le cadre de sa *théorie de la référence indirecte* où il a abordé un *problème logique relatif au concept d'identité*. La question qui sous-tend sa réflexion se présente ainsi : comment une affirmation d'identité de forme « a est b » peut-elle être à la fois vraie et informative ? Pour l'illustrer, on peut prendre l'exemple de l'énoncé « Shakespeare est l'auteur de *Hamlet* », où les expressions « Shakespeare » et « l'auteur d'*Hamlet* » sont mises en *relation d'identité* par l'entremise de la copule « être ». Ici il semble y avoir un dilemme : ou bien il fait référence à deux choses *différentes*, auquel cas la proposition affirmée est fausse, car deux choses ne peuvent pas être *identiques* (contradiction) ; ou bien il fait référence à une seule et *même* chose, auquel cas la proposition affirmée cesse d'être informative, car chaque chose est identique à elle-même (tautologie). Et pourtant l'énoncé sert à affirmer une proposition qui est pourvue à la fois d'une valeur de vérité et d'une

⁶ Strawson a jugé que cette analyse est incorrecte. De son point de vue, la première proposition n'est pas affirmée, mais *présupposée*. Les énoncés composés d'un nom propre sans dénotation ne sont pas utilisés pour affirmer des propositions fausses, mais *ni vraies ni fausses*. À ce sujet, on peut consulter le chapitre « De l'acte de référence », in *Études de logique et de linguistique* (1977).

⁷ Russell fait allusion à Meinong qui a élaboré une théorie des objets destinée à expliquer notre aptitude à affirmer des propositions dirigées vers des entités telles que les licornes et les cercles carrés. Selon Linsky, « il y a un philosophe qui a effectivement soutenu les théories attribuées par Russell à Meinong, et c'est Russell lui-même dans ses *Principles of Mathematics* de 1903 » (1984 : 16). Toujours selon lui, Moore a déjà conclu que ces entités devaient exister d'une certaine manière.

valeur cognitive, contrairement à un énoncé de forme « a est a » tel que « l'auteur d'*Hamlet* est l'auteur d'*Hamlet* ». Selon Frege, une affirmation d'identité n'est ni une relation entre deux objets, ni une relation entre deux signes d'objets, mais plutôt une relation entre *deux sens différents* à propos d'un *même objet de référence* : on peut se référer à Shakespeare au moyen de différents signes auxquels corresponde(nt) un (monosémie) ou des (polysémie) sens⁸ accessible(s) à quiconque maîtrise suffisamment les conventions linguistiques⁹. Bien que nécessaire à l'expression et à la communication de la pensée, le sens ne suffit pas :

Si l'on écoute une épopée, outre les belles sonorités de la langue, seuls le sens des propositions et les représentations ou sentiments que ce sens éveille tiennent l'attention captive. À vouloir en chercher la vérité, on délaisserait le plaisir artistique pour l'examen scientifique. De là vient qu'il importe peu de savoir si le nom d'« Ulysse », par exemple, a une dénotation, aussi longtemps que nous recevons le poème comme une œuvre d'art. C'est donc la recherche et le désir de la vérité qui nous poussent à passer du sens à la dénotation. (1971 : 109)

Selon Frege, l'énoncé « Ulysse fut déposé sur le sol d'Ithaque dans un profond sommeil » a un sens, mais aucune dénotation dans la mesure où le nom « Ulysse » ne renvoie à aucun individu existant dans le monde. Pour qu'une proposition (ou une pensée) puisse être vraie, il ne suffit pas qu'elle ait un sens, mais il faut qu'elle ait une dénotation. C'est en vertu du principe de compositionnalité selon lequel la valeur de vérité d'un énoncé est fonction de celle de ses parties constituantes que

⁸ Frege distingue le sens d'une proposition, dont le contenu est objectif, de sa représentation, dont le contenu est subjectif. Pour un aperçu des problèmes que pose la conception interne et subjective des sens, voir ses réflexions pour le moins percutantes sur la pensée dans le chapitre « Recherches logiques », in *Écrits logiques et philosophiques*.

⁹ Il a tenu compte des cas où l'on se réfère aux mots (discours rapporté en style direct) ou à leur sens (discours rapporté en style indirect). Dans de tels cas, a-t-il noté, les expressions ne doivent plus être prises dans leurs sens et leur dénotation ordinaires : la relation entre le sens et la dénotation des expressions devient indirecte.

les énoncés composés d'un nom propre sans dénotation comme « Hamlet est le roi du Danemark » et « Ulysse fut déposé sur le sol d'Ithaque » se voient dépourvus de valeur de vérité, même s'ils servent à exprimer et à communiquer des pensées dotées de sens¹⁰. Dans de tels cas, a-t-il fait valoir, on n'a pas à attribuer ou à dénier une propriété aux entités mythiques (Pégase) ou fictionnelles (Hamlet). De son point de vue, pareils énoncés sont dus à l'*imperfection du langage ordinaire* et ils n'ont pas de place dans un *langage logique parfait*. Donc, *exit* les pensées sans valeur de vérité.

En somme, on ne peut pas dire que les philosophes analytiques du courant logique n'ont pas abordé certaines questions relatives à la fiction littéraire. En fait, la fiction a préoccupé tout particulièrement Russell dont la théorie des descriptions a été élaborée en réaction à la théorie des objets de Meinong¹¹, qu'il présentait comme un philosophe se jouant de notre *sens robuste de la réalité*. Ce n'est pas le cas de Frege qui avait pour objectif principal de clarifier le concept logique d'identité. C'est sans doute parce que le spectre des objets inexistants hantait l'esprit des philosophes du langage à l'époque qu'il a procédé à une analyse sémantique de ses énoncés constitutifs. Contrairement à Russell, il a vu qu'il y avait à l'œuvre, dans une épopée, une composante pragmatique en vertu de laquelle le lecteur ne cherche pas à savoir s'il y a ou non une dénotation qui correspond aux sens de ses propositions dans le monde. À la lumière du passage extrait de « Sens et Dénotation », on constate que Frege a fait appel à la notion de dénotation pour

¹⁰ Pour désigner les pensées qui ont un sens seulement, Frege propose le terme « images » : « Si nous les appelions images, les paroles de l'acteur sur scène seraient des images et l'acteur lui-même serait une image » (1971 : 109).

¹¹ J'aurai l'occasion de revenir à Meinong et de sa réhabilitation par les philosophes participant au courant logique, dont Parsons qui a développé une théorie des objets inexistants.

départager ce qui relève du domaine de la *science*, source de connaissances, et de celui de l'*art*, source de plaisirs¹².

Mais on ne peut pas dire que les logiciens soient parvenus à l'articuler adéquatement. D'ailleurs, il a fallu peu de temps pour que les philosophes œuvrant au sein de la même tradition remettent en cause leurs thèses. Nelson Goodman, qui s'est penché à plusieurs reprises sur les textes littéraires, a reconnu que la dénotation nulle était un réquisit nécessaire, mais non suffisant, pour caractériser les textes de fiction littéraires. Selon lui, on doit tenir compte de la *fonction des descriptions* (images) dans la prédication d'attributs aux entités fictionnelles ou mythiques :

Que représentent par exemple des images de Pickwick ou d'une licorne ? Elles ne représentent rien, ce sont des représentations à dénotation nulle. Cependant, comment pouvons-nous dire à la fois qu'une image représente Pickwick ou une licorne et qu'elle ne représente rien ? Puisqu'il n'existe ni Pickwick ni licorne, l'image de Pickwick et l'image d'une licorne représentent la même chose. Pourtant, il est certain qu'être une image de Pickwick et être l'image d'une licorne ne sont nullement la même chose. (1990 : 48)

Dans *Manières de faire des mondes*, Goodman a proposé d'assigner une *dénotation métaphorique* aux fictions littéraires pour suppléer au fait qu'elles n'ont littéralement aucune dénotation. De son point de vue, une description à propos d'un personnage doit être interprétée non littéralement comme une description sur un grand nombre d'individus situés dans l'espace-temps de notre monde : « 'Don

¹² La conception frégréenne de la poésie diverge à cet égard de la conception aristotélicienne. Dès le § 4 de sa *Poétique*, Aristote affirme sans ambages que l'*activité d'imitation* est source à la fois de connaissances et de plaisirs : « imiter est naturel aux hommes, dès leur enfance ; ils diffèrent des autres animaux en ce qu'ils sont très enclins à l'imitation et qu'ils acquièrent leurs premières connaissances par l'imitation, et ils trouvent tous plaisir aux imitations » (1990 : 12). Contrairement à Frege, Aristote reconnaît la *portée cognitive* de l'activité d'imitation.

Quichotte', entendu littéralement, ne s'applique à personne, mais, au sens figuré, s'applique à un grand nombre d'entre nous — par exemple, à moi dans mes penchants pour les moulins à vent de la linguistique contemporaine » (1992 : 135)¹³.

Dans la même veine, John Woods a noté qu'on ne pouvait pas analyser les énoncés figurant dans les textes de fiction littéraires comme les énoncés « L'actuel roi de France est chauve » ou « La montagne d'or est située en Californie » qui ont tant préoccupé les philosophes du langage : seuls ceux qui ont pour sujet une entité fictive tels que « Sherlock Holmes vit au 221B Baker Street » ou « Ulysse a foulé le sol d'Ithaque » sont *sensibles au pari* (« bet sensitive ») : pour déterminer si on gagne ou non son pari à propos des deux objets fictifs, il faut et il suffit de consulter l'œuvre de Conan Doyle et celle d'Homère¹⁴. Qu'est-ce qui a empêché les philosophes analytiques de voir cette *différence fondamentale* si ce n'est ce que Meinong appelait *le préjugé en faveur du réel* qui, renchérit Linsky, les a conduits à soutenir « que ce qui n'est pas réel n'est tout simplement rien du tout » (1984 : 34)?

¹³ Comme l'a précisé Schaeffer par la suite, « la même chose peut être dite des actions quichottesques » (1995 : 375).

¹⁴ Dans *Logic of Fiction*, Woods (1974) s'est donné pour objectif d'élaborer une théorie sémantique permettant d'interpréter ce genre d'énoncés, y compris les *énoncés mixtes* ayant pour sujet des individus réels comme « Freud a psychanalysé Gräfin ». Pour ce faire, il a développé une logique trivalente.

1.2 L'énonciation performative vide ou creuse

Le projet des philosophes du langage ordinaire se démarque du projet critique de construction d'une langue idéale et artificielle de type logique ou syntaxique, à la manière d'un Russell puis d'un Carnap. Signe d'un changement d'atmosphère, Wittgenstein renonce à la notion de *tableau* du *Tractatus*, où le mot est conçu métaphoriquement comme une *image* (« ein Bild ») destinée à montrer, par transposition, la structure logique des faits, pour faire place à celle d'*outil* dans ses *Investigations philosophiques*, où il a relevé des *jeux de langage* typiquement fictifs tels qu'*inventer une histoire* et *jouer au théâtre*, mais sans préciser au demeurant la nature des règles qui sous-tendent l'usage des mots-outils qui les composent et les liens ou les analogies — *les ressemblances de famille* — qui les lient¹⁵.

Austin, quant à lui, fonde un nouveau programme de recherche axé sur l'analyse des *énonciations performatives*, c'est-à-dire des énonciations dont la fonction principale n'est pas tant de décrire la réalité (les énonciations constatives) que d'en instaurer une nouvelle par le fait de *faire* ce que l'énoncé utilisé dit et signifie en contexte¹⁶. Après avoir esquissé les conditions nécessaires au fonctionnement des performatifs, Austin a présenté sa *doctrine des malheurs*

¹⁵ Dans le § 23, Wittgenstein les range parmi les autres jeux de langage sans indiquer s'ils impliquent un usage spécifique du langage.

¹⁶ Dans la première conférence de *Quand dire, c'est faire* (1970), Austin rappelle qu'elles étaient qualifiées autrefois de *pseudo-affirmations* ou de *non-sens*. Il y montre que les énonciations d'énoncés tels que « Je baptise ce bateau le *Queen Elisabeth* » ou « Je vous parie six pence qu'il pleuvra demain » ne sont ni des affirmations dont on peut dire qu'elles sont vraies ou fausses, ni des expressions de non-sens, mais des actes verbaux (bénir et parier) accomplis en des circonstances appropriées.

(« infelicities ») qu'il range à l'intérieur de *deux grandes catégories*, à savoir les *insuccès* — actes prétendus, mais *vides* —, causés par un manquement aux procédures conventionnelles qui doivent être suivies lors de leur exécution, et les *abus* — actes purement verbaux, mais *creux* —, causés cette fois par l'absence de pensées ou de sentiments qui doivent être présents ou exprimés lors de leur accomplissement. Ces deux catégories ne sont pas mutuellement exclusives et ne permettent pas de recouvrir l'ensemble des *malheurs* qui peuvent affecter une énonciation performative. Certains maux, note-t-il, peuvent surgir lorsque l'énonciation est faite *non sérieusement* :

[E]n tant qu'*énonciations*, nos performatifs sont exposés *également* à certaines espèces de maux qui atteignent *toute* énonciation. Ces maux-là — encore qu'on puisse les situer dans une théorie plus générale — nous voulons expressément les exclure de notre présent propos. Je pense à celui-ci, par exemple : une énonciation performative sera creuse ou vide *d'une façon particulière* si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque. Mais cela s'applique de façon analogue à quelque énonciation que ce soit : il s'agit d'un revirement [*sea-change*], dû à des circonstances spéciales. Il est clair qu'en de telles circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage *parasitaire* par rapport à l'usage normal — parasitisme dont l'étude relève du domaine des *étiolements* du langage. Tout cela nous l'*excluons* donc de notre étude. (1970 : 55)

Selon Austin, les énonciations performatives impliquant un *usage parasitaire du langage* sont creuses ou vides en raison de circonstances spéciales qui annulent la responsabilité des agents vis-à-vis des procédures conventionnelles à suivre et des pensées ou sentiments à exprimer¹⁷. Parce qu'elles ne rencontrent pas les *critères d'authenticité* ou *d'engagement* qui caractérisent celles impliquant un usage

¹⁷ C'est le cas aussi des performatifs exécutés sous la contrainte : la parole n'engage pas la responsabilité de l'agent en raison de circonstances dites « atténuantes ».

sérieux du langage, Austin a pris le parti d'exclure les énonciations non sérieuses de son analyse des actes illocutoires. Donc, *exit* les énonciations performatives creuses ou vides du programme de recherches sur les performatifs¹⁸ !

Encore une fois, les philosophes analytiques œuvrant au sein du courant du langage ordinaire ont tenu compte des activités verbales en littérature au cours de leur réflexion sur l'usage du langage. Mais, encore une fois, ni Wittgenstein ni Austin n'ont cherché à cerner leur fonctionnement. Ce qui semble avoir échappé à Wittgenstein, c'est qu'il existe une étroite relation entre les jeux de langage typiquement fictionnels et les autres jeux de langage qu'il a identifiés : on n'invente pas une histoire et on ne joue pas au théâtre sans se livrer du coup à des activités telles que décrire un objet d'après son aspect, rapporter un événement, solliciter l'attention, remercier un ami, etc. Par ailleurs, Peter Strawson (1977) a pressenti que l'on pouvait difficilement distinguer les usages sérieux et non sérieux du langage sur la base de l'analyse d'Austin¹⁹. Pour s'en convaincre, il suffit d'attirer l'attention sur le fait qu'il a assimilé des énonciations de différentes natures lors de son analyse pour le moins expéditive des énonciations non sérieuses.

¹⁸ Dans son attaque de la position d'Austin à l'égard des étiolements du langage, Derrida a fait valoir que les formes dites « parasitaires » avaient fait l'objet d'une *exclusion métaphysique*. Searle (1991) a répondu qu'il s'agissait plutôt d'une *exclusion méthodologique*. Halion donne raison à Derrida sur ce point : Austin a exclu les formes parasitaires du langage sur la base de jugements de valeur. Mais il lui donne tort lorsqu'il affirme que la distinction searlienne entre l'usage sérieux (ou normal) et l'usage non sérieux (ou parasitaire) du langage repose sur la même axiologie. À ce sujet, voir le cinquième chapitre de sa thèse de doctorat (1989).

¹⁹ Bien qu'il ait reconnu l'importance d'une telle distinction, Strawson n'a pas cherché à l'établir : « Je ne suggère pas que la distinction entre usage sérieux ou normal du langage et usages secondaires soit si claire, qu'elle ne réclame pas d'être examinée de plus près ; je supposerai qu'il faut effectivement une telle distinction, mais que je n'examinerai pas en détail ici » (1977 : 173).

Le *soliloque* relève d'une énonciation qui est manifestement défectueuse dans la mesure où il est produit par un individu qui s'adresse *sérieusement* à des tiers qui n'agissent pas à titre de participants ratifiés à l'échange verbal²⁰. Le *poème* est le produit d'une énonciation qui n'est pas nécessairement défectueuse au sens austinien, dans la mesure où il engage ordinairement le poète à exprimer ses pensées ou sentiments²¹. Quant à la *réplique du comédien sur scène*, elle est le résultat d'une *énonciation non sérieuse*, en ce sens austinien qu'elle n'engage effectivement pas le comédien à respecter critères d'engagement et d'authenticité propres aux énonciations performatives exécutées hors scène. Mais est-ce que cela implique pour autant que les énonciations performatives dites « creuse[s] d'une façon particulière » ne soient pas performatives du tout ? Ne le sont-elles pas quand même, mais d'une autre manière que celles des énonciations sérieuses²² ?

Je viens de faire état brièvement des remarques formulées par quelques géants disparus de la philosophie analytique au sujet des *énoncés à dénotation nulle* ou des *énonciations performatives creuses ou vides*. De cette brève immersion en philosophie analytique, retenons que la fiction littéraire n'était pas à l'ordre du jour dans la phase initiale des investigations philosophiques sur le

²⁰ On ne peut pas dire que le soliloque soit une pratique littéraire typiquement non sérieuse. Peut-être qu'Austin entendait par « soliloque » les *apartés* prononcés par les acteurs sur scène ?

²¹ Les énoncés que l'on retrouve dans la *poésie lyrique* servent notamment à exprimer des pensées et des sentiments.

²² La remarque suivante de Frege soulève des questions similaires : « si la proposition perd sa force proprement affirmative, le mot 'vrai' ne peut pas la lui rendre. C'est ce qui arrive quand on ne parle pas sérieusement. De même que le tonnerre du théâtre est un pseudo-tonnerre, que le combat de théâtre est un pseudo-combat, de même l'affirmation de théâtre n'est qu'une pseudo-affirmation. Ce n'est que jeu ou poésie. L'acteur jouant son rôle n'affirme pas, il ne ment pas non plus, même s'il parle en étant convaincu de la fausseté de ses paroles. La poésie exprime des pensées qui, malgré la forme de la proposition affirmative, ne sont pas posées comme vraies ; et ceci bien que le jugement et l'accord de l'auditeur soient sollicités. Ainsi, même si la forme de la proposition affirmative est présente, il faut se demander si une affirmation y est effectivement contenue. La réponse sera négative si le *sérieux* nécessaire fait défaut » (1971 : 176 ; je souligne).

langage. Doit-on s'étonner que les théoriciens de la littérature aient négligé de faire appel à leurs travaux pour analyser leur objet d'étude ? Il y a matière à donner raison à Cometti : il est vrai que la première génération de philosophes du langage œuvrant au sein des deux principaux courants en philosophie analytique a rapidement écarté un large pan de la production littéraire au cours de leurs recherches sur le langage. Qui plus est, ils ont commis des *erreurs de catégories* en regroupant des énoncés et des énonciations de différentes natures. À défaut d'avoir cherché à définir les *concepts clés* en littérature ou à décrire les *types de fonction* que servent à remplir les énoncés constitutifs des textes littéraires, Russell, Frege, Wittgenstein et Austin n'ont finalement pas reconnu la *spécificité de la fiction littéraire*. Cela dit, on ne saurait donner entièrement raison à Cometti : après avoir investi le domaine de l'esthétique au cours des années 1950-60²³, la pensée analytique s'est introduite progressivement dans les disciplines ayant le langage pour objet d'étude, dont la linguistique dès les années 1960-70 et les études littéraires au tournant des années 1980.

2. L'EXPANSION DE LA PHILOSOPHIE ANALYTIQUE

Les années 1970 marquent un tournant important en philosophie analytique. Après avoir privilégié l'analyse des *variétés littérales du langage* dans le but d'établir des liens stables entre le langage et la réalité, la seconde génération de philosophes a entrepris de nouvelles recherches sur l'*usage*, le *sens* et la

²³ Il est étonnant que Cometti ait négligé de faire état de l'influence qu'ont exercé les philosophes analytiques en esthétique, un domaine de la philosophie qui aborde des questions ayant trait à la littérature et auquel il a pourtant contribué. Pour une saisie de la pensée analytique en esthétique d'un point de vue historique et théorique, voir l'ouvrage de Lories intitulé *Philosophie analytique et esthétique* (1988).

dénotation des énoncés constitutifs des textes littéraires dans le but de rendre compte du fonctionnement de leurs *variétés non littérales* (métaphore, ironie, indirection, sous-entendu) et *non sérieuses* (roman, pièce de théâtre, légende, conte) en mettant à contribution des théories logiques, sémantiques et pragmatiques de plus en plus sophistiquées — dont certaines ont été mentionnées par Searle (1992a) et saluées par des théoriciens de la littérature. Pour se faire une idée de leur portée en études littéraires, je propose d'examiner maintenant trois d'entre elles qui ont été élaborées par des philosophes qui ont abordé de front cette fois la question de la fiction littéraire, mais sous des angles différents : la théorie néo-meinongienne des objets inexistantes de Terence Parsons, la théorie indexicale des mondes possibles de David Lewis et la théorie des actes de discours de Searle.

2.1 Les objets non existants

Située dans le prolongement de la psychologie de Brentano qui soutenait que les états mentaux — croyance, désir, intention — sont intentionnels, en ce sens qu'ils sont *dirigés* vers des faits du monde, la *théorie des objets* d'Alexius Meinong a été réhabilitée par un noyau de philosophes (Chrisholm, Lambert, Linsky, Parsons, Zalta)²⁴ qui ont cherché à rendre compte de la *logique* qui gouverne *l'usage du langage ordinaire*²⁵, d'expliquer tout particulièrement notre aptitude à affirmer des propositions à propos d'objets de référence, y compris ceux dont on

²⁴ Les recherches qu'ils ont consacrées à Meinong s'étalent sur plusieurs années. Je présente seulement les résultats des recherches de Parsons (1974 ; 1980) qui sont à l'origine de sa théorie des objets non existants, principalement ceux issus des trois premiers chapitres de son ouvrage intitulé *Nonexistent Objects* (1980).

²⁵ Linsky conçoit le projet de Meinong « comme une tentative d'ontologiser la logique de l'usage ordinaire que nous faisons des expressions de référence » (1984 : 41).

reconnaît l'*inexistence* : « The basic insight behind Meinong's theory of objects was that every thought has an object — regardless of whether or not that object exist » (Parsons, 1980 : 30).

Pour saisir l'expression « objet inexistant », il convient de rappeler la distinction meinongienne entre les *objets* et les *objectifs* ainsi que son principe de l'indépendance du *Sosein* par rapport au *Sein*. En présumant que les *préjugés en faveur du réel* avaient conduit bon nombre de logiciens à restreindre le domaine des connaissances²⁶, Meinong a pris soin en effet de départager la *sphère de l'existence* (ontologie), où se logent les *objets* proprement dits, et la *sphère de la connaissance* (épistémologie), qui est investie par les *objectifs*. Contrairement aux objets, qui peuvent exister ou non, les objectifs n'existent pas, mais peuvent *subsister* en tant qu'*objets de connaissance*, à condition que ce que l'on dise à leur sujet soit vrai.

À ce compte, la proposition selon laquelle Pégase n'existe pas n'engendre pas de paradoxe en vertu du *principe de l'indépendance* du *Sosein* (l'être-ainsi) par rapport au *Sein* (l'être) : Pégase présente certaines propriétés, dont celle d'être un cheval ailé, bien qu'il n'existe pas, l'objectif (l'être-ailé-de-Pégase) étant *indépendant* de l'objet (Pégase). Toute pensée dirigée vers Pégase est vraie si l'objectif subsiste et fausse s'il ne subsiste pas, comme c'est le cas de la proposition selon laquelle Pégase existe : elle est dirigée cette fois vers un objet tel qu'il est faux

²⁶ De son point de vue, la totalité de ce qui existe est infiniment plus petite que la totalité des objets de connaissance.

d'affirmer qu'il existe²⁷. Afin de pouvoir affirmer quoi que ce soit de valable à propos d'un objet de référence, il semble qu'il faille au préalable le poser comme objet de connaissance, ne serait-ce que pour le comprendre. En somme, la théorie de Meinong offre un moyen d'interpréter les énoncés tels que 1) « Homère a foulé le sol d'Ithaque » (vrai) et 2) « Hamlet a foulé le sol d'Ithaque » (faux) : ce qui est vrai de l'un ne l'est pas nécessairement de l'autre : on ne saurait confondre ces objets qui sont *individualisés*²⁸.

Comment Parsons a-t-il fondé sa théorie des objets inexistants ? Il a d'abord fixé son ontologie où l'on retrouve des séries de propriétés (est marié, est père de trois enfants, a les yeux en forme d'amande, est étudiant en philosophie, est sage, etc.) auxquelles correspondent un seul et unique objet (disons moi). Chaque objet se voit donc attribuer des propriétés en vertu desquelles il peut être identifié. Il a ensuite dressé une liste des *prédicats* servant à assigner des propriétés aux objets de référence, prédicats qu'il a divisés en deux catégories, à savoir les prédicats *nucléaires* et les prédicats *extranucléaires* subdivisés en sous-catégories *ontologiques* (« existe », « est mythique », « est fictif »), *modales* (« est nécessaire », « est possible », « est impossible ») *intensionnelles* (« est l'objet des

²⁷ Cette lecture ne devrait pas heurter notre sens robuste de la réalité si l'on ne confond pas l'être avec l'existence : « Pour autant que l'on affirme uniquement que Pégase a de l'être, en un sens ou un autre, mais non pas d'existence, rien n'est faux ». (Linsky, 1984 : 37)

²⁸ Cette analyse de l'énoncé « Homère a foulé le sol d'Ithaque » n'est pas complète, car elle implique que nous parlions du monde réel. Pour éviter ce genre d'implication, il semble que l'on doive expliciter sa pensée à l'aide d'une expression du genre « dans l'œuvre d'Homère », à défaut de quoi on risque d'induire en erreur en disant la vérité. On verra que Lewis en a tenu compte dans son analyse de la vérité dans la fiction (1978).

pensées de Meinong », « les Grecs y croyaient ») et *techniques* (« est complet ») qui ont pour fonction de *stratifier l'univers des objets*²⁹.

Parsons s'est ainsi donné un dispositif théorique pour analyser les propositions exprimées au moyen des énoncés « Sherlock Holmes est un détective » et « Napoléon est mort à Sainte-Hélène ». Le premier prédique d'un objet la propriété nucléaire d'être un détective et les propriétés extranucléaires d'être fictif (ontologique), d'être possible (modale), d'être l'objet des pensées de Conan Doyle (intensionnelle) et d'être incomplet (technique) alors que le second prédique la propriété nucléaire d'être mort à Sainte-Hélène et les propriétés extranucléaires d'être réelle (ontologique), d'être possible (modale), d'être admiré par les Français (intensionnelle) et d'être complet (technique)³⁰. En somme, la théorie des objets non existants de Parsons permet d'expliquer notre aptitude à affirmer des propositions vraies ou fausses à propos d'objets de *différentes natures*.

Mais quelle est la nature des objets fictifs ? Parsons est d'avis qu'il n'existe aucune commune mesure entre Sherlock Holmes, Hercule Poirot et les autres entités que l'on nomme ordinairement « personnages » d'une part, et l'actuel roi de France, la montagne d'or et une pléthore d'autres pseudo-objets dont on admet purement et simplement l'inexistence d'autre part. Selon lui, la différence réside essentiellement dans le fait que seuls Holmes et Poirot apparaissent dans une

²⁹ Parsons précise qu'ils ne valent pas à titre de propriétés d'objets, mais de concepts sous lesquels on les subsume : « The extra-nuclear predicates listed above are mostly ones that Frege and Russell have been telling us all along do not stand for properties of individuals. For example, is « exist » a predicate ? Some people say flatly no. Frege tells us that it is a predicate, but not a predicate of individuals ; it is a higher-order predicate, a predicate of concept » (1980 : 24).

³⁰ Selon Parsons, les objets existants, contrairement à la plupart des objets non existants, sont *complets* en ce sens qu'ils ont soit la propriété désignée par le prédicat, soit sa négation.

fiction : « By 'fictionnal', I do not mean 'non existent', but rather 'occurring in fiction' » (1980 : 49)³¹.

On peut évaluer l'importance de sa théorie des objets non existants pour l'étude des textes de fiction littéraires en attirant l'attention sur la distinction qu'il a établie entre les objets *natifs* et *immigrants*. Comme on le sait, bon nombre de fictions littéraires sont constituées d'expressions faisant référence à des objets réels et à des objets inventés ou créés³². Le roman *Guerre et Paix* de Tolstoï est un exemple éloquent de *références croisées* : Napoléon y fait la rencontre de Natacha. Dans le cadre de sa théorie, celle-ci se voit attribuer le statut d'objet natif, car elle n'existe que dans le roman de Tolstoï, et celui-là, d'objet immigrant qu'on ne saurait confondre avec l'individu réel nommé Napoléon par les historiens qui n'a jamais rencontré Natacha³³. Par ailleurs, Parsons a aussi tenu compte des relations qui s'instaurent entre les textes de fiction. Si Tolstoï a le loisir d'intégrer des objets et des événements de la réalité dans sa fiction, il aurait aussi bien pu faire immigrer des objets fictifs dans sa fiction. À cet égard, Parsons a noté que tous les objets sont susceptibles de *changer de statut* :

³¹ On remarquera ici que la définition de la fiction de Parsons est circulaire. Par ailleurs, il convient de signaler que sa position vis-à-vis de l'existence des personnages est pour le moins ambiguë : « [...] let me emphasize that although the theory under discussion denies that (many) fictional characters exist, it does not deny that they exist in fiction » (1980 : 50).

³² Parsons utilise le mot « créer » pour parler des objets fictifs, en prenant soin de souligner qu'il prête à équivoque : « The word 'create' here is meant in the sense in which an author is commonly said to create a character. It does not mean 'bring into existence', for such objects typically do not exist. Perhaps 'create' is a bad word, but it is customarily used in the sense I intend » (1980 : 51).

³³ Selon Parsons, les objets réels ne peuvent être en relation avec les objets fictifs : « So the theory to be given will require that no real object ever has a relational property that is obtained by plugging up one end of a nuclear relation with an unreal object, and thus no real object will bear any nuclear relation to an unreal one (1980 : 60).

Sherlock Holmes is a native object of the Conan Doyle novels, but is an immigrant to many other stories. For example, if I write a story about a detective convention, and discuss the attendance of Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Miss Marple, and others, then these objects will be immigrants to my story. London, Richard Nixon, and the present queen of England, being real objects, will all be immigrant objects in any ordinary fiction in which they occur. (1980 : 51)

À l'aide de ces deux concepts clés³⁴, Parsons s'est donné les moyens d'étudier deux phénomènes importants en littérature, à savoir l'*intertextualité* — un texte écrit qui fait référence à un autre texte — et l'*intergénéricité* — un texte produit selon des conventions génériques précises et reconnues par les lecteurs, qui renvoie à un autre texte produit selon les mêmes conventions. Ainsi, tous les objets qui étaient natifs dans un *premier récit* (hypotexte) deviennent des immigrants dans un *second récit* (hypertexte) qui y fait écho : Sherlock Holmes, qui était *natif* dans l'œuvre de Doyle, est désormais *immigrant* dans celle, par exemple, de son fils.

2.2 La vérité dans la fiction

Après s'être attaché à élaborer une sémantique pour l'analyse des *énoncés contraires aux faits* servant à exprimer des propositions de forme « si P, alors Q », lesquels font référence à des états de choses possibles, mais non actualisés, du monde³⁵, Lewis (1978) a aussi abordé le problème de la dénotation correspondant

³⁴ Parsons en a introduit un troisième, celui d'objets *substituts* qui désignent un objet immigrant ayant été considérablement modifié (supposons que la résidence de Holmes au 221B Baker Street se trouve plus près de la station Waterloo que de la station Paddington).

³⁵ Les énoncés « Si Paul marche sur la pelouse, elle ne sera pas abîmée » et « Si Paul et l'armée américaine marchent sur la pelouse, elle ne sera pas abîmée » reçoivent respectivement le vrai et le faux. Dans *Counterfactuals* (1973), Lewis s'est fixé pour objectif d'élaborer un modèle pour les interpréter, introduisant à cette fin la notion d'arrière-plan qu'il a mise à profit dans « Truth in Fiction » (1978).

au sens des énoncés constitutifs de la fiction, en centrant plus spécifiquement son attention sur ceux qui figurent dans l'œuvre de Doyle et qui font référence à Sherlock Holmes. Le point de départ de son analyse repose sur l'observation que les propositions exprimées au moyen des énoncés déclaratifs « Sherlock Holmes porte un chapeau melon » et « Richard Nixon porte un chapeau melon » ont la *même valeur de vérité*, en l'occurrence le faux, parce que ni Holmes, ni Nixon, ne possède la propriété de porter un chapeau melon. Concédant que le même prédicat s'applique à deux individus qui n'ont pas *le même mode d'existence* — l'un est fictif (Holmes) et l'autre est réel (Nixon) —, Lewis a maintenu, *contra* les meinongiens, qu'on ne peut les distinguer sur la base de leurs attributs puisque, contrairement à Clark Kent, qui a la propriété d'être surhumain (Superman), Sherlock Holmes a bien celle d'être humain *dans l'œuvre de Doyle*. Dans un certain sens, a-t-il fait valoir, le mode d'existence de Holmes se compare davantage à celui de Nixon qu'à celui de Clark Kent. La différence réside dans le fait que Holmes et Nixon ne font pas partie du *même monde*.

Afin d'assigner une valeur de vérité aux énoncés « Holmes est un individu de chair et de sang » et « Holmes vit au 221B Baker Street », Lewis a fait appel à l'*opérateur intensionnel* « dans telle fiction ». Mais l'assignation d'un opérateur à certains énoncés et non à d'autres est fort complexe, a-t-il noté³⁶, particulièrement lorsqu'il s'agit des *énoncés mixtes* contenant des expressions prédicatives qui

³⁶ Le problème repose sur ce que Lewis appelle « l'ambiguïté de préfixer l'opérateur ». Par exemple, l'énoncé « Sherlock Holmes est un personnage » exprime une proposition fausse lorsqu'elle est préfixée. C'est Kripke qui avait attiré son attention sur cette difficulté lors d'une conférence qu'il a prononcée à l'University of Western Ontario en 1973.

mettent *en relation* Sherlock Holmes avec un objet de la réalité. On peut donner un aperçu de son analyse préliminaire de ces énoncés à l'aide du tableau suivant :

Énoncés déclaratifs	Dénotation avec opérateur	Dénotation sans opérateur
« Holmes vit au 221B Baker Street »	<u>Vrai</u>	Faux
« Holmes est un être de chair et de sang »	<u>Vrai</u>	Faux
« Holmes existe réellement »	Vrai	<u>Faux</u>
« Le plus grand détective de Londres en 1900 consommait de la cocaïne »	Vrai	<u>Faux</u>

Bien que le *sens commun* nous conduise spontanément à privilégier les valeurs soulignées, chaque énoncé peut être interprété en tenant compte de la *présence* et de l'*absence* du connecteur intensionnel. Lewis a aussi observé qu'un mélange d'énoncés préfixés et non préfixés donne lieu à de mauvaises inférences. Admettons avec lui que les énoncés « Sherlock Holmes vit au 221B Baker Street » et « Le 221B Baker Street est une banque » sont vrais si le premier est préfixé et que le second ne l'est pas. Dans un tel cas, la conclusion selon laquelle Sherlock Holmes vit dans une banque n'est pas valide, puisqu'il est question de chambres à louer dans le récit de Doyle. C'est pourquoi on ne peut rien inférer d'un mélange d'énoncés préfixés et non préfixés. Pour que la conclusion s'impose, il faudrait soit préfixer les deux énoncés, soit de ne pas les préfixer :

Argument valide avec préfixation	Argument valide sans préfixation
« Holmes vit au 221B Baker Street »	« <u>Holmes vit au 221B Baker Street</u> »
« <u>Au 221B Baker Street se trouve une banque</u> »	« Au 221B Baker Street se trouve une banque »
« Holmes vit dans une banque »	« Holmes vit dans une banque »

De ce point de vue, les deux arguments sont valides, sauf que la deuxième proposition du premier argument (avec opérateur) et la première proposition du second (sans opérateur) argument sont *fausses*.

Pour déterminer les énoncés devant être réécrits à l'aide de l'opérateur intensionnel, Lewis a dû tenir compte du contexte — souvent indéterminé — d'énonciation :

[I]t will be helpful if we do not think of a fiction in the abstract, as a string of sentences or something of that sort. Rather, a fiction is a story told by a storyteller on a particular occasion. He may tell his tales around the campfire or he may type a manuscript and send it to his publisher, but in either case there is an act of storytelling. (1978 : 39)

Selon Lewis, les histoires mettant en scène Sherlock Holmes ne peuvent pas correspondre à un cours possible et actualisé du monde réel, car Doyle les a érigées (« made them up ») au moment où il s'est livré à son activité verbale³⁷. Mais quelle est la nature de l'activité en question ? Lewis estime qu'il s'agit d'une *feinte* réalisée par Doyle :

³⁷ Selon Kripke, les mondes possibles sont *postulés*, c'est-à-dire pensés dans leur abstraction et sauraient être appréhendés au moyen d'un puissant télescope. En utilisant l'expression « made them up », Lewis traduit l'idée communément admise selon laquelle les mondes fictifs sont construits, sens qui est d'ailleurs conforme à l'étymologie du mot « fiction ».

Our own world cannot be such a world ; for if it is really a fiction that we are dealing with, then the act of storytelling at our world was not what it purported to be. It does not matter if, unbeknownst to the author, our world is one where the plot is enacted. The real-life Sherlock Holmes would not have made Conan Doyle any less a pretender, if Conan Doyle had never heard of him. (1978 : 40)

En écho aux théoriciens de la littérature selon lesquels le responsable du récit est l'auteur de fiction (Doyle), un être empirique, alors que le responsable de la narration est le narrateur (Dr Watson), un être fictif — au même titre au demeurant que le personnage (Holmes) dont il relate les péripéties —, Lewis a cru bon de postuler l'existence d'une *frontière* entre ce qui relève des diverses possibilités du monde réel et ce qui relève du monde de la fiction sur la base d'une dissociation fonctionnelle entre l'auteur et le narrateur : si c'est l'auteur qui réalise la feinte dans notre monde, c'est l'instance fictive qui effectue la narration d'une histoire racontée incidemment non pas comme fait fictif, mais bien comme un fait connu dans la fiction³⁸.

Pour assigner une dénotation à l'ensemble des énoncés de la fiction, Lewis a procédé en trois temps. Il a d'abord tenu compte de ce qui est raconté dans la fiction, c'est-à-dire du *contenu explicite* de l'histoire. Chaque énoncé de la fiction se voit assigner dès lors une dénotation à condition qu'il soit vrai dans tous les mondes possibles où l'histoire a été racontée, non pas comme une fiction, mais plutôt comme un fait connu. Notant que cette analyse ne suffit pas à rendre

³⁸ C'est pourquoi il considère les noms propres figurant dans une fiction comme des désignateurs *non rigides* : « For it is open to us to regard the place-names, as used in the stories, as fictional names with non-rigid senses like the non-rigid senses I have ascribed to 'Sherlock Holmes.' That would mean, incidentally, that 'Paddington Station', as used in the stories, does not denote the actual station of that name » (1978 : 41).

compte de ce que nous tenons pour vrai en lisant une fiction, Lewis a pris en considération par la suite les *faits contextuels d'arrière-plan* : la plupart d'entre nous, a-t-il précisé, « are content to read a fiction against a background of well-known fact, 'reading into' the fiction content that is not there explicitly but that comes jointly from the explicit content and the factual background » (1978 : 41). Pour mener à bien son analyse des énoncés interprétés *via* l'arrière-plan factuel, il a eu recours au modèle qu'il avait élaboré pour l'analyse des énoncés contraires aux faits :

Reasoning about truth in fiction is very like counterfactuals situation, we use factual premisses [...] we depart from actuality as far as we must to reach a possible world where the counterfactual supposition comes true. (1978 : 42)

Ainsi, l'énoncé « Sherlock Holmes a deux narines » sera vrai à condition que le monde où la fiction est racontée comme un fait connu et que dans ce monde Sherlock Holmes a deux narines *diffère moins de l'arrière-plan factuel*, en fin de compte, qu'un autre monde où la fiction est toujours racontée comme un fait connu et que dans ce monde Sherlock Holmes a trois narines.

Lewis a dû tenir compte finalement des *croyances collectives* qui prévalaient au moment où la fiction a pris forme afin d'écarter certains *faits méconnus* de l'arrière-plan, comme ceux qui contredisent le *contenu explicite* de la fiction de Doyle — les faits méconnus sur le mouvement des vipères — ou ceux qui incitent les lecteurs à extrapoler sur les motivations cachées des personnages — les faits méconnus de la psyché humaine. Il en a résulté une analyse plutôt complexe, mais

qui lui a permis d'expliquer pourquoi les *faussetés* qui se glissent parfois dans un texte de fiction ne compromettent pas son interprétation. Selon son analyse, l'énoncé « Sherlock Holmes a résolu son enquête en concluant que la vipère avait atteint sa victime en grimpant à une corde » est vrai si et seulement si le monde où les vipères sont des constricteurs diffère moins des croyances collectives de la communauté d'origine de la fiction, en bout de ligne, que le monde où les vipères ne sont pas des constricteurs. Autrement dit, il arrive qu'une erreur due à une méconnaissance des faits d'arrière-plan soit à l'origine d'une *vérité dans la fiction*.

2.3 Les actes de discours feints

« The Logical Status of Fictional Discourse » (1975) a été écrit dans le contexte d'une série d'études³⁹ consacrées à des différentes questions relatives à l'*usage du langage*⁴⁰. Searle y expose d'entrée de jeu sa conception du langage et y formule la problématique de sa recherche sur le discours *de la fiction* : comment se fait-il que les énoncés constitutifs du discours *de la fiction* ne remplissent pas leur *fonction ordinaire* alors qu'ils conservent leur *signification ordinaire* ? Afin de bien délimiter son objet d'étude, il a établi des distinctions conceptuelles, en l'occurrence entre la *littérature* et la *fiction* d'une part, et entre le *non littéral* et le

³⁹ Ces études ont été regroupées dans *Expression and Meaning* (1979). Pour la présentation de son étude du discours de la fiction, je me suis appuyé sur sa traduction française par Joëlle Proust parue dans *Sens et Expression* en 1982 sous le titre « Le Statut logique du discours de la fiction » (chapitre 3).

⁴⁰ Ma recherche sur la fiction tient compte également de ses réflexions sur la typologie des actes illocutoires (chapitre 1), sur les actes de discours indirects (chapitre 2) et sur la signification littérale (chapitre 5).

non sérieux d'autre part : son objectif est de cerner le *concept de fiction* par le biais d'une analyse de l'*usage non sérieux du langage*⁴¹.

Pour expliquer le fonctionnement du discours *de la fiction*, Searle a écarté d'entrée de jeu la proposition théorique selon laquelle les auteurs disposent d'un *répertoire distinct d'actes illocutoires* comme écrire des histoires, des romans, des poèmes et des pièces de théâtre. Si elle devait être fondée, a-t-il soutenu, cela impliquerait qu'ils doivent faire usage d'éléments linguistiques *différents* de ceux qui sont utilisés pour produire un discours factuel ou qu'ils doivent faire usage des *mêmes* éléments, mais en leur assignant une signification *différente*. Dans les deux cas, la proposition impliquerait que les écrivains et les acteurs sur scène doivent réapprendre un nouvel ensemble de règles linguistiques pour se livrer à leurs jeux de langage.

En comparant un texte journalistique extrait du *New York Times* et un roman intitulé *Le Rouge et le vert* écrit par Iris Murdock, Searle a montré qu'ils sont composés des *mêmes actes de discours* — ils sont tous deux principalement constitués d'*assertions* —, mais qu'ils se distinguent néanmoins l'un de l'autre du fait que les *règles sémantiques* (essentielles, préparatoires, sur le contenu

⁴¹ Searle définit le « non sérieux » comme n'engageant pas la responsabilité de l'usager vis-à-vis de la vérité des propositions qu'il affirme : « Afin d'éviter un type flagrant de contresens, précisons que ces termes [« non littéral » et « non sérieux »] n'impliquent en aucune manière qu'écrire un roman de fiction 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 (*committed to*) sérieusement à l'idée qu'il pleut dehors, au moment où il écrit. C'est en ce sens que la fiction est non sérieuse » (1982 : 103). J'emploie le terme de travail « non sérieux » en ce sens non péjoratif, fort proche de l'expression « usage poétique du langage » que Habermas (1998) a opposée à l'expression « usage communicatif du langage ».

propositionnel et de sincérité) qui régissent normalement l'usage des *énoncés de type déclaratif* n'entrent pas en application dans le *Rouge et le Vert* : elles sont suspendues à dessein. Pour expliquer comment il se fait que la suspension de la fonction, qui est inscrite dans la signification des énoncés utilisés, ne se traduise pas par une perte de signification, Searle a introduit le verbe « feindre » au cœur du dispositif des actes de discours. Ainsi il a été en mesure d'expliquer et de justifier théoriquement pourquoi les auteurs de fiction n'ont pas à réapprendre un nouvel ensemble de règles linguistiques pour se livrer à leurs activités fictionnelles. Comme *feindre* d'accomplir une illocution est une *action intentionnelle*, il a maintenu que le principal critère permettant d'identifier les discours *de la fiction* se trouve du côté des *intentions illocutoires* de l'auteur :

Ce qui 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. (1982 : 109)

Par ailleurs, Searle a cherché à décrire les mécanismes qui gouvernent l'usage non sérieux du langage. N'est-ce pas, écrit-il, « une particularité curieuse, bizarre, pour ne pas dire stupéfiante de la langue qu'elle tolère la possibilité de la fiction ? » (1982 : 109). Pour ce faire, il a introduit un ensemble de *conventions pragmatiques* grâce auxquelles il a pu départager le *mensonge*, qui est une activité de feintise menée avec l'intention de tromper l'allocutaire, et la *fiction*, qui est aussi une activité de feintise, mais qui est réalisée en l'absence d'une telle intention. La fiction a la particularité d'être produite en vertu d'un ensemble de

conventions, dites « horizontales », ayant pour fonction de *suspendre l'application des règles* dites « verticales » reliant les actes illocutoires et le monde telles qu'elles s'appliquent dans le discours mensonger, lequel implique la *violation* des règles qui sous-tendent l'usage sérieux du langage :

Wittgenstein avait tort, à mon avis, quand il disait que mentir est un jeu de langage qui doit être appris comme n'importe quel autre [...], parce que mentir consiste à violer l'une des règles régulatrices touchant l'accomplissement des actes de langage ; or, dès qu'une règle est régulatrice, elle contient la notion de violation. Puisque la règle définit ce qui constitue une violation, il n'est pas nécessaire d'apprendre d'abord à suivre la règle puis d'apprendre à la violer, comme un exercice distinct, à la transgresser. Mais la fiction est beaucoup plus sophistiquée que le mensonge. (1982 : 110-111)

Les conventions horizontales mises au jour par Searle semblent jouer un rôle majeur dans l'explication du fonctionnement du langage en général et de la fiction en particulier ; elles ont pour fonction de soustraire les énonciations fictionnelles des contingences qui sont celles des énonciations faites dans des circonstances ordinaires, de rendre possible ainsi l'adoption d'une *posture illocutoire* permettant aux individus de se livrer intentionnellement à des activités linguistiques de fabulation sans avoir à assumer les conséquences pragmatiques liées au fait que les énoncés utilisés ne renvoient à aucun événement de la réalité. Searle a ainsi évité d'assimiler le sérieux à la réussite et le non sérieux à l'échec, contrairement à Austin (1970) qui avait rangé les formes « étiolées » ou « parasitaires » du discours *de la* fiction dans l'une de ses catégories d'actes malheureux : le discours *de la* fiction ne se déploie pas dans le même paradigme que les autres discours sérieux, qu'ils soient défectueux

(mensonge, hypocrisie, erreur) ou non, en raison des conventions extralinguistiques, *non sémantiques* a-t-il insisté, qui sont invoquées au moment où les agents accomplissent d'*authentiques actes d'énonciation*. Bref, le discours non sérieux ne se situe pas sur le *même* pied que les discours sérieux qu'il *parasite*, d'où leur intelligibilité.

Sur la base de son analyse du discours *de la* fiction, Searle a tenté de résoudre un problème traditionnel en philosophie du langage qu'il avait abordé sommairement dans *Les Actes de langage* (1972) ; il avait noté à ce moment que les énoncés composés d'un nom propre sans dénotation étaient susceptibles de recevoir une dénotation à partir du moment où ils étaient utilisés pour affirmer une proposition qui fait référence à ce qui est représenté dans le monde *de la* fiction⁴². Reprenant la distinction entre le discours *sur la* réalité et le discours *sur la* fiction, il a tenté de cerner plus en détail notre aptitude à parler à *propos* des entités et des événements fictifs. Dans le cadre d'un discours *sur la fiction*, a-t-il fait remarquer, les locuteurs utilisent *sérieusement* les énoncés pour accomplir les *mêmes* actes de discours que ceux qui sont accomplis dans le cadre d'un discours *sur la réalité*. Ne peut-on pas, en effet, affirmer certaines choses à propos de Sherlock Holmes et du Dr Watson, décrire leur environnement, poser des questions sur leurs motivations, désapprouver leurs actions, prédire des événements, etc. ?

⁴² Il s'est limité à distinguer les discours *sur la* réalité et les discours *sur la* fiction : « Dans le discours portant sur la réalité, ni 'Sherlock Holmes' ni 'Mrs. Sherlock Holmes' n'ont de référence, car ces personnes n'ont jamais existé. Dans le discours portant sur la fiction, 'Sherlock Holmes' a une référence, car ce personnage existe bien réellement dans le roman, mais 'Mrs. Sherlock Holmes' n'a pas de référence, car ce personnage n'existe pas dans le roman » (1972 : 122).

Mais si les règles constitutives qui gouvernent les illocutions entrent en application dans le discours *sur la fiction*, cela revient à soutenir que les actes illocutoires à l'œuvre dans pareil discours sont mis en correspondance avec le monde *de la fiction*, d'où sa proposition selon laquelle l'auteur de fiction crée des personnages et des événements en feignant d'accomplir des actes de discours⁴³. La *structure logique* liant le discours *de la fiction* et le discours *sur la fiction* se présenterait donc ainsi : c'est la feinte réalisée au moyen des conventions extralinguistiques qui permet de créer le personnage et la *feinte partagée* qui rend possible après coup le discours sérieux *sur la fiction*.

Searle a aussi abordé la question des *références croisées* comme on en retrouve dans *Guerre et Paix*. Il a estimé que celles à Napoléon et à la Russie étaient *réelles*, mais que celles à Natacha étaient *feintes*⁴⁴. Il en a déduit que certains *genres littéraires* (romans naturalistes, contes de fées, récits de science-fiction et récits surréalistes) sont définis, dans une certaine mesure, par « l'adhésion impliquée par l'œuvre de fiction à des éléments extérieurs à elle » (1982 : 116). À propos de l'*ontologie de la fiction*, il a enfin admis que *tout est possible*. Par exemple, la différence entre les mondes représentés dans un récit naturaliste et dans un récit fantastique est fonction d'un *pacte* entre l'auteur et ses lecteurs à propos des conventions qui suspendent l'application des règles verticales mettant en correspondance les *actes illocutoires* et le *monde réel*.

⁴³ Searle rejoint Parsons sur ce point : « Holmes et Watson n'ont jamais existé, ce qui naturellement ne revient pas à nier qu'ils existent dans la fiction et que l'on puisse parler d'eux comme tels » (1982 : 114).

⁴⁴ Cette analyse de l'acte de référence est basée sur l'axiome de référence selon lequel on ne peut se référer qu'à ce qui existe. Comme l'ont souligné à leur manière Parsons et Lewis, on peut douter que l'individu réel nommé « Napoléon » ait rencontré l'individu fictif nommé « Natacha » en Russie.

3. LA FICTION AU CARREFOUR DE L'INTERDISCIPLINARITÉ

J'ai présenté sommairement trois théories de la fiction élaborées par des philosophes analytiques œuvrant au sein des courants *logique* (Parsons et Lewis) et du *langage ordinaire* (Searle) à partir des années 1970 en prenant soin de souligner leur portée pour l'analyse des énoncés constitutifs des textes de fiction littéraires, y compris les *énoncés mixtes* tels qu'on en retrouve par exemple dans les romans historiques⁴⁵, mais sans trop insister sur les difficultés qu'elles ont rencontrées. Nul doute qu'elles ont permis de mieux cerner la *fiction littéraire*, laquelle n'est plus conçue simplement comme étant constituée d'énoncés à dénotation nulle ou comme relevant d'une énonciation malheureuse, mais aussi, et surtout, de faire un peu de lumière sur notre aptitude à *exprimer* des propositions ou des affirmations dirigées vers des entités de *différentes natures*, à *comprendre* et à *interpréter* des textes de fiction à partir de *sources internes* — le contenu explicite de la fiction — et *externes* — l'arrière-plan factuel déterminé par les croyances collectives de la communauté d'origine⁴⁶ —, et à *produire* des discours *de* et *sur* la fiction en vertu d'un seul ensemble de *règles linguistiques* et de *conventions extralinguistiques*.

⁴⁵ Comme l'a noté Schaeffer, « le roman historique tire une grande partie de son attrait de la manière dont il enchâsse des énoncés à force dénotationnelle dans les énoncés à dénotation nulle qui constituent le cadre global du récit » (1995 : 374).

⁴⁶ Comme l'a noté Lewis, d'autres sources sont disponibles pour déterminer les conditions devant être remplies pour assigner une dénotation aux énoncés constitutifs *de la* fiction. Il s'agit de l'ensemble des textes de fiction qui renvoient les uns aux autres (intertextualité). Il a conclu que de nombreuses incohérences régnaient dans cet ensemble.

Il n'est pas étonnant qu'elles aient retenu l'attention d'une nouvelle génération de théoriciens de la littérature (Ryan, Doležel, Pavel, Schaeffer) et de linguistes (Van Dijk, Roulet, Reboul, Moeschler, Kerbrat-Orecchioni) qui avaient pris conscience des limites de l'approche immanente et structurale pour l'étude des discours⁴⁷. Depuis 1975, plusieurs d'entre eux ont inscrit en effet leurs recherches sur les mondes fictifs et leur lien au monde réel, sur l'instance fictive qui raconte des histoires et sa relation de dépendance par rapport à l'être empirique qui simule la narration, sur les actes de discours et leur parenté aux genres littéraires, dans le cadre de ces théories sémantiques et pragmatiques issues des recherches philosophiques en logique modale, sémantique des mondes possibles et théorie des actes de discours⁴⁸. Les esthéticiens (Margolis, Wolterstorff, Walton) ont aussi manifesté un intérêt à leur endroit, conscients que la fiction excède le domaine de la littérature. Quant aux linguistes (Moeschler, Reboul), ils se sont intéressés à la fiction littéraire dans le but d'en dégager les règles constitutives. À la lumière de leurs analyses, on constate que les questions que pose la fiction sont loin d'être épuisées aujourd'hui. Comme l'a souligné Pavel (1988 : 8), *la fiction littéraire* est même devenue la pierre de touche de la valeur explicative des modèles et des hypothèses théoriques.

⁴⁷ Dans la foulée des travaux de Saussure, les structuralistes qui ont privilégié une approche immanente ont tenté de définir les structures des textes littéraires en analysant les relations des termes à l'intérieur des textes, indépendamment des faits contextuels.

⁴⁸ Il va sans dire qu'il n'est pas question de les examiner en détail : Larsson a repéré plus de deux cents articles et une vingtaine de monographies consacrés à la fiction en linguistique et en théorie littéraire depuis 1980, précisant que « [c]es dernières années encore, on a vu apparaître plusieurs études qui tentent de reprendre sur de nouvelles bases, principalement sous l'influence de la pragmatique, de la sémantique des mondes possibles et de la philosophie du langage » (1994 : 317).

La levée du moratoire imposé par les structuralistes qui postulaient l'autonomie référentielle des textes de fiction s'est révélé somme toute favorable aux échanges entre les philosophes et les esthéticiens analytiques, les théoriciens de la littérature et les linguistes, échanges qui ont contribué assurément à faire émerger un champ de recherches d'envergure interdisciplinaire sur la fiction⁴⁹. Aujourd'hui, nous sommes à une période charnière, transitoire sans doute, quelque part entre cet *âge d'or de la philosophie du langage* invoqué par Searle au cours de ses attaques contre les philosophes de la déconstruction et les théoriciens de la littérature⁵⁰, et cet *âge de l'interdisciplinarité* pressenti depuis peu par Lubomír Doležel :

When treating the problem of fictionality philosophers cannot continue ignoring the theoretical developments in literary studies, semiotics, art history, anthropology, and so forth. In their turn, students of literature and the arts, giving in to relaxed theoretical and conceptual standards in their disciplines, have only rarely been influenced by the spirit of critical thinking and conceptual rigor emanating from analytic philosophy. Yet today, in our interdisciplinary age, we cannot feel comfortable in 'splendid isolation' ; we are able — indeed obliged — to proceed toward a unified theory of fictionality. (1998 : 2)

Je vais clore ce bref état des lieux des recherches philosophiques sur la fiction issues de la tradition analytique en proposant une réponse à la question de Searle : à partir du moment où les *philosophes du langage* œuvrant au sein de la tradition analytique ont été en mesure d'articuler correctement certaines questions relatives à la fiction littéraire et d'y apporter des éléments pertinents de réponse,

⁴⁹ Pour un aperçu des principales questions que soulève la fiction d'un point de vue interdisciplinaire, voir *Fictional Points of View* de Peter Lamarque (1996).

⁵⁰ Searle a formulé une seconde série de griefs à l'endroit des théoriciens de la littérature, particulièrement ceux qui œuvrent au sein des départements américains (Fish, Knapp, Michaels), dans un article intitulé « La Théorie littéraire et ses bévues philosophiques » (1993).

les *théoriciens de la littérature* se sont montrés généralement réceptifs à leurs travaux, sans pour autant se montrer complaisants à leur égard. En adoptant la rigueur intellectuelle qui caractérise les analyses philosophiques et en mettant à profit leur expertise de la littérature, ils ont cherché à parfaire les théories philosophiques de manière à les rendre aptes à expliquer le fonctionnement des fictions littéraires considérées dans leur *entière*té.

Dans le contexte actuel des recherches sur le langage, on ne saurait négliger les contributions de théoriciens de la littérature de premier plan comme Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Dorrit Cohn, Jean-Marie Schaeffer, pour ne nommer que ceux-là, et de linguistes comme Eddy Roulet, Jacques Moeschler, Anne Reboul, Dominique Maingueneau et Jean-Michel Adam, à la réflexion sur les discours en général et sur les fictions en particulier : les narratologues, les théoriciens des genres littéraires et les analystes du discours ont aussi tenté, de manière significative et constructive ne doit-on pas oublier, à décrire des *types de fonctions* dans le langage, tel qu'il se déploie tout particulièrement dans les textes littéraires. Pour aborder certaines questions relatives à la fiction littéraire, aucune lumière n'est de trop.

4. SUR LA RELATION ENTRE L'USAGE SÉRIEUX ET NON SÉRIEUX DU LANGAGE

Ma recherche sur la fiction littéraire s'inscrit dans la foulée de ces recherches d'envergure et de nature interdisciplinaire, plus spécifiquement dans le sillage des recherches en pragmatique du discours de Daniel Vanderveken et en théorie des genres littéraires de Jean-Marie Schaeffer qui a souligné récemment la contribution de Searle à l'analyse du concept de fiction :

[I]l a fallu attendre en fait la contribution décisive de Searle pour que l'on commence à accepter l'idée que la définition elle-même de la fiction ne pouvait être que pragmatique et non pas sémantique, autrement dit que ce qui distinguait la fiction des autres modalités de la représentation était pour l'essentiel le fait qu'elle impliquait un usage spécifique des représentations. Ce qui caractérise de manière propre les représentations fictionnelles, ce n'est pas leur statut logique (qui en fait peut être des plus divers) que l'usage qu'on peut en faire. (1999 : 200)

Nul doute que l'un des apports de la théorie des actes de discours pour l'étude des textes de fiction littéraires réside dans le fait qu'elle est apte à rendre compte d'une pléthore de *jeux de langage* qui constituent le domaine d'étude en théorie des genres littéraires. En fait, Searle a le mérite d'avoir situé l'analyse du statut logique du discours *de la fiction* dans le cadre d'une *théorie générale et unifiée du langage* qui tient compte de la *diversité des usages*, qu'ils soient *littéraires* ou *non*, *sérieux* ou *non*, en contexte. Cependant, il a considérablement réduit la portée de sa théorie en la limitant à l'analyse des actes de discours *isolés*, c'est-à-dire accomplis à *un seul moment* d'énonciation. Or on ne saurait analyser adéquatement un texte littéraire en le décomposant en une suite successive d'actes illocutoires momentanés. S'il est vrai que « le seul fait d'identifier un texte comme

un roman, poème ou simplement comme *texte* suppose déjà que l'on se prononce sur les intentions de l'auteur » (Searle, 1982 : 109), il faut admettre conséquemment que les intentions illocutoires complexes de l'auteur de fiction couvrent l'entièreté de sa production linguistique, laquelle ne se réduit pas forcément à la somme des assertions accomplies sous le mode de la feinte.

Peut-on mettre à contribution la théorie des actes de discours telle que fondée et développée par Vanderveken pour amorcer l'étude des textes littéraires considérés dans leur entièreté ? En prenant acte que « la logique du discours ne peut pas être réduite à la seule logique des actes illocutoires isolés » (1997 : 63), il s'est fixé pour objectif de fonder une théorie générale des discours selon le modèle de la logique illocutoire qu'il a développée avec Searle (1985)⁵¹. Dans son optique, il existe quatre types de discours de base, à savoir 1) le type de la description propre aux discours dont le but interne est descriptif, 2) le type de la délibération propre aux discours dont le but est délibératif, 3) le type de la déclaration propre aux discours dont le but est déclaratoire et 4) le type de l'expression dont le but est expressif. Chaque but discursif détermine l'une des quatre directions possibles d'ajustement entre les mots et le monde. Les autres types de discours sont plus complexes ; ils résultent de l'application d'opérations consistant à ajouter un nombre fini de nouvelles composantes qui sont 1) le mode d'atteinte du but, 2) les conditions thématiques, 3) les conditions préparatoires d'arrière-plan et 4) les

⁵¹ La logique du discours a pour objectif d'analyser les seuls jeux de langage ayant un but interne linguistique, c'est-à-dire les discours servant à atteindre un but *uniquement par l'usage du langage*, comme raconter une histoire, résoudre un problème théorique, faire de la propagande et exprimer ses états d'âme. Pareilles activités verbales se distinguent de celles dont le but est extralinguistique telles que préparer un repas ou un feu de camp, réparer une voiture et peindre un mur : on peut se livrer à ces activités sans utiliser le langage.

conditions de sincérité. Ce sont ces composantes qui déterminent ensemble les conditions de succès et de satisfaction des différents types de discours en plus de leur conférer des règles constitutives.

Il est certainement possible de mettre à contribution sa théorie des discours pour analyser la forme logique des discours littéraires de différents types (récit, journal intime, biographie, mémoires, autobiographie, critique, essai, hagiographie, pamphlet, éloge, élégie, poésie lyrique, etc.), de rendre compte des relations systématiques que ces types de textes entretiennent entre eux et de les faire figurer par conséquent au sein de sa typologie des discours. Jamais auparavant la théorie des actes de discours n'a pu offrir un cadre conceptuel aussi propice à l'analyse de la forme logique des genres littéraires, de la structure et du dynamisme qui sous-tendent les discours qui les exemplifient. Toutefois, elle ne permet pas à l'heure actuelle de rendre compte du fonctionnement d'un large pan des jeux de langage à but linguistique que sont les *textes de fiction* (récit, roman, récits fantastique, naturaliste, surréaliste et de science-fiction, théâtre, etc.), c'est-à-dire ceux qui impliquent un *usage non sérieux du langage*, du moins selon la théorie de la fiction de Searle échafaudée sur le socle d'une série de thèses qu'il convient d'examiner attentivement :

Thèse 1 : l'auteur de fiction feint d'accomplir une série d'actes illocutoires généralement de type assertif ;

Thèse 2 : l'auteur de fiction qui feint d'accomplir une assertion adopte une posture illocutoire et intentionnelle par rapport à son récit ;

Thèse 3 : les illocutions feintes sont rendues possibles par l'existence d'un ensemble de conventions qui suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires au monde ;

Thèse 4 : l'accomplissement feint d'actes illocutoires n'est possible qu'en accomplissant réellement des actes d'énonciation avec l'intention d'invoquer les conventions qui suspendent les engagements illocutoires.

Cette première série de thèses donne un bon aperçu de ce que l'écrivain et l'acteur réalisent au cours de leur performance verbale : ils *font semblant* ou *feignent* d'accomplir des actes de discours qui durent pendant une succession de moments tels que raconter une histoire, décrire un environnement, évaluer une situation, etc. Mais qu'est-ce que faire semblant ou feindre d'accomplir pareilles interventions verbales d'un point de vue illocutoire ? Searle a montré que l'auteur de fiction n'affirme pas et ne ment pas quand il utilise non sérieusement le langage, mais il n'a pas précisé au demeurant si sa performance verbale revient à accomplir une illocution. Genette (1991) a noté à juste titre que Searle s'est fait une *idée trop soustractive* de ce que fait l'auteur de fiction lorsqu'il feint d'accomplir des actes de discours. En effet, les conventions extralinguistiques qu'il a introduites n'ont pour fonction que d'annuler l'application des règles linguistiques⁵². Comme l'a souligné Schaeffer, « le problème essentiel que doit affronter toute théorie de la fiction n'est pas seulement de nous dire ce que le discours de fiction ne fait pas, mais de proposer une explication de son fonctionnement positif » (1995 : 373).

⁵² On peut douter qu'il soit possible de cerner les discours fictionnels à partir de ces conventions extralinguistiques dans la mesure où elles sont requises dans le cadre d'activités qui n'ont rien à voir avec la fiction, comme pratiquer sa prononciation dans le contexte d'un cours en langue seconde : les règles essentielles, préparatoires, sur le contenu propositionnel et de sincérité sont suspendues à dessein.

Est-il possible qu'une action intentionnelle, non défectueuse d'un point de vue illocutoire par surcroît, ne soit pas un acte illocutoire *sui generis* ? Pour trouver un élément de réponse dans le texte de Searle, il faut regarder du côté de la seconde série de thèses qu'il a formulée pour cerner le fonctionnement du discours sérieux *sur* la fiction :

Thèse 5 : le discours sérieux sur la fiction se conforme aux règles constitutives de l'assertion ;

Thèse 6 : l'auteur de fiction crée des personnages et des événements de fiction en feignant de se référer à des gens et de raconter les événements qui leur adviennent ;

Thèse 7 : c'est la référence feinte qui crée le personnage de fiction et la feinte partagée qui nous permet de parler du personnage ;

Thèse 8 : l'auteur de fiction établit avec le lecteur un ensemble d'accords déterminant dans quelle proportion les conventions horizontales de la fiction rompent les connexions verticales du discours sérieux.

La réponse à la question « Qu'est-ce que l'auteur de fiction accomplit lorsqu'il fait semblant de raconter une histoire ? » est énoncée dans la *sixième thèse*. Si le discours *sur* la fiction est composé d'actes illocutoires ayant pour but de *décrire* des événements fictifs (thèse 5), ne doit-on supposer en effet que les actes de discours à l'œuvre dans le discours *de la* fiction ait pour but de *créer* ces *mêmes* événements fictifs (thèse 6), à savoir ce vers quoi est dirigé le discours sérieux *sur* la fiction ? Une réponse positive à cette question aurait le mérite d'expliquer positivement leur fonctionnement et de rendre compte de la structure

logique qui lie le discours *de la* fiction et le discours *sur* la fiction (thèse 7). Or le problème est qu'on ne voit pas comment articuler la *sixième thèse* avec la *troisième thèse* : comment l'auteur de fiction peut-il atteindre son but illocutoire alors qu'il a suspendu l'application des règles linguistiques en invoquant des conventions extralinguistiques, qualifiées en passant de « mystérieuses » par Genette (1991) et par Schaeffer (1999)⁵³ ? J'en conclus que l'analyse des discours *de la* fiction en termes de feinte intentionnelle menée au moyen de conventions extralinguistiques constitue l'amorce, plutôt que le terme, d'une théorie générale de la fiction.

Les théoriciens des actes de discours ont manifesté à quelques reprises leur intention de contribuer aux études littéraires, tout particulièrement pour caractériser les genres littéraires. On peut se demander s'il est possible d'y parvenir sur la base de l'hypothèse searlienne de la *dépendance logique* des formes *non sérieuses* du discours à l'égard des formes *sérieuses* du discours :

⁵³ Les conventions searliennes ont donné lieu à plusieurs problèmes théoriques, dont un majeur mis en lumière par Anne Reboul (1990 ; 1992). Attirant l'attention sur les conventions extralinguistiques ayant pour fonction de suspendre les engagements illocutoires de l'auteur de fiction, Reboul a montré aisément par la suite l'impasse de la théorie searlinienne de la feinte intentionnelle. Selon elle, il est impossible que l'auteur de fiction littéraire puisse exprimer et communiquer ses intentions illocutoires à ses lecteurs au moment où il utilise non sérieusement le langage. En effet, si les actes d'énonciation de niveau inférieur servant à accomplir des feintes verbales d'ordre supérieur conservent leur signification linguistique, et si l'intention de signification ne peut être exprimée et communiquée qu'à partir de signification linguistique, cela implique effectivement que l'auteur de fiction se trouve dans l'impossibilité de communiquer à ses lecteurs qu'il feint sans intention de les tromper quand il produit, oralement ou par écrit, des textes pourvus de signification. Il induit donc en erreur ses lecteurs alors que son *intention préalable* consiste à ne pas le faire. Je répondrai à sa critique dans la section « La biographie fictionnelle comme discours sérieux ? » du quatrième chapitre.

[L]es acteurs ne pourraient pas, par exemple, faire des promesses au théâtre s'il n'y avait pas la possibilité de faire des promesses dans la vie réelle. L'existence de la forme jouée de l'acte de langage dépend logiquement de la possibilité de l'acte de langage non joué de la même manière que toute forme jouée de comportement dépend de forme non jouées de comportement ; c'est en ce sens que les formes jouées sont *parasitaires* des formes non jouées. (1991 : 18)

À partir du moment où l'on soutient qu'il n'existe qu'un seul ensemble de *règles linguistiques* régissant la production des discours et de *conventions extralinguistiques* permettant de suspendre leur application, on comprend qu'il est théoriquement possible que la fiction littéraire se greffe sur l'ensemble des formes sérieuses du discours analysées par Vanderveken. On peut aisément anticiper le résultat : chaque genre de discours figurant dans sa typologie peut donc logiquement donner lieu à un genre *de discours fictionnel*⁵⁴. En prenant acte que les règles du discours entrent en application dans le cadre d'un discours sérieux *sur* la fiction (thèse 5), on peut même déduire l'existence d'un genre de discours *de la* fiction qui n'a peut-être pas encore été produit jusqu'ici, à savoir une *critique fictionnelle d'une œuvre de fiction* ou, en termes searliens, un discours non sérieux sur le discours non sérieux ! Ne peut-on pas en effet feindre de critiquer un texte de fiction dès que l'on maîtrise les règles linguistiques permettant de le faire sérieusement ?

Une réponse positive semble nous conduire finalement ou fatalement à distribuer les types de textes littéraires dans des *catégories discursives*

⁵⁴ C'est d'ailleurs ainsi que j'ai tenté d'expliquer l'émergence de la biographie fictionnelle dans un article publié dans la revue *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 11 (2005). Au quatrième chapitre, je tâcherai de parfaire mon analyse préliminaire des récits biographiques fictifs à la lumière des résultats obtenus dans les deuxième et troisième chapitres.

mutuellement exclusives : la première est celle des textes littéraires dits « sérieux », qui peuvent figurer dans une typologie des discours à but discursif de Vanderveken, alors que la seconde est celle des textes littéraires dits « non sérieux », qui ne peuvent pas s'y inscrire en raison de l'existence d'un ensemble de conventions extralinguistiques qui ont pour fonction de *suspendre l'application des règles des discours à but linguistique*. Or on est en droit d'attendre de la théorie des actes de discours — comme de toute théorie du langage — davantage qu'un *uplicata d'une typologie des discours* qui se caractériseraient notamment par le fait qu'aucune règle discursive n'y entre en application⁵⁵. En somme, pareille théorie ne permet pas de rendre compte des relations *transversales* liant les discours *factuels* et *fictionnels*.

Il est difficile de mener une réflexion sur les genres littéraires à partir de l'hypothèse de la dépendance logique de la fiction littéraire à l'égard des autres formes de discours. À première vue, il semble qu'on ne puisse pas espérer caractériser tous les discours fictionnels à partir des activités discursives non jouées, c'est-à-dire celles qui impliquent un usage sérieux du langage. Il ne semble pas possible, ni même souhaitable, de soutenir, par exemple, que le *récit de science-fiction* est un type de discours fictionnel qui dépend d'une forme discursive sérieuse, en l'occurrence un récit de sciences, tel qu'on le retrouve, par exemple, dans un ouvrage d'épistémologie, qui est manifestement un *type possible de discours* obtenu en ajoutant une condition thématique particulière au

⁵⁵ Ce résultat peut paraître surprenant dans la mesure où cette théorie de la fiction constitue une variante de la théorie platonicienne de la *mimésis* et de la théorie de la *suspension de l'incrédulité* de Coleridge que Searle avait pourtant écartées parce qu'il jugeait qu'elles ne permettaient pas de résoudre son problème initial.

type primitif du récit sérieux. En fait, il semble possible, et même souhaitable, de soutenir que le récit de science-fiction entretient une *relation logique* à l'égard d'un type primitif qu'est le récit de fiction : au même titre que les récits naturalistes, fantastiques et surréalistes, le récit de science-fiction n'est-il pas un type complexe obtenu à partir du type primitif de récit de fiction⁵⁶ ?

Et pourtant, il est communément admis que la plupart des récits littéraires prennent forme à partir de la *même action de base*, à savoir narrer une histoire ou feindre de le faire. Comme l'a fait remarquer très justement Dominique Combe, « le récit intervient aussi bien dans une épopée ou un roman que dans une anecdote ou un reportage » (1992 : 92-93)⁵⁷. Bien que Searle (2001) admette aujourd'hui que raconter une histoire est un *acte de discours de niveau supérieur* aux actes illocutoires accomplis à un seul moment d'énonciation, la relation logique qui associe une fonction à l'usage du langage dans le récit de fiction demeure problématique : l'auteur d'un récit de fiction ou de science-fiction, doit-on présumer, n'entend pas décrire comment les choses sont dans le monde (but discursif descriptif) lorsqu'il fait semblant de raconter une histoire. Peut-on décrire le fonctionnement des discours impliquant un usage non sérieux du

⁵⁶ En s'inspirant de la notion de similarité entre les mondes développée par Lewis et de la définition pragmatique de la fiction de Searle, Ryan a énoncé le *principe de distance minimale* (1980) à partir duquel elle a étudié les relations qui s'instaurent entre les mondes de la fiction et la réalité. Ses recherches lui ont permis de fonder une *typologie sémantique des discours* (1991) qui donne un nouvel éclairage sur les relations qui s'établissent entre les divers types de textes de fiction, qu'ils soient littéraires ou non : on y retrouve notamment les récits de fiction historiques, d'anticipation, les contes et les légendes.

⁵⁷ Il est important de distinguer la *forme logique* d'un discours et l'*appellation générique* sous lequel on le subsume. En effet, on désigne ordinairement par le terme « roman » des discours fictionnels dont la forme logique est diverse, comme le récit (*Madame Bovary* de Flaubert) l'échange épistolaire (*Les Liaisons dangereuses* de Laclos) et les mémoires (*Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar).

langage selon la *logique* des discours qui impliquent un usage sérieux du langage ?

La fiction littéraire soulève bien d'autres questions. À supposer que l'on puisse expliquer positivement son fonctionnement en analysant ce que l'auteur de fiction fait d'un point de vue illocutoire, il faudra déterminer si, oui ou non, son activité verbale exige un nouvel apprentissage des règles sémantiques. Est-ce qu'on produit des discours fictionnels en vertu de notre seule compétence discursive ? À supposer aussi que l'on soit à même de soutenir, comme Searle et bien d'autres, que l'auteur de fiction crée des événements, il faudra expliquer pourquoi son activité verbale de se traduit pas par un accroissement de la population mondiale⁵⁸ ? Est-il possible d'affirmer à la fois que l'auteur crée quelque chose et que cette même chose n'existe pas⁵⁹ ? Nos affirmations à propos des entités fictives ne nous engagent-elles pas vis-à-vis de leur existence⁶⁰ ? À supposer enfin que l'on soit en mesure d'analyser des discours fictionnels, on devra bien leur assigner une place à l'intérieur d'une typologie générale des discours. Faudra-t-il les faire figurer à l'intérieur d'une seule catégorie, les distribuer dans plusieurs classes ou les situer dans les mêmes catégories que les discours dits « sérieux »⁶¹ ?

⁵⁸ Je reprends ici la saisissante image utilisée par Macdonald (1989) pour illustrer la difficulté de formuler ce genre de proposition. Elle n'a pas cherché à caractériser le *mode d'existence* des personnages et des autres éléments constitutifs (décor, intrigue, etc.) créés par l'auteur de fiction.

⁵⁹ Margolis (1983) a argué en effet qu'on ne peut créer que de l'existant ou, s'il l'on préfère, qu'on ne peut pas créer de l'inexistant.

⁶⁰ Van Inwagen (1991) a fait valoir que la théorie searlienne de la fiction était engagée ontologiquement à l'égard de l'existence des personnages.

⁶¹ C'est la position de Wolterstorff (1980) qui a situé l'*acte de fiction* sur le même plan que les actes illocutoires figurant dans la typologie de Searle.

5. LES OBJECTIFS, LE CADRE CONCEPTUEL ET MÉTHODOLOGIQUE DE LA RECHERCHE

Basée sur l'analyse searlienne du statut logique de la fiction et située dans le prolongement des recherches en pragmatique du discours de Vanderveken et en théorie des genres littéraires de Schaeffer, ma recherche sur les *actes de discours à l'œuvre dans la fiction littéraire* vise principalement à *fonder une théorie de la fiction littéraire* destinée à rendre compte de notre aptitude à produire, à comprendre, à interpréter et à identifier des discours fictionnels de différents types⁶². Question de bien mesurer la portée de l'objectif général, je précise d'entrée de jeu qu'il ne s'agit pas de constituer un appareillage conceptuel et un ensemble de méthodes appliquées uniquement au domaine de la fiction littéraire, mais de poser les premiers jalons d'un discours de nature théorique qui vise à expliquer positivement quatre aptitudes générales à l'œuvre dans tout discours et qui rendent la fiction littéraire possible sur la base d'un ensemble de distinctions notionnelles et de principes méthodologiques qui ont déjà été forgés par des philosophes analytiques, des linguistes et des théoriciens de la littérature⁶³.

Pour ce faire, je tâcherai d'atteindre les objectifs spécifiques suivants : *primo*, déterminer la nature des actes de discours accomplis par l'auteur de fiction lorsqu'il feint d'accomplir un acte de discours de forme F(P) ; *secundo*, cerner le

⁶² Je me permets d'utiliser l'adjectif « littéraire » parce que mon objet d'étude est la fiction qui a la propriété d'être littéraire, par opposition à celle qui n'a pas cette propriété. Je laisse en suspens la question des propriétés littéraires pour me consacrer à celle des propriétés fictionnelles de la littérature. Il s'agit donc de théoriser sur la littérature qui a la propriété d'être fictionnelle, par opposition à celle qui n'a pas cette propriété.

⁶³ L'ensemble comprend des notions philosophiques issues principalement des recherches sur actes de discours de Searle et Vanderveken, sur la vérité dans la fiction de Lewis, sur l'ontologie de la réalité sociale de Searle et sur la logique du discours de Vanderveken. Je les présenterai sommairement dans le présent chapitre et plus en détail dans les chapitres subséquents.

lien qui s'établit entre le sens et la dénotation des énoncés constitutifs des textes de fiction littéraires ; *tertio*, contribuer à la typologie des discours littéraires considérés dans leur entièreté en définissant la structure et le dynamisme propres aux discours fictionnels, la nature et les relations existant entre les actes illocutoires élémentaires majeurs devant être accomplis en pareils discours.

Au cours de ma recherche, j'aurai à faire le point sur des questions fondamentales d'un point de vue à la fois philosophique, littéraire et linguistique. Comment s'oriente-t-on dans l'univers du discours s'il n'existe aucun critère linguistique (syntaxique, textuel, sémantique) permettant de reconnaître si un texte relève ou non de la fiction. Quelles sont les conditions qui doivent être remplies dans le contexte d'une énonciation et dans le monde pour réussir à produire avec succès et satisfaction une fiction littéraire d'un certain type ? Comment rendre compte du fonctionnement des expressions référentielles (noms propres, descriptions définies, etc.) dénotant des individus ayant déjà existé lorsqu'ils sont utilisés non sérieusement ? Quel est le mode d'existence des personnages ? Les discours *de la* fiction ont-ils un but discursif, des conditions thématiques, préparatoires et de sincérité spécifiques ? La réponse à ces questions dépend évidemment des principes théoriques et de l'appareillage conceptuel sur la base desquels j'entends réaliser ma recherche sur la fiction littéraire.

5.1 Le(s) monde(s)

Jusqu'à présent, les philosophes et les théoriciens de la littérature s'accordent pour dire qu'on ne peut caractériser la fiction littéraire à partir de la notion de *monde possible*, du moins telle qu'elle a été introduite en opposition à la notion de *monde réel*. En effet, il ne faut pas perdre de vue que les *mondes fictifs* sont rarement produits avec l'intention de décrire comment les choses *auraient pu être* dans le monde⁶⁴. Pour les cerner, certains ont postulé qu'ils se déploient sur la base d'une *structure* dite « parallèle » leur garantissant l'*autonomie* vis-à-vis du monde réel⁶⁵. Pour ma part, j'estime que cette conception des mondes fictifs nous conduit à renouer avec la *doctrine de l'autonomie référentielle* des textes de fiction littéraires adoptée par les partisans du structuralisme, vivement dénoncée pourtant par Pavel (1988) qui a plutôt avancé que nous vivons dans une *pluralité de mondes* dont le degré de vérité (ou de réalité ?) peut varier. C'est aussi la position de Lewis (1986) qui a estimé pour sa part que les *mondes possibles* représentés au moyen des énoncés contraires aux faits sont tous aussi réels que le nôtre⁶⁶. Sur ce point précis, ma position diverge sensiblement de la leur. Contrairement à Lewis, qui a fait valoir qu'une théorie philosophique n'a pas à se conformer au *sens commun*, je

⁶⁴ Je dis bien « rarement » puisque certains textes de fiction semblent être produits avec cette intention. À mon avis, on peut concevoir *La Part de l'autre* de Schmitt (2001) comme étant produit en vertu d'une tentative de décrire, en alternance, deux cours possibles du monde actuel dont un diverge davantage de notre connaissance de la réalité historique.

⁶⁵ C'est ainsi que les appréhende Ronen qui a soutenu qu'on ne pouvait pas situer les mondes fictifs en relation au monde actuel selon une structure en ramification telle qu'utilisée en sémantique des mondes possibles pour représenter les connexions qui s'établissent entre les mondes possibles et le monde actuel : « [p]ossible worlds are based on a logic of ramification determining the range of possibilities that emerge from an actual state of affairs ; fictional worlds are based on a logic of parallelism that guarantees their autonomy in relation to the actual world » (1994 : 8).

⁶⁶ De son point de vue, les mondes possibles ne sont pas des constructions linguistiques ou de l'esprit, mais bien des mondes en soi : leurs habitants qualifient leurs mondes d'actuels ou de réels. Dans le cadre de son réalisme modal, les déictiques (temporels et spatiaux) prennent leur valeur relativement à différents mondes possibles.

pense qu'elle ne peut pas se permettre de faire fi des intuitions de l'homme de la rue⁶⁷ : le quidam ne cherche généralement pas à nier le fait qu'il vit dans le *même monde* que le philosophe, à savoir celui qu'ils nomment ordinairement — ou naïvement selon le point de vue — le *monde réel*. Comme Wittgenstein (2002), j'estime que le principal argument qu'on peut tous invoquer pour fonder notre certitude en *un seul monde* qui existe indépendamment des représentations que nous en avons consiste à regarder en direction des *jeux de langage* : ils ne fonctionnent et n'ont de sens que sur le socle de ce *présupposé existentiel*. En adoptant cette position par défaut, je ne nie pas que tous aient équitablement accès aux *différents mondes fictifs*, mais à partir du *même monde réel*.

On a d'ores et déjà eu l'occasion de distinguer ce qui relève du domaine de la *connaissance* et du domaine de l'*existence*. Dans le cadre d'une réflexion sur la fiction littéraire, la distinction entre *épistémologie* et *ontologie* est doublement importante. D'abord, il faut admettre qu'il est des situations où l'on n'est pas en mesure de déterminer avec certitude les *intentions de l'auteur* parce qu'on ne dispose pas des informations pour le faire. Cette situation est particulièrement fréquente lorsqu'on étudie des textes, qu'ils soient fictionnels ou non : il est plus difficile en effet de recouvrir les faits de l'arrière-plan textuel lorsque nous lisons un discours écrit que lorsque nous produisons un discours oral en situation de face à

⁶⁷ Lewis a justifié sa position en faisant valoir que l'homme de la rue n'est pas en position de défendre une théorie philosophique et de modifier, au besoin, son point de vue au terme d'une argumentation avec le philosophe. La mienne est que le philosophe doit éviter d'argumenter en faveur d'une thèse qui fait violence à notre sens robuste de la réalité (Russell) lorsqu'il délibère avec l'homme de la rue. Le principal critère d'adéquation d'une théorie de la fiction réside à mon avis dans le fait qu'elle doit être en mesure d'expliquer pourquoi nos réponses aux questions des enfants au sujet des fictions ne laissent jamais planer de doute quant à leur degré de réalité ou leur mode d'existence, s'il en est.

face. Dans pareille situation, on se voit confronté à une difficulté d'ordre épistémologique (comment savons-nous ce qui est ?) qui ne change absolument rien à la *réalité*, à savoir que l'auteur a eu des *intentions* (qu'est-ce qui est ?). Ensuite, il faut éviter de tirer une conclusion concernant l'*ontologie des êtres fictifs* à partir d'une prémisse de nature épistémologique. On ne peut pas inférer, par exemple, que Madame Bovary *est* une entité incomplète (ontologie) de la prémisse selon laquelle on ne peut pas *savoir* si elle a ou non un grain de beauté sur l'épaule en ayant recours au *texte* de Flaubert (épistémologie). On ne peut tout de même pas exiger de Flaubert qu'il représente exhaustivement un *monde* lorsqu'il utilise le langage, d'où le fait qu'on ne soit pas toujours en mesure de savoir *comment sont les choses dans sa fiction*. Mon investigation sur la fiction aborde principalement des questions d'ontologie et accessoirement des questions d'épistémologie.

5.2 Le(s) langage(s)

Le terme « langage » est particulièrement ambigu. Nous avons déjà noté que les philosophes qui ont participé au courant logique avaient analysé les *langues naturelles* à partir des *langues formelles* de type mathématique qu'ils avaient construites et que les philosophes qui ont œuvré au sein du courant du *langage ordinaire* avaient estimé que celle-ci étaient trop pauvres pour décrire la richesse de celles-là. Outre ces expressions, on rencontre celles qui font référence au *système de signes* qu'on utilise pour exprimer et communiquer une pensée : le *langage verbal* est constitué de phonèmes, de lexèmes et d'énoncés, le *langage*

musical est composé de sonorités et de modulations alors que le *langage pictural* et le *langage cinématographique* sont composés d'images, fixes et mouvantes respectivement. De ce point de vue, l'expression « langage de la fiction » (Macdonald) appelle quelques précisions⁶⁸.

Signalons d'abord que la question de la *fiction* pose à l'intérieur des systèmes sémiotiques composés d'éléments servant à représenter des événements du monde. Certes, il y a des fictions *verbales*, *picturales* et *cinématographiques*. Soulignons ensuite que la fiction littéraire est composée essentiellement d'énoncés pourvus également de signification. En ce sens, la *fiction littéraire* est produite grâce au *langage verbal*. Pour la caractériser, il n'est donc pas nécessaire de postuler l'existence d'un système sémiotique distinct : le *système linguistique* est déjà là. En présumant, comme Saussure, que le système de signes linguistiques n'est qu'un système de signes parmi d'autres, en ce sens qu'il fait partie de l'ensemble des *systèmes sémiotiques*, aussi bien dire dès maintenant que la théorie de la fiction que je me propose d'élaborer comporte une limite par rapport à celle de Kendall Walton (1990) : sa théorie de la fiction conçue comme activité visant à faire croire (« make believe ») est destinée à rendre compte également des *fictions non verbales*⁶⁹.

⁶⁸ En aucun cas elle utilise cette expression pour soutenir que la fiction littéraire implique un nouvel apprentissage des règles linguistiques.

⁶⁹ Walton a minimisé la portée de la théorie searlienne de la feinte intentionnelle en attirant l'attention sur la présence de la fiction non verbale : « The quickest way to see what is wrong with the pretense theory of fiction is to remind ourselves that literary works of fiction are not the only ones, and that a crucial test of the adequacy of any account of what makes fictional literature fictional is whether it can plausibly be extended to other media. The pretense theory fails this test. Renoir's painting, *Bathers*, and Jacques Lipchitz's sculpture, *Guitar Player*, are surely works of fiction. But I doubt very much that in creating them Renoir and Lipchitz were pretending to make assertions (or to perform other illocutionary acts). Painting and sculpting are less standard or

Ces remarques générales sur le système linguistique et sur les éléments qui le composent m'amènent à faire le point sur certaines distinctions conceptuelles incontournables dans le cadre d'une réflexion sur le langage. Il y a d'abord celle entre *type* et *occurrence*. Selon Peirce et Morris, le *type* est une notion abstraite qui renvoie aux *règles linguistiques* que l'on peut réitérer pour produire une *occurrence* d'un phénomène linguistique concret. Dans un texte par exemple, on peut retrouver *différentes* occurrences de phonèmes (/p/), de mots (« Miroir ») ou d'énoncés (« Il fait beau ») de *mêmes* phonèmes, mots ou énoncés types. Le philosophe du langage, le linguiste et le théoricien de la littérature qui cherchent à décrire les règles qui sous-tendent l'usage du langage doivent porter attention aux types (abstraits) plutôt qu'aux occurrences (concrètes) d'énoncés linguistiques. Cette distinction est aussi importante lorsqu'on étudie les textes littéraires. Ainsi, en écrivant *La Métamorphose*, Kafka a produit une occurrence textuelle, occurrence qui a exemplifié un *type de récit* (récit fantastique), et les copies de *La Métamorphose* que nous lisons depuis sont autant d'*occurrences* de ce même type de récit. Aussi, certains auteurs peuvent créer un *nouveau type* de récit de fiction. Le premier auteur de science-fiction (Verne ou Wells ?) a *inauguré* un type de discours en produisant une occurrence textuelle alors que d'autres auteurs ont produit d'autres occurrences qui ont *exemplifié* ce type. Bref, ce sont toujours les

obvious way of making assertions than uttering declarative sentences is. So it is not clear that painting *Bathers* or sculpting *Guitar Player* should count as behaving as if one were making an assertion. And it is unlikely, I think, that either Renoir or Lipchitz imagined himself to be asserting anything » (1983 : 82). Du point de vue de Walton, toutes les espèces de signes autres que verbaux ne sauraient être caractérisées en termes d'actes illocutoires. J'estime qu'il s'agit d'une conception trop restrictive de la notion d'actes de discours. Je pense qu'on peut miser sur les recherches de Kjørup (1974 ; 1978) et Korsmeyer (1985) qui ont étudié les actes illocutoires dans les énonciations picturales pour analyser les actes de discours à l'œuvre dans la fiction non verbale, qu'elle soit artistique ou non.

types, et non les occurrences, qui sont régis par des *règles constitutives* et *réitérables*.

Il convient d'avoir également à l'esprit la distinction entre *énoncé* (type ou occurrence) et *énonciation*. Les énoncés sont des *entités linguistiques* alors que les énonciations sont des *actions intentionnelles*. Puisque ma recherche est consacrée aux *actions verbales* (actes de discours) à l'œuvre dans la fiction littéraire, l'analyse portera principalement sur le phénomène de l'*énonciation* de certains types d'énoncés ou, si l'on préfère, à leur usage en contexte d'énonciation. Compte tenu que j'entends analyser la relation entre le sérieux et le non sérieux dans l'usage des énoncés, il me faut les distinguer de l'*usage littéral* et de l'*usage non littéral* des énoncés. Pour ce faire, j'aurai recours à deux principes, l'un emprunté à la *théorie des actes de discours* et l'autre, à la *narratologie*.

Selon le *principe de littéralité* adopté en théorie des actes de discours, un usage littéral d'énoncés se caractérise par le fait que le locuteur se limite à signifier ce que l'énoncé utilisé signifie par *convention* — il y a alors *coïncidence* entre la *signification du locuteur* et la *signification linguistique* — et un usage « non littéral » d'énoncés par le fait que le locuteur signifie quelque chose *en plus* ou *autre chose* que ce que l'énoncé utilisé signifie par *convention* — il y a alors *écart* entre la signification de l'énoncé et la signification du locuteur⁷⁰. Les figures du

⁷⁰ Pour accéder à la signification du locuteur à partir de la signification linguistique de l'énoncé qu'il utilise, il faut tenir compte des traits contextuels pertinents, car un agent peut comprendre la signification linguistique d'un énoncé type sans pour autant être en mesure de comprendre la

discours (métaphore, ironie, hyperbole, litote, métonymie, etc.), les actes de discours indirects et les sous-entendus sont des cas typiques de *signification non littérale*.

Mais ce principe ne suffit pas à caractériser l'énonciation fictionnelle d'énoncés puisque, comme Searle l'a noté, les énonciations non sérieuses de l'auteur de fiction sont généralement *littérales*. Il faut donc y adjoindre le *principe de dissociation fonctionnelle* entre l'auteur et le narrateur adopté en narratologie. Comment caractériser l'énonciation fictionnelle de l'énoncé « Longtemps je me suis couché de bonne heure » de Marcel Proust ? En termes genettiens, on pourrait dire que ce n'est pas l'être empirique nommé « Marcel Proust » qui signifie littéralement qu'il s'est longtemps couché de bonne heure quand il écrit « Longtemps je me suis couché de bonne heure », mais le narrateur nommé « Marcel ». En termes searliens, on pourrait dire que l'être empirique nommé « Marcel Proust » a feint d'être Marcel affirmant littérairement s'être longtemps couché de bonne heure en utilisant non sérieusement l'énoncé « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». Selon la terminologie de Wittgenstein et d'Anscombe, on pourrait aussi dire que l'individu nommé « Marcel Proust » s'est engagé dans une *forme de vie* où il a tenté d'apparaître autrement que ce qu'il est

signification du locuteur faisant usage de ce même énoncé type dans un contexte où il ne connaît pas la dénotation qui correspond au sens d'une expression linguistique. C'est le cas notamment des énoncés composés d'un déictique, dont la dénotation est déterminée à partir du contexte d'énonciation. L'exemple canonique est celui d'un individu A qui répond « C'est moi » à la question « Qui frappe à la porte ? » d'un individu B qui ne sait pas à qui fait référence le pronom personnel « moi ». Dans un tel cas, il a accès à la signification linguistique (« Je » signifie la personne qui parle indépendamment du contexte d'énonciation), mais non à la signification de l'énonciation particulière de l'énoncé composé de ce pronom personnel qui dénote l'individu qui en fait usage.

en *feignant d'affirmer littéralement* que Marcel s'est longtemps couché de bonne heure.

Ces trois façons de caractériser l'usage des énoncés par l'auteur de fiction n'ont pas la même portée explicative. Comme Genette (1991) l'a lui-même reconnu, la notion de narrateur, pourtant centrale en narratologie, n'est d'aucune utilité pour cerner les diverses activités non fictionnelles qui ont cours dans le domaine de la littérature et demeure problématique pour rendre compte de certaines pratiques verbales fictionnelles contemporaines⁷¹. Si l'on cherche à décrire le fonctionnement d'un *récit de fiction*, mieux vaut analyser l'activité menée par son *auteur* car, surprise a ironisé Genette, il en est le grand *responsable*. J'estime que les deux autres caractérisations décrivent sensiblement le même phénomène énonciatif.

Il semble qu'une étude de l'énonciation fictionnelle relève à la fois de la sémantique et de la pragmatique dans la mesure où elle est dite « littérale » (sémantique) *et* « non sérieuse » (pragmatique). Cette distinction demande à être clarifiée. D'abord, il faut admettre que l'auteur de fiction fait souvent mine d'accomplir *non littéralement* des actes illocutoires. Par exemple, l'énonciation de l'énoncé « Et jamais on a vu la timide innocence/Passer subitement à l'extrême licence » (Racine, *Phèdre*, IV, 2) est à la fois non littérale *et* non sérieuse, car on note la présence d'une *figure de discours* dans la fiction littéraire, en l'occurrence

⁷¹ Voir à ce sujet « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et Diction* (1991). J'aurai l'occasion de revenir sur le sujet de la triade des instances auteur/narrateur/personnage au quatrième chapitre.

une *métonymie*, que l'on peut définir provisoirement comme une *figure* par laquelle un terme est substitué à un autre sur la base d'un rapport logique de contiguïté ou de dépendance : la timide innocence à un jeune homme timide et innocent grâce à une relation de dépendance entre l'abstrait et le concret. C'est pourquoi je ne rejoins pas Goodman, Genette et Reboul qui ont caractérisé la fiction comme une énonciation non littérale (figurée), en l'occurrence *métaphorique*. Ensuite, il faut reconnaître que l'auteur de fiction peut accomplir non littéralement un acte de discours en faisant son énonciation non sérieuse, comme c'est le cas dans les fables de Lafontaine ou dans une publicité, où l'on peut inférer respectivement une morale concernant une action future et une sollicitation à consommer tel et tel produit en misant sur des données contextuelles⁷². Bien que fondamentale, la question de ce genre de signification non littérale du discours *de la fiction*, laquelle est *détachable* et *annulable*, *via* les actes de discours simulés, lesquels ne le sont pas, ne fait pas partie de ma recherche⁷³. Ce qu'il est important de retenir pour la suite des choses, c'est que les énoncés constitutifs des discours *de et sur la fiction* littéraire conservent leur signification d'un récit de fiction à

⁷² C'est en introduisant une (autre) distinction entre le *discours de la fiction* et l'*œuvre de fiction* que Searle a tenté de rendre compte, sans succès a-t-il admis, du fait que la plupart des textes de fiction transmettent des significations (œuvre de fiction) à partir des actes illocutoires simulés (discours *de la fiction*). À mon avis, cette distinction recouvre le phénomène de la signification littérale et non littérale (sous-entendus, figures du discours, indirection) des énonciations *sérieuses*. Autrement dit, on peut concevoir ce phénomène de la signification des discours fictionnels (œuvre de fiction) comme un cas de signification non littérale, plus spécifiquement comme un sous-entendu d'un discours *de la fiction*.

⁷³ Richard Henry s'est d'ailleurs penché sur cette question dans *Pretending and Meaning* (1996) ; il y étudie les mécanismes qui sous-tendent la signification des textes produits par l'entremise de la feinte de l'auteur de fiction à partir des maximes de Grice.

l'autre⁷⁴. Ce qui est susceptible de changer cependant, c'est l'arrière-plan factuel sur le fond duquel ils apparaissent.

On a pu se faire une idée de la portée de la notion d'*arrière-plan factuel* de Lewis pour analyser la relation entre le sens et la dénotation des textes de fiction. La notion searlienne d'*Arrière-plan* est différente et sans doute plus radicale ; elle désigne un ensemble de capacités, d'aptitudes ou de dispositions *pré-intentionnelles* ou de l'ordre de la *présupposition* permettant aux phénomènes intentionnels tels que la signification, la compréhension et l'interprétation des énonciations de fonctionner correctement⁷⁵. On sera à même d'évaluer sa fécondité pour l'étude de la signification des énonciations, littérales ou non, sérieuses ou non, en présentant le contexte dans lequel Searle a développé sa conception de l'Arrière-plan en philosophie du langage et de l'esprit.

Searle a d'abord introduit cette notion dans le cadre d'une étude consacrée à la *signification littérale* où il a remis en question l'idée selon laquelle la

⁷⁴ Comme Seymour (2005), j'utilise le terme « sens » pour désigner ce que Frege nomment le mode de présentation (intension) de la dénotation (extension) et le terme « signification » pour désigner de manière préthéorique ce que les unités linguistiques signifient par convention. Les énoncés constitutifs des discours *de* et *sur la* fiction n'ont pas le même sens d'une fiction à l'autre en raison du connecteur intensionnel qui opère sur son contenu thématique, mais ils conservent leur signification conventionnelle d'une fiction à l'autre. De ce point de vue, l'expression « signification littérale » désigne simplement la signification linguistique qui est rattachée conventionnellement aux expressions composant les énoncés utilisés non sérieusement.

⁷⁵ La notion d'arrière-plan de Lewis désigne des faits extralinguistiques de nature contextuelle alors que celle de Searle désigne plutôt des capacités mentales de nature phénoménologique. Dans cette recherche, je les distinguerai en utilisant respectivement le « a » minuscule (l'arrière-plan selon Lewis) et le « A » majuscule (l'Arrière-plan selon Searle).

signification d'un énoncé est celle qu'il a dans un contexte zéro ou nul⁷⁶. Pour ce faire, il s'est attaché à montrer que l'énoncé « Le chat est sur le paillason » détermine, en vertu de sa signification, un ensemble de *conditions de vérité* susceptibles de *varier en fonction des hypothèses d'Arrière-plan* que l'on a lorsqu'on le profère et le reçoit dans un contexte d'énonciation, y compris les contextes « anormaux » où le chat et le paillason se trouvent à flotter dans la galaxie ou font partie d'un décor de théâtre. Dans de tels cas, a-t-il argué, on ne peut pas comprendre et interpréter adéquatement l'énonciation de l'énoncé déclaratif sur la base de sa signification, car elle ne permet pas de représenter à elle seule *tous les faits pertinents* (absence de gravité, mouvement des objets, etc.) qui déterminent ses conditions de vérité ; on doit plutôt *compléter* les faits dits « anormaux » par d'autres hypothèses d'Arrière-plan :

[L]es conditions de vérité de la phrase « Le chat est sur le paillason. » sont satisfaites dans chacun [des] contextes anormaux pourvu que le contexte anormal soit complété par de nouvelles assomptions. De cette façon, il n'y a pas d'ensemble constant d'assomptions qui détermine l'applicabilité de la notion de sens littéral ; au contraire, la phrase peut déterminer des conditions de vérité différentes en fonction des diverses assomptions, d'une façon qui n'a rien à voir avec l'ambiguïté, la dépendance indexicale à l'égard du contexte, l'erreur de présupposition, l'imprécision ou le changement de sens dans l'acception classique de ces termes. (1982 : 176)⁷⁷

Sa conception de l'Arrière-plan a beaucoup changé depuis son étude sur la signification littérale (1982) destinée à montrer que la notion de signification n'a d'application que relativement à un ensemble d'hypothèses ou de présuppositions

⁷⁶ Son étude a été présentée dans le cadre d'un Congrès international à Vienne en 1977 et publiée par la suite dans la revue *Erkenntnis*, vol. 13, no 1 en 1978. Je me réfère à sa traduction en français sous le titre « Le Sens littéral », in *Sens et Expression* (1982).

⁷⁷ Le terme « assomption » n'est pas sans doute pas très adéquat. J'utilise le terme « hypothèse » qui a été retenu dans la traduction des ouvrages subséquents de Searle.

qui ne sont pas représentées dans la structure des énoncés. Pour illustrer succinctement l'importance de la notion d'Arrière-plan pour l'étude pragmatique des textes de fiction littéraires, appuyons-nous sur son analyse des énoncés composés du verbe « couper »⁷⁸. Dans les trois énoncés 1) « Jean coupe le gâteau », 2) « Jean coupe le gazon » et 3) « Jean coupe la montagne », le mot « couper » a la *même signification littérale*, comme on peut le montrer à l'aide de l'énoncé « Jean coupe le gâteau, le gazon et la montagne ». Cependant on le *comprend* et on l'*interprète différemment* à chacune de ses occurrences. On comprend ordinairement que Jean coupe le gâteau avec un couteau de service et non avec une scie à chaîne et qu'il exécute l'action de couper le gazon à l'aide d'une tondeuse et non de ciseaux de coiffeur. Selon Searle, ces informations sur la *manière de faire les choses* ne sont pas inscrites dans la signification du mot « couper » : elles relèvent de notre Arrière-plan qui nous conduit à reconnaître comment sont et faire les choses dans le monde. C'est pourquoi d'ailleurs le troisième énoncé pose problème. Même si on sait ce que signifie le mot « couper », on ne sait pas comment s'y prendre pour couper une montagne. La directive « Coupez la montagne ! » ne détermine par conséquent aucune condition de satisfaction relativement à notre Arrière-plan de capacités humaines. Advenant qu'elle lui soit adressée, Jean ne pourrait pas la satisfaire et cela n'aurait strictement rien à voir avec sa *compétence sémantique*, mais plutôt avec la *posture* qu'il adopte vis-à-vis des gâteaux, du gazon et des montagnes.

⁷⁸ On la retrouve notamment dans le chapitre « La Conscience, l'Intentionnalité et l'Arrière-plan », in *La Redécouverte de l'esprit* (1995).

Vanderveken (2001a) s'est demandé si Searle n'était pas devenu anti-théorique sur certaines questions depuis qu'il a introduit la notion d'Arrière-plan dans le cadre de sa philosophie du langage, de l'esprit et de la réalité sociale. Et pour cause ! L'Arrière-plan n'a pas à être ce qu'il est ; il est *contingent*. Néanmoins, j'estime, comme Searle, que l'hypothèse de l'Arrière-plan est incontournable⁷⁹, particulièrement pour étudier l'usage non sérieux du langage, car bon nombre de textes de fiction, les plus extravagants en fait, se déploient sur le fond d'un arrière-plan qui a peu ou prou à voir avec le nôtre : les auteurs de fiction exploitent souvent le caractère contingent de l'Arrière-plan pour produire des occurrences textuelles exemplifiant ou inaugurant des types particuliers de récit de fiction.

Question de faire un lien avec l'analyse searlienne de la signification du verbe « couper », inventons une histoire mettant en scène des individus — dont un dénommé Daniel et un autre, Robert — dotés de capacités mentales extraordinaires, à tel point qu'ils peuvent couper des montagnes par le simple fait de *déclarer* qu'ils les coupent — disons qu'ils disposent d'un grand répertoire de formules performatives. Dans ce contexte pour le moins extraordinaire, la directive « Coupez la montagne ! » accomplie par Robert fonctionne en ce qu'elle détermine ses conditions de satisfaction. À supposer qu'elle soit adressée à Daniel, on comprend qu'il peut obéir à Robert en faisant un usage d'une formule performative

⁷⁹ À ce sujet, Searle a admis qu'« [i]l est vrai que nos façons d'agir auraient pu être différentes ; elles n'ont rien de transcendentale^{ment} nécessaires. Mais on ne peut en conclure que cela rende du même coup impossible toute théorie de l'Arrière-plan. Au contraire, l'Arrière-plan constitue l'une des conditions de possibilité de toute théorie, et là où il est question de langage et d'esprit, il forme l'un des objets principaux de la théorie » (1993 : 227).

« Par la présente, je coupe la montagne ». Dans un contexte aussi farfelu, la description des formes de vie devient incontournable dans la mesure où elle permet de recouvrir les faits d'arrière-plan pertinents permettant de se les représenter correctement.

Située dans le cadre d'une réflexion sur les genres littéraires, la notion d'arrière-plan devrait permettre de mieux analyser la forme logique des actes de discours à l'œuvre dans différents types de fictions littéraires, qu'ils soient réalistes, surréalistes, fantastiques ou merveilleux. Une montre peinte ou décrite de manière surréaliste, si molle soit-elle, demeure une montre ! S'il y a des formes de vie particulières dans certaines fictions (on ouvre par habitude la porte à l'aide d'une scie, par exemple) qui nous sont complètement étrangères dans la réalité (on l'ouvre ordinairement en tournant la poignée et en la tirant vers soi), on est en droit de s'attendre à ce que l'auteur en fasse état. Des actes illocutoires d'une certaine forme, ainsi que des actes de référence et de prédication particuliers seront nécessaires pour assurer l'intelligibilité de son monde fictif.

5.3 Le(s) texte(s)

Pour aborder des questions de *littérature*, il convient de se donner une définition opérationnelle de la notion de *texte*, puisqu'il s'agit de la principale unité d'analyse en études littéraires. On peut la définir dans son acception *restreinte*, c'est-à-dire en étroite relation avec la notion d'*écriture*, ou dans son acception *élargie*, c'est-à-dire comme synonyme de la notion de *discours*. La première ne

permet pas de recouvrir l'ensemble des textes littéraires puisqu'il existe une littérature qui s'est constituée oralement (conte, légende, poésie) qui a fait et continue de faire l'objet de plusieurs études en littérature⁸⁰. Dans le cadre de ma recherche, j'adopterai la seconde acception : un *texte* est un *discours*.

Il importe par ailleurs d'envisager la notion de *discours* (oral ou écrit) en relation avec celle de *conversation*. La plupart de nos *discours oraux* prennent forme à l'intérieur d'un *contexte d'interlocution* où les participants agissent ensemble et contribuent à leur élaboration en faisant successivement des interventions liées à des constituants à fonctions initiatives et réactives. C'est d'ailleurs ainsi que les linguistes de Genève conçoivent la notion de conversation. Pareils discours se distinguent en ce sens de la plupart des *discours écrits* qui se déploient généralement dans un *contexte de locution* : l'auteur fait des interventions en l'absence des allocutaires auxquels elles sont pourtant adressées. Règle générale, ce genre d'interventions n'appelle aucune intervention réactive. La notion de *conversation* en contexte d'interlocution ne recouvre finalement qu'un ensemble restreint de *discours littéraires écrits*, un échange épistolaire par exemple.

Afin de bien cerner le fonctionnement de l'unité de discours qu'est le texte littéraire du point de vue de sa *forme* et de sa *structure*, je ferai miennes deux distinctions introduites par les linguistes de l'École de Genève. Suivant Roulet *et al.* (1991), je qualifierai un texte écrit par un seul locuteur/scripteur de *monological*

⁸⁰ Par exemple, Paul Zumthor a écrit un ouvrage important sur la *poésie orale* : *Introduction à la poésie orale* (1983).

et un texte produit par *au moins* deux locuteurs/scripteurs de *dialogal*. Étant donné que la plupart des textes monologiques déploient une structure d'échange, il faut tabler sur une autre distinction, à savoir celle entre les textes *monologiques* et *dialogiques* qui déploient respectivement une *structure d'interventions* à fonction interactive visant la complétude interactionnelle et une *structure d'échange* constitué d'interventions liés par des fonctions initiatives et réactives visant cette fois la complétude interactive.

À partir de ces quatre notions de base, les linguistes de l'École de Genève ont pu décrire finement la forme et la structure d'un texte littéraire comme *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. Si on l'envisage dans son entièreté en se plaçant du *point de vue de l'auteur*, alors il se présente à nous comme un texte monologal et dialogique, en ce sens qu'il est produit par un seul locuteur (C. de Laclos) et qu'il déploie une structure d'échange épistolaire entre les personnages (la Marquise de Merteuil, le Vicomte Valmont, etc.), dont les interventions sont liées par des constituants à fonction initiative et réactive (la Marquise amorce un échange alors que Valmont y réagit jusqu'à clore l'échange). Si on le conçoit dans son entièreté en se plaçant du *point de vue des personnages* qui interagissent par le médium des lettres, alors il se présente à nous comme étant dialogal, dans la mesure où il est produit par au moins deux locuteurs/scripteurs, et dialogique, en ce sens que leurs interventions respectives sont liées les unes aux autres (fonction initiative et réactive). Si on envisage enfin *chaque lettre individuellement*, alors chacune se présente à nous comme un texte monologal et monologique puisque produite par

un seul locuteur dont les interventions comportent des constituants liés par des fonctions interactives, d'où la présence de constituants principaux (actes de discours majeurs) et de constituants subordonnés (actes de discours auxiliaires).

Étant donné que ma recherche sur la fiction littéraire consiste à analyser la relation entre l'usage sérieux et non sérieux du langage, ces trois descriptions d'un même texte n'ont pas la même portée théorique. Si l'on veut aller au fond des choses, si l'on cherche à rendre compte du fonctionnement des discours *de la* fiction de différents types, mieux vaut centrer notre attention sur les individus qui les ont réellement produits et reçus, à savoir les auteurs et leurs lecteurs. À cet égard, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos et les *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar ont été écrits et reçus comme deux discours monologiques structurés différemment : le premier est un texte monologal et dialogique qui simule des échanges épistolaires ; le seconde est un texte monologal et monologique qui déploie cette fois une série d'interventions feintes participant à l'atteinte du but discursif propre aux mémoires — en termes searliens, Yourcenar ferait mine d'être l'empereur Hadrien rédigeant ses mémoires. Comparé au roman épistolaire de Laclos, l'échange épistolaire qui relève d'un usage sérieux du langage se présente comme un discours écrit de forme dialogale dont les interventions initiatives et réactives des participants ont la particularité d'être *différées*. Bien qu'elles se présentent sous la *même forme discursive*, ces deux activités verbales sont irréductibles en vertu des *séquences d'actes de discours* qui président à leur constitution et des *circonstances* qui entourent leur production et leur réception :

les théoriciens de l'énonciation commettent souvent une erreur méthodologique en étudiant le discours monologal et dialogique comme un discours dialogal et dialogique. Je n'insisterai pas davantage sur ces distinctions pour l'instant, si ce n'est pour dire qu'elles me permettront de mieux décrire l'articulation des séquences d'actes de discours à l'œuvre dans les fictions littéraires considérées dans leur entièreté que la traditionnelle opposition des modalités d'énonciation, en l'occurrence la représentation des personnages en action (*mimesis*) et la narration des événements (*diegesis*) qui ne permet plus de rendre compte des activités littéraires contemporaines⁸¹.

Enfin, une dernière remarque concernant le *concept d'écriture*. Comment décrire sa relation par rapport au *concept de parole* ? Selon Searle, elle n'est pas de la même nature que celle qui relie les concepts de fiction et de non-fiction :

Dans le cas de la distinction entre fiction et non-fiction, la relation est de dépendance logique. On ne peut pas avoir un concept de fiction sans avoir le concept de discours sérieux. Mais la dépendance de l'écriture à l'égard du langage parlé est un fait contingent de l'histoire des langues humaines et non une vérité logique portant sur la nature du langage. (1991 : 22)

L'hypothèse de l'indépendance logique du concept d'écriture à l'égard du concept de parole est susceptible d'être confirmée empiriquement : il est raisonnable d'admettre qu'il n'existe aucune culture humaine sans système linguistique parlé

⁸¹ La dramaturgie de Chaurette, par exemple, peut difficilement être décrite en termes d'imitation de personnages en action (*mimesis*) dans la mesure où elle épouse la forme de la narration (*diegesis*).

alors qu'il en existe sans système linguistique écrit⁸². C'est pourquoi, soit dit en passant, qu'il n'est pas souhaitable, dans le cadre d'une recherche philosophique de nature interdisciplinaire sur le langage en général, et sur la fiction littéraire en particulier, d'adopter l'approche déconstructionniste de Derrida qui conçoit la parole *et* l'écriture comme deux formes d'archi-écriture : l'inversion du rapport de l'opposition traditionnelle entre la parole et l'écriture n'a aucun fondement empirique⁸³. Certes, on peut admettre le bien-fondé de sa critique du *logocentrisme* ou du *phallogentrisme* sans adhérer à l'idée selon laquelle la parole est une forme d'écriture : on évitera ainsi de faire l'objet d'une critique de l'*ethnocentrisme*.

L'hypothèse searlienne de la *dépendance logique* du concept de fiction à l'égard du discours sérieux est aussi susceptible d'être validée empiriquement : là où il y a des humains qui disposent d'un système linguistique pour exprimer et

⁸² C'est d'ailleurs pourquoi Saussure, le père de la linguistique contemporaine, a posé comme principe méthodologique la primauté de l'étude de la langue parlée sur celle de la langue écrite, soulignant au passage que celle-ci avait bénéficié d'une plus grande attention que celle-là de la part des grammairiens dont l'objectif était, pour l'essentiel, de dégager les règles *normatives* régissant l'usage du langage. À ce sujet, voir les trois premiers chapitres de *Cours de linguistique générale* (1972). Searle a fait valoir pour sa part qu'« en s'intéressant prioritairement à la logique et à la rationalité, les philosophes ont été poussés à considérer prioritairement le langage écrit comme le véhicule le plus évident des relations logiques. De fait, si l'on songe à la philosophie d'aujourd'hui, il a fallu attendre les années cinquante pour qu'un verdict sérieux soit prononcé, au nom des langues vernaculaires ordinairement parlées, contre les langues symboliques idéales écrites utilisées en logique mathématique » (1992a : 15). Le verdict auquel Searle fait référence explique l'influence qu'ont exercée les théories issues des recherches philosophiques sur le langage ordinaire en linguistique dite « externe » (sociolinguistique, analyse des conversations, anthropologie du langage, etc.).

⁸³ La tentative derridienne d'inverser le rapport entre les distinctions notionnelles établies par la tradition philosophique procède d'une critique du *logocentrisme* — ou du *phallogentrisme* — de la métaphysique occidentale. Cometti évalue ainsi sa portée en études littéraires : « Derrida a certes cessé de croire au genre de nécessité ou de besoins sur lesquels la tradition philosophique a fondé ses efforts et ses hantises, mais il continue de traiter ces efforts ou ces catégories qui leur sont liés comme un horizon indépassable, si bien que la déconstruction de la métaphysique devient par là même un exercice d'une nécessité aussi monotone que celle qui affecte la critique littéraire dès lors que la seule chose à faire, face à un texte, devient de le déconstruire, comme s'il ne pouvait y avoir d'autre alternative » (*in* Searle, 1992a : 37-38).

communiquer leurs pensées se trouvent des hommes et des femmes pour produire des discours *de* et *sur la* fiction. À partir du moment où l'on admet, avec Searle, que les discours *de* et *sur la* fiction relèvent de l'usage du *langage ordinaire*, on peut postuler que le *concept de fiction* fait partie des *universaux du langage*. Il y a lieu de considérer mon hypothèse théorique de départ comme une éventuelle réponse philosophique à l'hypothèse searlienne de la dépendance des formes jouées d'actes de discours à l'égard des formes non jouées d'actes de discours : il existe des *formes d'actes de discours non jouées* à l'œuvre dans les discours *sur la* fiction qui *dépendent logiquement* des *formes jouées d'actes de discours* à l'œuvre dans les discours *de la* fiction. Mon hypothèse est aussi susceptible d'être validée à l'aide d'une méthode d'investigation hypothéco-déductive complétée par une étude empirique des discours qui impliquent un usage du langage dirigé vers la fiction. J'entends la valider par le biais d'une analyse de la *relation logique* entre l'usage *sérieux* et l'usage *non sérieux* du langage, la première variété d'usage du langage dépendant (onto)logiquement de la seconde variété d'usage du langage.

CHAPITRE II

DU SÉRIEUX AU NON SÉRIEUX DANS L'USAGE DU LANGAGE

Toute conception de la fiction qui se borne à la définir en termes de semblant, de simulacre, est donc dans l'incapacité de rendre compte de la différence fondamentale qu'il y a entre mentir et inventer une fable, entre usurper l'identité d'une autre personne et incarner un personnage, entre trafiquer une photographie de presse et élaborer un photomontage, entre créer des villages potemkiniens et peindre un décor de théâtre en trompe-l'œil, bref, entre la feintise manipulatrice et la feintise partagée. (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 102)

Le présent chapitre a pour objectif de cerner la nature de l'action verbale de l'auteur de fiction lorsqu'il feint d'accomplir des actes illocutoires de forme F(P) *via* une analyse de l'usage non sérieux (Frege, Austin, Searle) d'énoncés de réalité feints (Hamburger). Pour atteindre cet objectif, je procéderai en trois temps. D'abord, j'étudierai des énonciations d'énoncés élémentaires *de la* fiction afin de déterminer s'ils comportent des *marqueurs linguistiques* qui contribuent à leur signification en nommant une ou des *forces illocutoires possibles*. Ensuite, je procéderai à l'analyse de l'*action de feindre* afin de dégager ses caractéristiques fonctionnelles et sa structure logique. Enfin, je compléterai l'analyse en caractérisant les *actes de discours* du genre *illocutoire* à l'œuvre dans le discours *de la* fiction à la lumière de l'*hypothèse performative*.

1. LES ACTES DE DISCOURS DANS LE LANGAGE

L'hypothèse fondamentale en théorie des actes de discours est que les unités minimales de la signification dans l'usage et la compréhension du langage sont des *actes de discours* du genre *illocutoire* (Austin), lesquels sont pourvus d'une *force* (Frege) et d'un *contenu propositionnel* (Searle)⁸⁴. Les actes illocutoires tels qu'affirmer, demander, promettre congédier et remercier sont par nature des *actions intentionnelles* : on ne peut pas réussir à les accomplir sans *tenter* de le faire. À l'instar de toute action humaine, ils ont des *conditions de succès*, qui sont les conditions qui doivent être remplies *dans un contexte d'énonciation* pour que le locuteur *réussisse* à les accomplir dans ce contexte. Ainsi, les assertions, les promesses, les congédiements et les remerciements ont respectivement comme *conditions de succès* que les locuteurs 1) s'engagent à représenter comment les choses sont dans le monde, 2) s'engagent à accomplir ultérieurement une action, 3) ont l'autorité pour accomplir l'acte illocutoire dans le contexte d'énonciation et 4) s'engagent à exprimer leurs attitudes.

Une autre hypothèse incontournable en théorie des actes de discours est que les énoncés des langues naturelles contiennent des *marqueurs linguistiques* qui contribuent à la signification de leur énonciation en déterminant des forces illocutoires et des contenus propositionnels. En principe, tout agent est en mesure de déterminer la force illocutoire et le contenu propositionnel d'une énonciation en vertu de sa seule *compétence linguistique*, à condition qu'il ait accès à certaines

⁸⁴ La majorité des actes de discours sont de forme F(P). Les interjections ou les exclamations sont des actes de discours de forme F(\emptyset) ou F($\langle \text{obj} \rangle$), c'est-à-dire qu'ils ont une force, mais aucun contenu propositionnel (« Hourra ! ») ou seulement un objet de référence (« Vive le Québec libre ! »).

données contextuelles⁸⁵. Les principaux *marqueurs de forces illocutoires* sont le mode du verbe principal, le type syntaxique de l'énoncé, l'ordre des mots le composant ainsi que l'intonation et les signes de ponctuation, selon que l'énonciation est *orale* ou *écrite*. Quant aux *contenus propositionnels*, ils sont principalement marqués par la personne, le temps, l'aspect et les compléments du verbe principal.

Quels sont les *principaux types d'énoncés* significatifs d'un point de vue illocutoire⁸⁶ ? Dans le cas des *énoncés élémentaires* d'une langue naturelle comme le français, on retrouve principalement les énoncés déclaratifs, conditionnels, impératifs, interrogatifs, exclamatifs et optatifs dont l'usage permet d'atteindre différents buts illocutoires⁸⁷. Les énoncés *déclaratifs* (« Phèdre peut seule expliquer ce mystère. ») servent à dire comment les choses sont, les *conditionnels* (« Si je la haïssais, je ne la fuirais pas. ») à dire ce qui serait si certains faits existaient, les *impératifs* (« Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour. ») à donner des directives, les *interrogatifs* (« Thérémène, est-ce toi ? Qu'as-tu fait de mon fils ? ») à poser des questions, les *exclamatifs* (« Ô désespoir ! ô crime ! ô déplorable race ! ») à exprimer des états mentaux, et les *subjunctifs* (« Qu'il mette

⁸⁵ C'est pourquoi Vanderveken ne rejoint pas Chomsky sur sa dichotomie compétence/performance : « Dans mon approche sémantique, la compétence linguistique n'est pas dissociée de la performance, comme c'est le cas dans l'école de Chomsky et dans la sémantique traditionnelle. Au contraire, la compétence linguistique d'un locuteur est essentiellement sa capacité d'accomplir des actes illocutoires et de comprendre quels actes illocutoires peuvent être accomplis par d'autres locuteurs dans les contextes actuels et possibles d'emploi de sa langue » (1988 : 18-19).

⁸⁶ Je laisse de côté pour l'instant l'analyse des actes de discours accomplis au moyen des énoncés complexes tels que « Je ne te promets pas d'y aller » (acte de dénégation illocutoire de forme $\sim F(P)$) ou « J'irai si tu y vas » (acte de discours conditionnel de forme $P \rightarrow F(Q)$).

⁸⁷ Parmi les énoncés élémentaires, on retrouve une classe particulière, nommément les *énoncés performatifs*. Il en sera question dans la troisième partie du présent chapitre.

sur son front le sacré diadème. ») à exprimer une volonté⁸⁸. Une première question se pose ici : à supposer que les énoncés des langues naturelles contiennent effectivement des marqueurs servant à nommer la ou les forces illocutoires d'une énonciation d'énoncés, alors pourquoi privilégier l'étude des forces illocutoires plutôt que celles des expressions linguistiques servant à les nommer ?

La réponse anticipée par Searle et Vanderveken est qu'il n'y a pas correspondance biunivoque entre les forces illocutoires et les marqueurs linguistiques de forces illocutoires dans les langues naturelles :

Illocutionary forces are, so to speak, natural kinds of language use, but we can no more expect the vernacular expressions to correspond exactly to natural kinds than we can expect vernacular names of plants and animals to correspond exactly to natural kinds. (1985 : 179)

Ainsi, certaines forces illocutoires ne sont pas actuelles dans une langue naturelle comme le français : on ne peut pas rompre son propre mariage en le déclarant alors qu'on peut le faire dans certains pays islamiques selon une coutume qui consiste à énoncer trois fois l'expression « Je divorce » et à lancer à ce moment des cailloux par terre. Aussi, certaines forces illocutoires sont parfois actualisées, sans être pour autant réalisées dans la structure même de la langue : on ne peut pas s'engager directement à accomplir une action future en français, mais seulement *indirectement* en affirmant qu'on entend la faire ou *performativement* en le déclarant. Enfin, certaines forces illocutoires ne sont pas marquées par un type d'énoncé particulier dans une langue naturelle comme le français : les énoncés de

⁸⁸ Les exemples sont tirés de *Phèdre* de Racine (1997).

même type n'expriment pas toujours la *même force illocutoire*. Par exemple, les énoncés déclaratifs « Hélas Phèdre peut seule expliquer ce mystère. » et « Malheureusement Phèdre peut seule expliquer ce mystère. » servent bien à atteindre le *même but assertif*, en l'occurrence dire comment les choses sont, mais ils n'expriment pas la *même force*, car l'*usage des adverbes* « hélas » et « malheureusement » modifie la force illocutoire assertive de l'énonciation de l'énoncé « Phèdre peut seule expliquer ce mystère. » en exprimant respectivement une *condition de sincérité* et une *condition préparatoire spéciales*. Ils contribuent à la signification de l'énoncé déclaratif en marquant une force illocutoire complexe appliquée au même contenu propositionnel : « les énoncés élémentaires de même type syntaxique [...] expriment des ensembles de forces illocutoires différentes ayant le même but illocutoire » (Vanderveken, 1988 : 22-23)⁸⁹. C'est pour ces raisons qu'il est préférable d'envisager l'étude des *forces illocutoires* des énonciations plutôt que celle des *formes linguistiques* qui contribuent à la signification de ces énonciations en nommant des forces illocutoires.

1.1 Les forces illocutoires possibles

La notion de *force illocutoire* développée par Searle et Vanderveken (1985) n'est pas primitive, mais *dérivée* de notions plus simples et interdépendantes, une force illocutoire n'étant déterminée qu'une fois ses composantes logiques

⁸⁹ Searle avait déjà souligné que « la métaphore de force, dans l'expression 'force illocutoire', est trompeuse, en ce qu'elle suggère que des forces illocutoires distinctes occupent des positions différentes sur un continuum de force unique [alors qu'il] y a en fait plusieurs continua [de forces illocutoires] distincts qui s'enchevêtrent » (1982 : 40). À propos des différentes sortes de critères permettant de discriminer les forces illocutoires d'une énonciation, voir le chapitre « Taxinomie des actes illocutoires », in *Sens et Expression*.

spécifiées. Pour définir récursivement l'ensemble des forces illocutoires possibles des énonciations faites à un moment, ils ont d'abord identifié les cinq forces illocutoires primitives dans l'usage des énoncés et ils ont ensuite dégagé une série finie d'opérations consistant à modifier le degré de puissance ou à ajouter des composantes spéciales aux forces illocutoires de base que sont les forces assertive, directive, engageante, déclaratoire et expressive, lesquelles ont un but illocutoire interne⁹⁰, un degré de puissance neutre et un mode d'atteinte général de ce but, des conditions sur le contenu propositionnel, préparatoires et de sincérité qui sont déterminés par le but illocutoire⁹¹.

Ainsi, la force de *témoignage* est engendrée à partir de la *force assertive* en restreignant le *mode d'accomplissement du but* illocutoire assertif consistant à invoquer un statut de témoin de l'état de choses représenté alors que la force de *prédiction* l'est à partir de la même force illocutoire de base par l'ajout cette fois d'une *condition sur le contenu propositionnel* à l'effet que le fait représenté dans le contenu propositionnel est futur par rapport au moment de l'énonciation. La force de *suggestion* est obtenue quant à elle à partir de la *force directive* par la diminution du *degré de puissance* du but illocutoire consistant à tenter faiblement de faire agir l'interlocuteur et la force de *recommandation* à partir de celle de suggestion par l'ajout d'une *condition préparatoire* à l'effet que l'action représentée dans le contenu propositionnel est bonne pour l'interlocuteur.

⁹⁰ Searle et Vanderveken entendent par là que l'accomplissement réussi d'un acte illocutoire atteint nécessairement le but linguistique par le simple fait d'être un acte illocutoire de ce type. Par exemple, une promesse réussie engage nécessairement le locuteur à faire quelque chose parce que le but illocutoire propre à l'acte de promettre consiste à s'engager auprès de l'interlocuteur à faire une action pour lui. Par conséquent, le but illocutoire d'une promesse est atteint dès que la promesse est accomplie avec succès.

⁹¹ Voir le chapitre 3 de *Fondations of Illocutionary Logic* (1985).

Chaque composante des forces illocutoires détermine une condition nécessaire et l'ensemble des composantes détermine des conditions suffisantes à un accomplissement *réussi et sans défaut* d'un acte de discours pourvu de sa force illocutoire. Searle et Vanderveken (1985) ont réduit à quatre les types de conditions devant être remplies pour les accomplir avec succès et sans défaut en un contexte d'énonciation⁹² :

Condition 1 : Le locuteur réussit à atteindre le but illocutoire F sur la proposition P selon le mode d'atteinte et le degré de puissance propre au but illocutoire de F.

Condition 2 : Le locuteur exprime la proposition P, laquelle satisfait les conditions sur le contenu propositionnel déterminées par la force F.

Condition 3 : Le locuteur présuppose que les conditions préparatoires déterminées par F sont rencontrées dans le contexte de l'énonciation.

Condition 4 : Le locuteur exprime et a les attitudes déterminées par la force F avec le degré de puissance requis par les conditions de sincérité de F.

Contrairement à Austin, les fondateurs de la logique illocutoire ont distingué le succès et la *défectuosité* dans leur analyse des conditions de félicité des actes illocutoires dits « idéaux ». Ainsi, ils ont été à même de rendre compte du dysfonctionnement de certaines énonciations, dont celles qui sont *dépourvues* de sincérité.

⁹² À ce sujet, on peut consulter le chapitre introductif de leur ouvrage commun *Foundations of Illocutionary Logic* (1985) ou le cinquième chapitre « Speech Acts and Illocutionary Logic », in D. Vanderveken (éd.) *Logic, Thought and Action* (2005).

Prenons l'exemple du canular d'Alan Sokal publié dans la revue *Social Text*⁹³. Au moment où il a écrit que « les critiques féministes et post-structuralistes ont démystifié le contenu de la pratique scientifique occidentale dominante, révélant l'idéologie de domination cachée derrière la façade de 'l'objectivité' » (1997 : 306), Sokal ne croyait pas vraiment ce qu'il affirmait, mais feignait de le croire au moment où il a utilisé cet énoncé qui l'engageait à représenter comment les choses sont dans le monde⁹⁴. En ce sens, ses affirmations étaient dépourvues de sincérité, bien qu'elles n'aient pas été reconnues comme telles par les membres du comité de lecture de la revue qui ont cru, à tort, qu'il avait tenté de décrire comment les choses sont dans le monde (but illocutoire assertif), avait certaines raisons ou évidences à l'appui des propositions affirmées (mode d'atteinte) et croyait en la vérité de ce qu'il décrivait (condition de sincérité).

Le fait que Sokal ait réussi à tromper les membres du comité de lecture de *Social Text* tend à montrer qu'il a réussi à accomplir des affirmations (fausses) et que son intention de signification n'était pas inscrite dans la signification linguistique des énoncés déclaratifs qu'il a utilisés, car il n'aurait pas pu les tromper en produisant chez eux une compréhension à propos de son intention de le faire si elle devait être encodée dans la signification de ses énonciations. Bien

⁹³ Il a été republié et traduit sous le titre « Transgresser les frontières : vers une herméneutique transformative de la gravitation quantique », in A. Sokal et J. Brickmont, *Impostures intellectuelles* (1997).

⁹⁴ Derrida (1997) a qualifié cet usage de *non sérieux*, non pas au sens searliien de fiction, mais au sens de malhonnêteté et de supercherie. Une *fiction* ne fonctionne pas comme un *canular* qui, par définition, est un acte de discours accompli en feignant avec l'intention supplémentaire de tromper autrui et destiné à être révélé *après* avoir rempli sa fonction de leurre : Sokal s'est engagé à représenter comment les choses sont dans le monde *après* avoir réussi à duper ses interlocuteurs grâce à sa feinte manipulatrice (Schaeffer). À mon sens, son activité verbale ne fait pas partie de la catégorie des discours non sérieux *de la* fiction, au sens searliien, en raison des *intentions illocutoires* qui en sont à l'origine et des *conséquences pragmatiques* qui en résultent.

qu'accomplie, l'affirmation de Sokal est *défectueuse* d'un point de vue illocutoire, défectuosité qu'on peut expliquer en attirant l'attention sur le *lien logique interne* entre l'*acte illocutoire* et l'*attitude* (ou l'état psychologique) faisant partie de sa *condition de sincérité* : *affirmer* qu'il fait beau revient à exprimer la *croyance* qu'il fait beau, *demander* un conseil revient à exprimer le *désir* de le recevoir, *promettre* de rendre visite à un ami revient à exprimer l'*intention* de s'y rendre. Dans le cas d'une énonciation mensongère comme celle de Sokal, il y a bel et bien l'*expression de la croyance* qui fait partie des conditions de sincérité de l'affirmation, quoique cette *attitude* ne fût pas celle que Sokal *éprouvait* au moment où il a utilisé sérieusement l'énoncé rapporté ci-dessus, d'où la défectuosité de son énonciation⁹⁵.

1.2 Regard sur les indicateurs de force illocutoire de la fiction

Si l'on jette maintenant un coup d'œil en direction d'un texte de *fiction* et d'un texte de *non-fiction*⁹⁶ produits par un même auteur, en l'occurrence Voltaire, on constate qu'ils sont généralement composés d'une série d'*énoncés déclaratifs* qui, en vertu de leur *signification*, servent à *faire des affirmations* (ou des assertions) :

⁹⁵ Dans *L'Intentionnalité*, Searle a clarifié la position qu'il avait adoptée dans son analyse du discours de la fiction : « Mais affirmer que l'état intentionnel constituant la condition de sincérité est exprimé dans l'accomplissement de l'acte de langage ne revient pas à dire qu'on doit toujours éprouver l'état intentionnel qu'on exprime. Il est toujours possible de mentir ou d'accomplir une autre forme d'acte de langage dépourvu de sincérité. Mais un mensonge ou un autre acte de langage dépourvu de sincérité consistent à accomplir un acte de langage et, par là, à exprimer un état Intentionnel qui n'est pas l'état Intentionnel qu'on éprouve » (1985 : 25).

⁹⁶ On emploie souvent l'expression « récit non factuel » pour désigner les textes de fiction. Comme Genette, j'estime que l'adjectif « non factuel » n'est pas entièrement satisfaisant, car « la fiction aussi consiste en enchaînement de faits » (Genette, 1991 : 66).

- 1) Dans une de ces planètes qui tournent autour de l'étoile nommée Sirius, il y avait un jeune homme de beaucoup d'esprit, que j'ai eu l'honneur de connaître dans le dernier voyage qu'il fit sur notre petite fourmilière ; il s'appelait Micromégas, nom qui convient fort à tous les grands. (« Micromégas », *in Romans et Contes* : 101)
- 2) Le nom de Salomon a toujours été révééré dans l'Orient. Les ouvrages qu'on croit de lui, les annales des Juifs, les fables des Arabes, ont porté sa renommée jusqu'aux Indes. Son règne est la grande époque des Hébreux. (« Salomon », *in Dictionnaire philosophique* : 341)

Il ne fait aucun doute que les deux segments de discours sont parfaitement intelligibles. S'il est en ainsi, c'est sans doute parce Voltaire et ses lecteurs ont respectivement produit et compris ces occurrences textuelles en vertu de leur *compétence linguistique* : un usage assertif engage le locuteur à la vérité des propositions affirmées, à savoir 1) Voltaire a rencontré un jeune homme nommé Micromégas qui habitait une planète gravitant autour de l'étoile Sirius, etc. et 2) le nom de Salomon a été révééré dans l'Orient par un ensemble d'ouvrages, etc. Pourtant Voltaire, doit-on présumer, n'entendait pas affirmer qu'il avait rencontré Micromégas au moment où il a utilisé des énoncés de type déclaratif qui ont exemplifié une *histoire philosophique*⁹⁷, mais il a *feint de le faire*. En écho à Hamburger (1986), caractérisons donc les énoncés constitutifs des *textes de fiction écrits à la première personne d'énoncés de réalité feints* et tirons les conséquences théoriques de la thèse searlienne selon laquelle il n'existe *aucun marqueur linguistique* — textuel, syntaxique, sémantique — désignant un champ de discours comme relevant de la *feintise verbale* : elle implique qu'on ne peut pas déceler la *présence d'une énonciation ayant une force assertive feinte* — et plus

⁹⁷ Voltaire a utilisé cette appellation générique pour introduire l'histoire intitulée « Micromégas ». Cette information n'est pas livrée dans le texte proprement dit, mais dans le paratexte.

spécifiquement l'*absence d'engagement à décrire comment les choses sont dans le monde* — et, conséquemment, départager les faits réels et les faits fictifs dans l'usage du langage sur la base de notre compétence linguistique⁹⁸.

Qu'en est-il des récits de fiction écrits à la troisième personne ? Peut-on les identifier et les distinguer des récits factuels écrits à la troisième personne sur la base de leurs propriétés textuelles, syntaxiques ou sémantiques ? Il peut être instructif de rappeler que l'usage du prétérit « Bonaparte *sortit* des fameux bâtiments du Champ-de-Mars comme lieutenant en second » (2003 : 17)⁹⁹, des verbes décrivant les actions mentales d'un individu autre que le locuteur « Le jeune Napoléon *pensa* beaucoup plume à la main » (2003 : 21), des verbes de situation dans des énoncés portant sur des événements indéterminés « Sans réfléchir, il [Bonaparte] se rendit devant la chambre basse pour la haranguer à son tour. *Il fut accueilli par des huées, des insultes et reçut même quelques coups de poing* » (2003 : 43), des déictiques rapportés à des tiers (« *Bientôt*, en effet, *Paoli se tourna* vers les Anglais et *sembla* s'appuyer de plus en plus sur les contre-révolutionnaires » (2003 : 19-20) et l'emploi massif de dialogues « Dans son panthéon personnel, d'ailleurs, Jean-Jacques occupait la première place : 'Ô

⁹⁸ On peut toujours attirer l'attention sur l'invraisemblance du contenu propositionnel du récit pour soutenir que l'usage d'énoncés du philosophe ne peut être que non sérieux. Or l'invraisemblance d'une histoire ne constitue pas un critère sur lequel on peut se baser pour cerner la nature d'un acte de discours. À cet égard, on ne saurait perdre de vue que Claude Vorilhon, alias Raël, a fait un usage assertif des énoncés pour affirmer qu'il avait rencontré un extra-terrestre au centre du cratère du Puy de Las le 13 décembre 1973 — donc quelque part sur notre « petite fourmilière » (métaphore) —, qui lui a demandé de répandre la vérité à propos des Éloïm. Selon ma lecture, Vorilhon a produit des occurrences d'énoncés de type déclaratif qui ont exemplifié un *témoignage* qui l'engage vis-à-vis de l'*histoire* qu'il a *racontée*. N'est-ce pas ainsi que ses contemporains (adeptes ou détracteurs) le comprennent ?

⁹⁹ Les extraits proviennent de l'ouvrage de Lentz intitulé *Napoléon*. Les autres énoncés proviennent du même texte ; ils me permettront d'illustrer les autres caractéristiques linguistiques des énoncés constitutifs des textes de *fiction littéraires*.

Rousseau ! Pourquoi faut-il que tu n'aies vécu que soixante ans ? Pour l'intérêt de la vertu, tu eusses dû être immortel ! [...] Parlant de Rousseau, il [Napoléon] déclara : *'Il eût mieux valu pour le repos de la France que cet homme n'eût jamais existé.'* » (2003 : 22), considérés notamment par Dorrit Cohn (1981), Käte Hamburger (1986) et Ann Banfield (1995) comme autant de *phénomènes linguistiques* propres aux *fictions narratives*, ont été recensés dans les *discours factuels* tels que les discours ethnologiques, historiques et journalistiques, nommément le *New Journalism*, et autres dérivés génériques comme le *Non-Fiction Novel*¹⁰⁰. Comme on vient de le voir, ces éléments linguistiques peuvent fort bien figurer dans un *récit factuel* impliquant un *usage littéral* et *sérieux* des énoncés déclaratifs (*Napoléon*) engageant le locuteur (Lentz) à décrire comment les choses sont dans le monde¹⁰¹. Bien qu'ils demeurent sans conteste plus répandus dans les discours fictionnels, pareils marqueurs linguistiques susceptibles de nommer un champ de discours comme relevant d'une feinte verbale ne sont pas propres aux fictions littéraires.

Qu'en est-il de l'expression « Il était une fois » ou de sa variante vernaculaire « C'était une fois » ? Nonobstant le fait que cette expression linguistique n'est

¹⁰⁰ Je procèderai à l'analyse des énonciations de discours rapportés dans le cadre du roman non fictionnel de T. Capote, *De Sang froid* (1966) dans la section consacrée au *discours indirect libre* du quatrième chapitre.

¹⁰¹ On peut remettre en question le statut factuel du discours de Lentz en adoptant la position de Hamburger : « On dit par exemple : Napoléon espérait (ou croyait) qu'il soumettrait la Russie. Mais en fait, l'emploi de croire est ici dérivé et ne peut servir dans un tel contexte que d'indexation indirecte. Il signifie qu'on peut déduire des documents que Napoléon croyait qu'il allait soumettre la Russie. Mais dans un récit historique, de réalité, Napoléon ne peut pas être représenté comme une subjectivité *hic et nunc*, comme point d'origine (*Ich-Originalität*) de ses pensées, croyances ou autres processus intérieurs, bref de son 'existence'. Si cela se produit, alors on cesse d'être dans un document historique, on est dans un roman, dans une fiction » (1986 : 88). Cette position revient à soutenir que son usage des énoncés ne l'engage pas vis-à-vis de la vérité des propositions affirmées, puisqu'il a feint de le faire. Je ne l'adopte pas.

utilisée que dans certaines variétés de textes de fiction littéraires et qu'elle peut l'être pour raconter une histoire réelle — est-ce qu'on viole ou suspend une règle linguistique si l'on raconte la naissance de son enfant en utilisant l'expression « Il était une fois » ? —, je ne vois pas comment on pourrait cerner l'action de l'auteur de fiction d'un point de vue illocutoire en étudiant ses propriétés linguistiques, parce que le verbe « introduire » ne contribue pas à la signification des énonciations en nommant une force illocutoire composée d'un but linguistique interne, mais plutôt un *segment* d'un *discours narratif* dont le but interne est linguistique. Il s'agit bien d'un marqueur linguistique, mais qui sert à indiquer *par convention* qu'une histoire fictive est introduite et non qu'une force illocutoire est réalisée.

Pour l'instant, on n'a pas d'argument pour réfuter la thèse searlienne sur l'absence de marqueurs linguistiques nommant la présence d'une énonciation fictionnelle. Cette situation complique singulièrement toute recherche visant à cerner la *nature de l'action* accomplie *verbalement* par l'auteur de fiction en termes *linguistiques* : comment peut-on caractériser l'action accomplie *via* un usage non sérieux des énoncés s'il n'existe aucun marqueur linguistique *obligatoire* et *constant* nommant la *force illocutoire* de ses énonciations ? Regardons du côté de l'action de feindre pour voir s'il n'y a pas moyen de le faire.

2. QUAND DIRE, C'EST FEINDRE

S'il est vrai que *feindre* est une *action naturelle intentionnelle et universelle* impliquant *l'usage du langage*, il y a lieu de s'étonner que les philosophes analytiques du langage et de l'action se soient limités à formuler de vagues commentaires à propos du faire *comme si*, une *quasi performance* (« mock performance ») mise en relation avec l'*imagination*, conçue par Ryle non pas comme « une faculté particulière dont la seule fonction serait la production de visions et d'auditions imaginaires », mais comme une *faculté générale* qui « s'exerce au contraire de multiples façons : 'voir avec les yeux de l'esprit', grogner comme un ours, sentir 'dans sa tête' et jouer au malade sont des exemples plus ou moins fréquents de l'imagination » (1978 : 245)¹⁰². À supposer que feindre soit effectivement une quasi performance, ils devront bien déterminer un jour ou l'autre la nature et les rouages de cette action singulière accomplie en diverses circonstances.

¹⁰² Selon White, il n'y a pas nécessairement de relation biunivoque entre le *faire semblant* et l'*imagination* : « one can pretend, but not imagine, to read, to see something, to be angry, to be a policeman or to be writing ; while one can imagine, but not pretend, riding a horse, being in an aeroplane, or oneself or another working on a farm or living in Buckingham Palace. One can also imagine, but not pretend, X as a Y and perhaps, imagine, but not pretend, X itself. Thus, one can imagine, but not pretend oneself or another as a politician and, perhaps, imagine, but certainly not pretend, a pot of gold » (1988 : 300-301). Autrement dit, l'imagination peut intervenir dans le cadre de formes de vie qui n'ont rien à voir avec la fiction, comme lorsqu'on affirme se souvenir de nos dernières vacances en famille. C'est pour cette raison que j'ai cru bon de laisser de côté la délicate question de l'imagination, dont le rôle est pourtant essentiel dans le déploiement d'une fiction littéraire.

Dans un article qui a eu peu d'écho en philosophie analytique¹⁰³, Austin a soutenu que feindre est à la base une *action* qui met toujours en scène une performance individuelle en présence des autres à laquelle s'ajoute *en même temps* un comportement réel dissimulé¹⁰⁴ :

Pour faire semblant dans le cas de base, je dois être en train de m'efforcer de faire croire aux autres, ou de leur donner l'impression, par ma performance individuelle du moment en leur présence, que je suis (réellement, seulement, etc.) *abc*, afin de déguiser le fait que je suis réellement *xyz*. Manquer de remarquer tous ces faits, c'est mettre l'eau du bain, mais sans le bébé. (1994 : 223-224)

Je ne pense pas qu'on puisse amorcer la réflexion sur ce qu'est l'action de feindre d'un point de vue *illocutoire* à partir de l'analyse d'Austin. D'abord, la *tentative* de donner l'impression ou de faire croire (« make-believe ») aux autres que l'on est, disons une hyène *abc*, ne relève pas du domaine de *l'illocutoire*, mais bien du *perlocutoire*, au même titre que *tenter d'amuser* (en racontant une histoire) ou *de convaincre* (en argumentant en faveur d'une thèse). Ensuite, l'action qui consiste à *déguiser* à autrui au *même moment* ce que l'on est réellement, disons un humain *xyz*, n'est pas à l'œuvre dans toutes les feintes, comme celles réalisées individuellement ou collectivement. Enfin, l'action de feindre ne change pas de signification et de fonction d'une langue à l'autre à travers le temps¹⁰⁵. Manquer

¹⁰³ Il a été publié d'abord dans la revue *Proceedings of the Aristotelian Society* en 1957-58 sous le titre « Pretending » et il a été repris et traduit en français par la suite sous le titre « Feindre » constituant le chapitre 7 de ses *Écrits philosophiques* (1994). Je me suis référé à ce chapitre.

¹⁰⁴ Austin a remarqué que les feintes déploient au même moment l'*apparence* (je suis *abc*) et la *réalité* (je suis *xyz*) : « Dans le semblant, un *comportement contemporain* trompe sur un *fait contemporain* [...] » (1994 : 225).

¹⁰⁵ Je précise qu'Austin a caractérisé l'action de feindre en se basant sur l'étymologie du verbe « Pretending », dérivé du verbe « *Praetendere* » qui contient le sens de *cacher* ou de *déguiser* les faits (être *xyz*) : « celui qui fait semblant doit être actif et présent en personne, réaliser la tromperie par la force de son comportement effectif » (1994 : 224). Or le verbe « feindre » vient du latin

ces faits, c'est mettre le bébé dans le bain, mais sans l'eau du bain. Il est sans doute préférable d'amorcer l'analyse en misant sur l'article qu'Elisabeth Anscombe a écrit en réaction à l'article d'Austin.

2.1 Les composantes fonctionnelles de la feinte réelle

Anscombe s'est penchée quant à elle sur les *feintes réelles* (« real pretences ») qu'elle a caractérisées en termes de *production d'apparences* : « the best general account of pretending would be [...] trying to appear what you are not », c'est-à-dire « trying to bring about that, without being something, you appear that thing [...]. Pretending' is an intention-dependent concept » (1957-58 : 283). Feindre est, par définition, une *action intrinsèquement intentionnelle* dans laquelle est logée la notion de *tentative* qui caractérise les *actes illocutoires* tels qu'affirmer, demander, promettre, congédier et remercier. Au même titre qu'une tentative de décrire ce qui se passe dans le monde en faisant une description, une tentative de produire une apparence en feignant d'accomplir un acte illocutoire peut *réussir* ou *échouer*. Pour reprendre l'exemple d'Anscombe, disons qu'un individu gravement malade (être *xyz*) peut tenter de causer l'apparence d'un individu en bonne santé (être *abc*), mais être trop faible pour esquisser un sourire

« *Fingere* » qui signifie plutôt *façonner, fabriquer* ou *construire*. De ce point de vue, celui qui fait *Comme Si* F(P) construit ou fabrique les faits (être *xyz*). Contrairement à Austin, je n'accorde pas trop d'importance à ce qu'il appelle « la très divine Étymologie » pour analyser la feinte. Je retiens cependant de son analyse que l'intention préalable de faire *Comme Si* cause une action complexe composée d'une feinte (*abc*) et d'une action authentique (*xyz*).

ou pour dire qu'il se porte bien¹⁰⁶. Une tentative d'avoir l'air de ce qu'on n'est pas peut donc se solder par un *échec* si certaines *conditions préliminaires* ne sont pas remplies dans le contexte de l'énonciation¹⁰⁷. On peut avoir l'air malade sans tenter de produire cette apparence, auquel cas il y a *apparence sans action*, comme on peut tenter d'avoir l'air malade sans produire cette apparence, auquel cas il y a *action sans apparence*. Il y a donc une composante *sui-référentielle* dans la feinte : il faut et il suffit que l'apparence soit causée en vertu de la tentative de l'agent pour qu'il y a une feinte.

Anscombe a insisté à juste titre sur le fait que la *notion de tentative* logée dans la *feinte réelle* gouverne l'expression « ce qui n'est pas ». On peut admettre qu'un comédien sur la scène puisse être *réellement* empoisonné ou puisse réellement se tuer en *feignant* de l'être ou de le faire sans pour autant soutenir, comme Austin, que feindre n'implique pas nécessairement ne pas être ou ne pas faire réellement. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler qu'on ne pourrait pas *décrire* cette situation possible où un acteur est empoisonné ou se tue à son insu (être ou faire *xyz*) en feignant l'être ou le faire (être ou faire *abc*) comme étant l'œuvre d'un individu qui a tenté de causer une apparence *de ce qui n'est pas*, à savoir d'un individu non empoisonné ou non mort (*non-xyz*), car il l'est réellement

¹⁰⁶ Mais l'inverse est faux puisqu'un individu en bonne santé (ou malade) peut produire l'apparence d'un individu malade (ou en bonne santé) sans tenter de le faire.

¹⁰⁷ Dans ce cas particulier, il s'agit de la capacité physique de l'individu.

(être *xyz*) à ce moment¹⁰⁸ : certains *maux*, au sens austinien du terme, peuvent même affecter une feinte accomplie sur la scène¹⁰⁹.

Je propose maintenant de faire un arrêt sur la situation imaginée par Pavel destinée à montrer « que la distinction entre les actes authentiques et feints s'émousse lorsqu'il s'agit de fiction » (1988 : 34). Décrite très schématiquement, la situation est celle d'un comédien qui imite les gestes d'un prêtre en faisant semblant de bénir le public et qui a reçu préalablement l'ordre d'ajouter à sa prestation une parodie du rituel religieux interdit dans la communauté ; les faits de l'arrière-plan discursif sont tels que le public sait que le comédien a conservé son ancienne foi ; au moment où il fait semblant de bénir le public, le comédien se tourne vers le public et, au lieu de d'obéir à l'ordre qui lui a été donné, c'est-à-dire d'ajouter une parodie de la bénédiction, accomplit une bénédiction dont l'authenticité n'échappe ni à la foule, ni aux censeurs qui ordonnent instantanément son arrestation. Que reste-t-il de la distinction entre actes authentiques et feints ? S'est-elle émoussée ?

¹⁰⁸ À propos de ce genre d'événement possible, Anscombe a précisé que tenter de produire ce qui n'est pas » signifie « faire en sorte de causer une apparence sans être cette apparence et non faire en sorte de devenir ce qu'on n'est pas dans les faits.

¹⁰⁹ Analysant l'action de feindre d'être une hyène et s'en prendre à belles dents réellement à un veau, Austin est d'ailleurs arrivé à cette conclusion : « Cette sorte de chose dans ces circonstances ne passera pour '(seulement) faire semblant d'être une hyène'. Il est vrai que ça ne passera pas non plus pour être vraiment une hyène. Le dépassement des limites [...] ne définit pas une frontière entre faire semblant d'être une hyène et être vraiment une hyène, mais entre faire semblant d'être une hyène et se comporter comme une brute sauvage, ou peut-être entre purement et simplement faire semblant d'être une hyène et faire semblant d'être une hyène avec une différence, avec un petit quelque chose en plus, ou avec des arrière-pensées » (1994 : 210).

Je pense qu'on doit concéder à Pavel que la *bénédiction est authentique dans ce contexte*, comme le sont, soit dit en passant, les deux *ordres* accomplis par les censeurs. Contrairement à lui, je ne crois pas que nous soyons autorisés à conclure que la distinction entre feindre d'accomplir un acte illocutoire et l'accomplir réellement dans ce contexte soit pour autant neutralisée¹¹⁰. Certes, il y a eu une authentique bénédiction qui, comme Pavel l'a lui-même fait remarquer, n'est pas attribuée au comédien, car il n'a effectivement pas le pouvoir requis pour accomplir réellement cet acte de discours dans ce contexte (mode d'atteinte du but déclaratoire), mais bien au prêtre (être *abc*) que le comédien (être *xyz*) a réussi, de toute évidence, à faire apparaître au public et aux censeurs en faisant semblant d'accomplir des actes de discours dans ce contexte, dont la bénédiction. La réussite de sa feinte réelle est donc une condition *sine qua non* à la réussite de son authentique bénédiction¹¹¹. En analysant ainsi le tour de force du comédien, on se rend compte qu'il est le résultat d'une *action complexe* (séquence d'actions) où son *acte de discours authentique* — la bénédiction — est articulée à l'intérieur de son *action principale* — la feinte réelle — en vertu de laquelle il a fait apparaître ce qui

¹¹⁰ Dans sa critique de la position de Pavel, Mandelker a fait valoir que les *incontournables cas limites* ne changent rien, d'un point de vue philosophique, aux distinctions conceptuelles faites par Searle : « Nearly every distinction between contrary types of behaviour [...] has borderline cases, yet these distinctions are not less useful [...]. Even if the presence of borderline cases were a sufficient reason for rejecting the purported distinction, distinctions for which there are borderline cases might be rendered philosophically unproblematic simply by our stipulating that the borderline cases fall within the range of one or the other component of the distinction » (1987 : 163).

¹¹¹ Searle avait pourtant reconnu que l'auteur accomplissait parfois de *véritables assertions*. Il l'a montré en s'appuyant sur les usages non sérieux d'*énoncés gnominiques* de Tolstoï « Toutes les familles heureuses sont toutes heureuses de la même manière, mais les familles malheureuses sont malheureuses d'une manière distincte, originale » (assertion littérale) et de Nabokov « Toutes les familles heureuses sont plus ou moins dissemblables ; mais toutes les familles malheureuses se ressemblent plus ou moins » (assertion non littérale, en l'occurrence ironique). De toute évidence, la plupart des fictions (roman, théâtre, publicité) comportent d'authentiques actes de discours qui s'articulent à partir d'une feinte réelle.

n'est pas — le prêtre bénissant son public¹¹². La conclusion de Pavel ne tient donc pas parce que les deux bénédictions, l'authentique et la feinte ne sont pas identiques et accomplies au même moment¹¹³.

Ce que Pavel aurait dû conclure de l'action de bénir réellement en feignant être en train de bénir, c'est que la feinte n'est jamais entièrement déconnectée de la réalité. Danto a d'ailleurs fort bien illustré ce phénomène :

[S]i je demande à une enfant de feindre qu'elle est la reine Anne, je ne m'attends pas à ce qu'elle sache grand-chose concernant ce qui distingue la reine Anne de la reine Charlotte, et donc je peux difficilement soutenir que, contrairement à ce que je lui demandais, elle feint d'être la reine Charlotte. Je lui demande simplement de se comporter à la manière d'une reine, ce qui *peut* inclure des reniflements hautains mais exclut le fait de ramper à quatre pattes, même si la petite fille dit qu'elle est une reine qui cherche une aiguille, car son comportement ne se distingue en rien de celui qu'elle adopterait si elle feignait d'être n'importe quel chercheur d'aiguilles. (1989 : 208)

Pour réussir à faire apparaître un prêtre *en train* de bénir le public en vertu de sa tentative, le comédien doit non seulement exécuter réellement des mouvements comme lever le bras, mais de manière qui *caractérise* effectivement l'action de

¹¹² On peut toujours imaginer la situation où l'ordre a été adressé à un prêtre par les censeurs. À supposer qu'il accomplisse une authentique bénédiction en invoquant sa position au sein de l'institution religieuse (mode d'atteinte du but) dans ce contexte, je dirais qu'il ne feint plus à ce moment précis. Comme Anscombe, je pense qu'il est logiquement impossible qu'un individu puisse feindre d'accomplir un acte de discours et l'accomplir réellement *en même temps*.

¹¹³ Austin avait d'ailleurs énoncé une *règle particulière* pour décrire les cas où l'agent réussit à accomplir d'authentiques actions lorsqu'il feint de les accomplir : il faut que le *comportement feint pure et simple* ait commencé *avant* le *comportement authentique simulé*. Ainsi, un comédien peut relater un événement historique (être en train de *faire xyz*) en feignant d'être Richard Nixon relatant ledit événement (être en train de *faire abc*), à condition qu'il y ait préalablement réussi à causer une apparence de ce qu'il n'est pas, à savoir Richard Nixon *en train de* le relater.

bénir par opposition à celle de chasser les mouches, par exemple¹¹⁴. Autrement dit, sa feinte n'est intelligible que sur le socle d'un ensemble d'aptitudes l'amenant à reconnaître comment les prêtres bénissent dans le monde. Cela dit, il arrive fréquemment que les individus qui se livrent à une feinte prennent leur distance vis-à-vis de ce qu'ils présupposent. Ils peuvent tenter de causer l'apparence d'un chien ou d'un zombie qui parle sans pour autant cesser de présupposer que les chiens et les zombies ne parlent pas :

On peut dire que quelqu'un est imaginatif lorsqu'il raconte l'histoire d'un chien qui parle ou qu'il dessine un cheval en plaid, à condition qu'il sache que les chiens sont muets et que les chevaux ne portent pas de plaid. (Danto, 1989 : 209)

Cet exemple donne un bon aperçu de la complexité de certaines feintes *verbales* ou *picturale*, complexité qui peut être évaluée à l'aune d'un Arrière-plan de capacités pré-intentionnelles. Il est possible de l'exploiter davantage pour accomplir des feintes encore plus complexes. Supposons qu'on ait à deviner ce qu'un individu tente de faire apparaître en feignant ; il s'exécute en accomplissant des actions physiques que l'on interprète finalement comme des signes d'un chien qui jappe et parle — il accomplit notamment des actes d'énonciation comme « J'ai faim et je veux aller au restaurant » accompagnés de quelques aboiements comme « Wouf ! Wouf ! ». On devine qu'il est un chien qui jappe et qui parle, mais il rétorque qu'on s'est trompé : il précise qu'il était en train de feindre d'être un

¹¹⁴ À ce sujet, Austin a noté qu'« [u]ne feinte ne doit pas seulement ressembler à l'original, mais doit y ressembler de façon *caractéristique* : ce n'est probablement pas en simulant le comportement d'un individu en colère qui se contrôle parfaitement que vous ferez semblant d'être en colère (bien sûr si vous dites : 'Je suis en colère', ça peut aider » (1994 : 222). C'est pourquoi il est difficile de discerner les actions feintes et authentiques à partir du comportement réel de l'individu.

enfant qui jappe et parle. Que peut-on répliquer si ce n'est qu'on n'est pas parvenu à comprendre adéquatement ce qu'il voulait signifier en feignant parce qu'il n'a pas su intégrer à sa feinte les éléments de sens permettant de distinguer deux *apparences de différentes formes*, à savoir le chien jappant et parlant d'une part, et l'enfant jappant et parlant d'autre part¹¹⁵. Pareille feinte est assurément plus complexe que celle qu'a analysée Danto, quoique les deux prennent forme sur la base des *mêmes faits contingents* : les enfants parlent et les chiens jappent.

Revenons à la feinte verbale de l'auteur de fiction. Comment décrire les rouages de son action complexe lorsque lorsqu'il feint d'affirmer, par exemple, qu'il s'est longtemps couché de bonne heure ? Il me semble opportun de revenir sur l'analyse searlienne ayant trait justement à l'articulation des différentes sortes d'actes de discours dans les feintes verbales de l'auteur de fiction au moment où il invoque les conventions dites « horizontales » :

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 des parties intégrantes de l'action d'ordre supérieur ou de l'action complexe. (Searle, 1982 : 111)

Searle entend par « actions complexes de niveau supérieur » les *actes illocutoires* que l'auteur de fiction feint d'accomplir et par « actions moins complexes de niveau inférieur » les *actes d'énonciation* (je fais *xyz*) qu'il accomplit réellement. Contrairement au comédien sur la scène ou à la fillette qui feignent d'accomplir

¹¹⁵ Anscombe est d'avis aussi qu'on ne peut pas interpréter adéquatement une feinte à partir du seul comportement de l'agent : « a scowling face without anger, which looks like an angry face, may be, not a pretence of anger, but just the face someone has when he is thinking hard » (1957-1958 : 282).

différentes sortes d'action, l'auteur de fiction n'a pas à recourir à tout un dispositif *non linguistiques* (comportement et posture physiques, tenue vestimentaire, etc.) pour atteindre son but : il peut causer des apparences de ce qui n'est pas grâce à sa *compétence linguistique*. Par exemple, un auteur de fiction comme Camus n'a qu'à prendre la plume, à l'appuyer sur un papier — *action physique* — et à produire des énoncés dotés de signification — *acte d'énonciation* — comme « Aujourd'hui maman est morte » (*L'Étranger* : 9), à tenter de faire croire qu'il est Meursault qui affirme que sa mère est morte — *acte perlocutoire* — ¹¹⁶, à se référer à Meursault et à sa mère — *acte de référence* — et à prédiquer d'elle la propriété d'être morte aujourd'hui — *acte de prédication*—¹¹⁷ pour réussir à produire l'apparence de Meursault en train d'affirmer que sa mère est morte à ce moment. De plus, il doit aussi feindre d'exprimer une attitude — *état mental* — à l'égard des apparences qu'il tente de causer en vertu de sa tentative à ce moment en raison de la *relation logique* liant les actes illocutoires et les états mentaux faisant partie de leur condition de sincérité.

¹¹⁶ Comme je l'ai mentionné, l'acte perlocutoire consistant à *faire croire* aux autres que l'on est ou que l'on fait ce que l'on feint être ou faire est facultatif.

¹¹⁷ Searle a soutenu que l'auteur de fiction feint de se référer à des personnes en prédisant d'eux certains attributs (propriété ou relation) lorsque les faits représentés dans le contenu propositionnel des feintes ne correspondent à rien dans la réalité et qu'il se réfère réellement à des personnes en prédisant d'eux le même genre d'attributs lorsque les faits représentés correspondent à des individus existant dans cette même réalité. Or, selon moi, les choses sont loin d'être si évidentes. Je ne prendrai position sur la question de la référence dans les discours *de la* fiction qu'après avoir étudié la relation entre le sens et la dénotation des énoncés constitutifs de certains types de fiction (troisième et quatrième chapitres).

2.2 La structure des feintes verbales

Les feintes déploient simultanément deux états de choses dont le statut ontologique est différent, à savoir l'apparence de ce qui n'est pas (être *abc*) et la réalité de ce qui est (être *xyz*). Mais il y a quelque chose de plus qui a échappé à Anscombe, mais non à White qui a reconnu que la feinte a pour fonction de causer des apparences de ce qui n'est pas *en action* :

Yet, whenever one pretends one must be engage in some activity [...] even if one is only pretending to oneself [...] whereas one need not do anything in order to imagine [...]. Pretence shows an ability to perform, whereas imagination shows an ability to conceive. (1988 : 303)

La feinte verbale est donc logiquement liée à l'action, de telle sorte qu'on ne peut pas réussir à produire des apparences de ce qui n'est pas sans feindre d'accomplir une action verbale. C'est manifeste lorsqu'on analyse les feintes faites à la *première personne*. En écrivant les aventures de Sherlock Holmes, Conan Doyle ne s'est pas limité à feindre d'être le docteur Watson ; il l'a fait en feignant d'affirmer des choses au sujet de Holmes (je suis en train de faire *xyz*) à ce moment, comme l'a bien observé Searle¹¹⁸ :

¹¹⁸ Searle a soutenu que les comédiens qui incarnent des personnages en action feignent aussi d'être ces personnages en train d'accomplir différents genres d'actions, comme des actions physiques (lever une chaise, tourner le volant) et des actes illocutoires (affirmer, demander, promettre, excommunier et saluer). L'analyse me semble correcte : ils feignent d'être des individus, qu'ils soient réels (Freud dans *Le Visiteur* de E.-E. Schmitt) ou fictifs (Hamlet dans *Hamlet* de W. Shakespeare) en train d'accomplir des actions, qu'elles soient verbales ou non.

Conan Doyle ne se borne pas à feindre de faire des assertions, mais il feint d'être John Watson, docteur en médecine, officier en retraite de la campagne afghane, en train de faire des assertions au sujet de son ami Sherlock Holmes. C'est-à-dire que, dans les narrations à la première personne, l'auteur feint souvent d'être quelqu'un d'autre en train de faire des assertions. (1982 : 112)¹¹⁹

La feinte verbale de Doyle à la première personne est donc une tentative de causer l'apparence du *John Watson en train de faire des assertions à propos de Sherlock Holmes* (je suis en train de faire *abc*).

Les feintes à la *troisième personne* prennent-elles forme en vertu d'une tentative de causer une apparence d'un individu en train d'affirmer ou de raconter quelque chose ? La position de Searle est ambiguë, comme s'il était possible de faire apparaître des choses en train d'être affirmées *sans sujet parlant*. Analysant la feinte à l'œuvre dans *Le Rouge et le Vert*, il a en effet soutenu que Murdoch se limite à feindre d'affirmer des choses à propos du lieutenant Andrew Chase-White, mais il n'a visiblement pas prêté attention au fait que la construction « Feindre de F(P) » n'est possible que si le *sujet de la principale* et le *sujet de la complétive* sont *identiques*, au sens *grammatical* s'entend. À ce propos, White écrit :

I can pretend either to be asleep or that I am asleep, but only pretend that my grandson is asleep. Incidentally, this on way reduction suggests that 'pretending to' should be subsume under 'pretending that', rather than vice-versa » (1988: 301).

¹¹⁹ Genette a déduit de ce passage que la feinte à l'œuvre dans les narrations à la première personne est plus forte que celles à l'œuvre dans les narrations à la troisième personne : « Je suppose que c'est bien ce que pense Searle, dont le 'ne se borne pas' indique plutôt que cette feinte-là (feindre d'être un autre) est plus forte que la feinte en troisième personne (feindre simplement d'asserter) » (1991 : 44, note 3). Est-ce à dire que la feinte verbale à la troisième dans *La Métamorphose* de F. Kafka est moins forte que celle qui se déploie à la première personne dans les *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar, dont le degré de feintise a été jugé faible par Hamburger ? Je ne crois pas que les pronoms personnels constituent un critère permettant d'évaluer la force d'une feinte verbale.

On ne peut donc pas analyser adéquatement l'articulation d'une feinte verbale faite à la troisième personne avec la structure illocutoire « Je feins de F(P) », laquelle est *agrammaticale* :

Je (Murdoch) feins qu'il (Andrew Chase-White)

*Je (Murdoch) feins d'il (Andrew Chase-White)

Toutefois, on peut représenter les feintes verbales à la première et à la troisième personne à l'aide de la *structure illocutoire* « Je feins *que* F(P) » plutôt que « Je feins *de* F(P) » suggérée par Searle¹²⁰ :

Structure illocutoire de la feinte verbale à la première personne accomplie par Doyle

« M. Sherlock Holmes et moi-même avons passé quelques semaines dans l'une de nos grandes villes universitaires » ⇒ Je feins (que j'affirme (que M. Sherlock Holmes et moi-même avons passé quelques semaines dans l'une de nos grandes villes universitaires))

Structure illocutoire de la feinte verbale à la troisième personne accomplie par Tolstoï

« Les familles heureuses sont toutes heureuses de la même manière, mais les familles malheureuses sont malheureuses d'une manière distincte » ⇒ Je feins (que j'affirme (que les familles heureuses sont toutes heureuses de la même manière, mais les familles malheureuses sont malheureuses d'une manière distincte))

¹²⁰ Austin a remarqué que la construction « Pretending that » convenait particulièrement bien aux *feintes verbales* : « dans *pretending-that* le comportement de feinte est particulièrement susceptible de prendre la forme d'un comportement verbal, puisque *that* est particulièrement susceptible de créer des impressions sur nos états cognitifs. » (1994 : 226).

Ces deux structures illocutoires représentent assez fidèlement l'articulation des feintes verbales accomplies à un moment d'énonciation : elles sont *grammaticales*, qu'on les considère du *point de vue externe de l'auteur* en train d'agir — je feins que F(P) — ou du *point de vue interne du narrateur* qui apparaît en train d'agir — j'affirme que (P). Vues sous cet angle, les feintes verbales à la troisième personne ne se différencient pas des feintes verbales à la première personne : les auteurs les accomplissent indistinctement pour tenter d'apparaître ce qu'ils ne sont pas, à savoir des individus (narrateur ou personnage) en train d'accomplir des actes illocutoires de forme F(P) (je suis en train de faire *abc*).

Conformément au principe pragmatique de dissociation fonctionnelle entre l'être empirique et l'être fictif — celui-ci étant produit intentionnellement par celui-là — présenté au chapitre précédent, convenons que les *sujets* de la principale et de la complétive sont *différents*, au sens *logique* cette fois. Ce que la structure illocutoire ci-dessus représente, c'est Tolstoï qui apparaît autrement (je suis en train de faire *abc*) que ce qu'il est en réalité (je suis en train de faire *xyz*) en feignant affirmer que les familles heureusés sont toutes heureuses de la même manière, mais les familles malheureuses sont malheureuses d'une manière distincte. La présence de l'authentique assertion dans la feinte verbale de Tolstoï trouve une explication logique ; elle est l'œuvre de l'auteur, certes, mais telle qu'elle *apparaît en train de l'affirmer* par un individu (je suis en train de faire *abc*). Searle y a vu, ai-je dit, une *authentique assertion*, quoiqu'il les ait considérées comme relevant d'un *usage littéral et sérieux du langage*, comme si les feintes

verbales ne pouvaient pas être faites pour accomplir d'authentiques actes illocutoires.

Pour ma part, j'y vois une *authentique assertion* relevant d'un usage *littéral* et *non sérieux* qui participe, au même titre que la plupart des *assertions feintes* de Tolstoï, au déploiement de l'histoire dans *Anna Karénine*. Le principe logique selon lequel feindre d'être ou de faire implique ne pas être ou ne pas faire au même moment demeure valide à partir du moment où on attribue l'authentique assertion à l'instance discursive (narrateur) (*je suis en train de faire abc*) que Tolstoï a fait apparaître en train de faire une assertion en feignant d'être en train de la faire (*je suis en train de faire xyz*). Il s'agit d'un cas limite à ranger dans la catégorie des feintes verbales.

Comment représenter la structure des feintes ayant pour but de causer une apparence d'un individu en train de feindre ? Est-ce qu'on peut feindre que l'on feint et représenter cette action avec la structure « Je feins (que je feins que (P)) » ? Une réponse affirmative à ces questions permettrait confirmer que feindre est une action intentionnelle permettant d'engendrer des actions de *même genre*. Il faut avouer d'entrée de jeu qu'il s'agit de questions complexes qui n'appellent aucune réponse simple, car il n'y a apparemment aucun élément linguistique susceptible de contribuer à la signification de ce genre d'action. Pour les besoins de la cause, imaginons une situation où l'on demande à un individu de feindre d'être en colère en assenant un coup de poing sur la table. Il se prête au jeu en effectuant des actions physiques qui, dans les feintes les plus habiles, sont même susceptibles de

se traduire par des réactions physiques — le visage et la main deviennent rouges ; il a réussi à causer l'apparence d'un individu en colère en train d'asséner un coup de poing sur la table (être en train de faire *abc*) en feignant d'être en colère et en train d'asséner un coup de poing sur la table (être en train de faire *xyz*). Supposons qu'on demande à ce même individu de feindre de feindre ? Que peut-il faire si ce n'est tout ou rien à la fois ? À supposer qu'il exécute la *même action* (être en train de faire *abc*), pourrait-on lui dire qu'il a réussi à faire apparaître ce qui n'est pas (être en train de faire *abc*) en feignant d'être en train de feindre (être en train de faire *abc*) ? Honnêtement, je ne le sais pas.

Peut-être que la meilleure façon d'y répondre consiste à analyser une situation où un individu doit réitérer sa feinte, comme c'est le cas d'un comédien qui a à feindre d'être un personnage qui feint dans le contexte d'une représentation scénique. Pour ce faire, appuyons-nous sur les deux passages suivants tirés du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux (1994) :

3) Sylvia : Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments ?

Lisette : C'est que j'ai cru que dans cette occasion-ci, vos sentiments ressembleraient à ceux de tout le monde [...]. (Acte I, scène 1 : 33)

*

Dorante : Lisette, quelque éloignement que tu aies pour moi, je suis forcé de te parler, je crois que j'ai à me plaindre de toi.

Sylvia : Bourguignon, ne nous tutoyons plus, je t'en prie. (Acte II, scène 9 : 83-84)

La pièce de Marivaux met en place une situation où des personnages se livrent, par le biais de déguisements et autres artifices, à un *jeu de faire semblant* (l'Acte II) :

les maîtres (Sylvia et Dorante) feignent d'être des valets (Lisette et Arlequin) et *vice versa* sous le regard de Monsieur Orgon et de Mario, les seuls individus à savoir que les deux couples de maîtres et de valets ont adopté le même subterfuge dans ce contexte, d'où la situation complexe engendrée dans la scène 9 du deuxième Acte : Sylvia croit à *tort* prier Arlequin, *alias* Bourguignon, de renoncer au tutoiement alors qu'elle s'adresse à Dorante. Pour incarner les personnages impliqués dans une activité collective de faire semblant, les comédiens doivent donc feindre en feignant. Comment s'y prennent-ils ? Quels sont les rouages de cette action complexe en vertu de laquelle une comédienne, disons Gianetta Benozzi¹²¹, a pu faire apparaître Sylvia en train de faire semblant d'être Lisette priant Arlequin de renoncer au tutoiement *au moment* où elle a feint d'être en train de prier littéralement en faisant une énonciation non sérieuse de l'énoncé « Bourguignon, ne nous tutoyons plus, je t'en prie » ?

Je pense qu'on peut soutenir que Benozzi a feint en feignant, mais je ne crois pas qu'on puisse représenter son action selon la structure « *Je feins* (que *je feins* (P) » parce que sa feinte (je suis en train de feindre *xyz*) se greffe sur une *action feinte* (je feins d'être en train de prier *abc*) exprimée par le *verbe performatif* « prier ». On peut clairement envisager la situation où Benozzi a *feint de feindre* d'accomplir une prière lors de son énonciation non sérieuse, mais selon la structure suivante :

¹²¹ En 1730, la pièce de Marivaux a été représentée par une troupe de comédiens composée notamment de Thérèse Lalande et de Gianetta Benozzi qui ont incarné respectivement Lisette et Sylvia.

Je feins (que je feins F(P))

À première vue, cette structure semble impliquer qu'elle accomplit réellement une prière. En effet, si feindre réellement d'accomplir un acte de discours de forme F(P) implique ne pas l'accomplir réellement à ce moment, c'est-à-dire non être en train de F(P), feindre de feindre d'accomplir un acte de discours de forme F(P) n'implique-t-il pas alors l'accomplir réellement, c'est-à-dire F(P) ? À mon avis, cette interprétation n'a pas de sens ; elle repose tout simplement sur une mauvaise compréhension de ce qu'est feindre, car si Benozzi devait réellement accomplir une prière en réitérant sa feinte réelle, elle aurait *échoué* dans sa tentative de faire apparaître ce qui n'est pas, à savoir Sylvia faisant semblant d'être Lisette priant Arlequin de cesser le tutoiement. Or ce n'est sans doute pas ce qui est arrivé pendant la représentation scénique. Il faut chercher à expliciter maintenant la structure illocutoire de sa feinte. Quelques précisions d'ordre syntaxique s'imposent.

Comment les actions se sont-elles enchaînées durant la représentation ? Benozzi a dû tenter d'abord de causer une apparence de ce qui n'est pas en action, en l'occurrence Sylvia posant (ou en train de poser) *deux questions* à Lisette (Acte I, scène 1), en vertu de sa *tentative*. Pour ce faire, elle a réellement feint d'être Sylvie en train de poser deux questions, non pas à Lisette, mais bien à Thérèse Lalande qui a fait apparaître Lisette répondant aux questions de Sylvia en faisant semblant d'être Lisette en train de *répondre* à Gianetta Benozzi. On peut

représenter la *feinte initiale* accomplie par Benozzi *via* l'usage littéral et non sérieux de l'énoncé « Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments ? » ainsi :

Je feins (que je demande (vous vous mêlez de quoi) ∧ je demande (vous répondez de mes sentiments))

L'individu auquel fait référence le déictique pronominal « Je » de l'*action principale* (Benozzi) ne peut pas coïncider avec l'individu auquel fait référence le déictique pronominal « Je » de l'*action enchâssée* (Sylvia), conformément au principe de la dissociation fonctionnelle entre l'être empirique et le personnage agissant : ils n'ont pas le même statut ontologique, car Benozzi est un individu *réel* (« Je » de la principale) et Sylvia est un individu *apparent* (« Je » de la complétive)¹²². Pour faire apparaître Sylvia faisant semblant d'être Lisette en train d'accomplir une prière, Benozzi a dû feindre qu'elle était en train de feindre d'accomplir une prière. La structure illocutoire qui permet de décrire l'articulation son énonciation littérale et non sérieuse de l'énoncé « Bourguignon, ne nous tutoyons plus, je t'en prie » est :

Je feins (que je feins (que je vous prie (nous ne nous tutoyons plus)))

¹²² Il en va de même si l'unité déictique de la principale et de la complétive désigne le même individu, comme lorsqu'on prétend être riche alors qu'on ne l'est pas ou avoir du plaisir alors qu'on n'en a pas. En pareil cas, l'individu auquel fait référence le « Je » de la complétive apparaît autrement que ce qu'est réellement l'individu auquel fait référence le « Je » de la principale. Cette analyse de la feinte est importante puisqu'elle me permettra d'expliquer, du moins partiellement, le fonctionnement de l'*autofiction*, une pratique verbale contemporaine qualifiée de contradictoire par Genette (1991). Il en sera question au quatrième chapitre dans la section consacrée aux récits de vie.

Ici encore, les individus auxquels font référence les déictiques pronominaux ne sont pas identiques. Benozzi n'est pas soudainement devenue Lisette en réitérant sa feinte. On peut représenter cette feinte verbale complexe à l'aide de cette structure assortie de quelques gloses entre crochets :

Je [Benozzi] feins¹ de vous [Lalande] prie F^1 (que je [Sylvia] feins² de vous [Dorante] prier F^1 (P^1) (que je [Lisette] vous [Arlequin] prier (P^2) (ne nous tutoyons plus (P))))

Quoique complexe, cette structure illocutoire représente convenablement à mon avis le *phénomène de récursivité* à l'œuvre dans la feinte réelle sur une scène : la feinte complexe de Benozzi se greffe sur la *même action de base* — la prière accomplie *via* un usage littéral et non sérieux de l'énoncé *performatif* « Bourguignon, ne nous tutoyons plus, je t'en prie » — et participe à causer *deux apparences irréductibles* imbriquées l'une dans l'autre dans le contenu propositionnel (P) de la feinte principale, à savoir Sylvia qui feint d'accomplir une prière (P^1) et Lisette qui en accomplit une (P^2). On peut simplifier la structure illocutoire ci-dessus de la manière suivante : *Je feins (que je feins (que $F(P)$))*. Dans un tel cas, feindre d'être en train de feindre de faire implique toujours ne pas être en train de faire réellement.

2.3 Aux limites de la feinte réelle

L'objectif de ce chapitre est de cerner la nature de l'action de l'auteur de fiction d'un point de vue illocutoire. Dans cette section, je me suis penché sur la *feinte réelle*, telle qu'accomplie dans un contexte d'énonciation verbale, conformément à la méthode d'investigation adoptée et présentée au chapitre précédent. Je me suis efforcé d'abord de mettre au jour son fonctionnement en caractérisant à la base la feinte comme une tentative de causer des apparences de ce qui n'est pas en action. J'ai cherché à expliquer la possibilité d'accomplir d'authentiques actes de discours lors d'une feinte verbale conformément au principe logique selon lequel feindre d'être en train de faire implique nécessairement ne pas être en train de faire au même moment. J'ai montré que les capacités d'Arrière-plan jouent un rôle causal dans le déploiement des apparences en déterminant les choses à faire et à ne pas faire apparaître en feignant. De toute évidence, feindre réellement n'est pas une action intentionnelle que l'on fait par inadvertance et n'importe comment.

J'ai aussi tenu compte de l'articulation des actes d'énonciation, de référence et de prédication à l'œuvre dans les feintes verbales. Je me suis attaché à mettre au jour la structure des feintes verbales. J'ai expliqué pourquoi la structure « Je feins que F(P) » permet de représenter adéquatement une feinte verbale accomplie à la première personne ou à la troisième personne. J'ai aussi décrit les relations qui s'instaurent entre le sujet de la principale et le sujet de la complétive : d'un point de vue *grammatical*, ils peuvent *identiques* (feinte à la première personne) ou non

(feinte à la troisième personne), mais ils sont *différents* d'un point de vue *logique* (feintes à la première et à la troisième personne).

J'ai aussi cherché à rendre compte d'un phénomène énonciatif fort singulier, en l'occurrence la récursivité de la feinte verbale, en analysant les feintes accomplies par les acteurs ayant à feindre d'être un individu en train de feindre d'être un individu en train d'accomplir des illocutions. J'ai constaté en cours de route que la feinte ne peut se réaliser que dans l'action et que la feinte verbale ne peut être réitérée qu'à partir des actes de discours, dont ceux du genre illocutoire de types assertif, directif, engageant, déclaratoire ou expressif, d'où la structure « Je feins (que je feins (que F(P))) » proposée au terme de l'analyse. J'ai laissé finalement dans l'ombre le statut *sui generis* de la feinte verbale¹²³.

J'en viens maintenant à me demander si je ne fais pas fausse route en cherchant à cerner ce que fait réellement l'auteur de fiction *via* l'analyse de l'action de feindre. Malgré des efforts sincères pour caractériser positivement le fonctionnement et la structure des feintes réelles, je ne suis toujours pas en mesure de déterminer si cette action intentionnelle est en soi un acte illocutoire dont le but interne est linguistique. Est-ce que causer des apparences de ce qui n'est pas en train d'agir en faisant *Comme Si* F(P) constitue un but linguistique qui détermine une direction possible d'ajustement entre les mots et le monde ?

¹²³ À défaut d'avoir réussi à montrer la possibilité de feindre simplement que l'on est en train de feindre (*abc*) sans se baser sur les formes non jouées de comportement (*xyz*), je conclus que cette action intentionnelle n'est pas une action de base *sui-generis* permettant d'engendrer des feintes plus complexes de même type, même en admettant qu'il est *logiquement possible* de feindre que l'on est en train de feindre (*abc*) parce qu'il est possible de feindre (*xyz*) dans la réalité. Peut-être que *feindre que l'on feint* revient simplement à *causer des apparences en train de ne rien faire* ?

À mon avis, il n'y a aucune confusion possible entre la feinte réelle et les actes illocutoires avec le but assertif, qui détermine la direction des mots aux choses, les buts directif et engageant, qui déterminent la direction des choses aux mots, le but déclaratoire, qui détermine la double direction entre les mots et les choses, et le but expressif, qui a la direction vide d'ajustement entre les mots et le monde. Afin d'éviter tout contresens, distinguons les feintes réelles accomplies verbalement, dont le but ne détermine *aucune direction* d'ajustement entre les mots et le monde, et les divers actes illocutoires expressifs comme remercier, se plaindre, se lamenter ou louer, dont le but détermine la *direction vide d'ajustement* entre les mots et le monde¹²⁴. Et pourtant on peut envisager l'hypothèse que la feinte constitue un acte illocutoire de types délibératif ou déclaratoire en raison de sa composante *sui-référentielle*. Mais comment la formuler en analysant davantage cette action intentionnelle qui caractérise aussi ce que le menteur fait lorsqu'il utilise sérieusement le langage ? Les apparences qu'il tente de causer ne deviennent tout de même pas des faits existants de notre réalité !

Comment distinguer la feinte à l'œuvre dans la fiction littéraire et la feinte à l'œuvre dans le discours mensonger ? On a vu que Searle a expliqué la différence entre le mensonge et la fiction en termes *pragmatiques* : les deux formes de feintes verbales ne sont pas des jeux de langage qui exigent un réapprentissage des *règles*

¹²⁴ Les artisans de la théorie émotionnelle de la fiction n'ont manifestement pas fait cette distinction entre l'*absence de direction* et la *direction vide* d'ajustement. Observant à juste titre que les auteurs de fiction ne tentaient pas de représenter comment les choses sont dans le monde (but assertif), Odgen et Richards (1923) ont conclu que les auteurs de fiction devaient exprimer des attitudes que leur inspirent les faits représentés dans le contenu de leur discours (but expressif). Aujourd'hui, la *théorie émotionnelle* de la fiction n'est guère prise au sérieux. Pavel l'a qualifiée de ségrégationniste au même titre que la théorie de la feinte intentionnelle de Searle et la théorie des objets inexistantes de Parsons, entendant par là qu'elles « caractérisent le contenu des textes de fiction comme pure œuvre d'imagination, sans aucune valeur de vérité » (1988 : 19).

linguistiques qui sous-tendent l'usage du langage, mais l'une implique leur *violation* (le mensonge) et l'autre implique leur *suspension* (la fiction). Cette analyse n'est pas sans fondement, mais elle est sans doute incomplète. En effet, les feintes réelles ne sont pas de simples actions qu'on accomplit pour le simple plaisir de faire apparaître ce qui n'est pas en violant une règle constitutive. Selon Anscombe, elles ont une *autre finalité* :

[W]e can only ascribe pretence to beings to which we can ascribe purposive calculation. That is not because pretence is generally purposive. It is not ; wanting to seem something that one is not, without any further end in view, may even form the biggest part of pretending. But it must be significant that when we ascribe pretending to animals, it is because we see an advantage gained by seeming [...]. I think this shows reason to speak of purposive pretending as « basic ». (1957-1958 : 292)

Les *feintes réelles* (« real pretences ») qu'Anscombe a pris soin d'opposer aux *quasi-performances* (« mock performances ») sont en fait des feintes à *fonction de leurre* qui sont accomplies pour atteindre différents buts (« purposive pretending ») alors que les *quasi-performances* étudiées par Ryle et Austin sont en fait des feintes à *fonction ludique* qui sont faites pour le simple plaisir de produire des apparences en action (« unpurposive pretending »).

À mon avis, Searle et Wittgenstein ont analysé différemment un même phénomène. Searle a sans doute raison de soutenir, *contra* Wittgenstein, que les feintes réelles à fonction de leurre n'exigent pas un réapprentissage des règles linguistiques qui régissent l'usage du langage, puisque ces règles contiennent déjà la notion de *violation*, mais Anscombe n'a pas tort par ailleurs d'y voir aussi une

sorte de *calcul* de la part de l'agent en vue de faire un *gain* et que le nouveau-né ne maîtrise pas. Autrement dit, la feinte à l'œuvre dans le mensonge est un *jeu de langage* à but *extralinguistique*, qui consiste à tenter de causer une apparence en action en vue de faire un gain aux dépens d'autrui et qui fonctionne si et seulement si l'agent *apprend à dissimuler* à autrui le fait qu'il viole l'une des règles constitutives des jeux de langage à but linguistique.

Cependant, Searle a manifestement tort lorsqu'il soutient que les feintes réelles impliquent la *suspension* des règles linguistiques qui régissent l'usage du langage, puisque ce sont les règles qui rendent possible les jeux de langage fictifs répertoriés par Wittgenstein. Je doute qu'il soit possible de comprendre ce qu'un auteur sérieux entend signifier en feignant raconter l'histoire qu'il invente si les règles *sémantiques* qui sous-tendent ordinairement l'usage du langage devaient être suspendues¹²⁵. Mais est-ce à dire que la feinte à l'œuvre dans le discours *de la* fiction est aussi un jeu de langage à but extralinguistique qui ne fonctionne cette fois que si l'agent apprend faire entendre à autrui qu'il suit les règles du jeu de langage ?

¹²⁵ Searle a établi un lien entre la notion de *suspension de l'incrédulité* et celle de la *suspension des règles* dites « verticales » liant le langage et la réalité : « En un sens, je dirai précisément que, ce que je ne suspens pas quand je lis un auteur sérieux d'illocutions non sérieuses comme Tolstoï ou Thomas Mann, c'est mon incrédulité. Mes antennes d'incrédulité sont beaucoup plus sensibles à Dostoïevski qu'elles ne le sont au *San Francisco Chronicle*. En un autre sens, je dirai aussi que 'je suspens mon incrédulité', mais notre problème est de dire exactement comment et pourquoi. Platon, selon une erreur d'interprétation courante, pensait que la fiction consistait en mensonges. Pourquoi une telle conception serait fautive ? » (1982 : 104). Je présume que Searle a introduit les *conventions horizontales* dans sa théorie de la fiction pour résoudre le problème consistant à expliquer notre propension à ne pas suspendre notre incrédulité à la lecture d'un auteur de fiction littéraire au moment où nous reconnaissons qu'il viole l'une des règles verticales du langage : on n'a pas à suspendre son incrédulité en lisant les mensonges de Dostoïevski dans la mesure où l'on n'a pas à appliquer les règles liant les actes illocutoires et le monde.

On peut chercher à illustrer la différence fondamentale entre les feintes réelles à fonction de leurre et les quasi-performances à fonction ludique (Anscombe, 1957-1958), lesquelles correspondent respectivement aux feintes « manipulatrices » et « partagées » de Schaeffer (1999), avec *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux (1994). Ce qu'on comprend d'une *feinte manipulatrice* comme celle accomplies par Sylvia qui est apparue aux lecteurs et aux spectateurs grâce à la *feinte partagée* de Marivaux et de Benozzi, c'est qu'elle remplit une *fonction de leurre* qui l'avantage — du moins elle le croit dans la représentation verbale — aux dépens de Dorante dans le contexte du *Jeu de l'Amour et du hasard*. Autrement dit, la production d'apparences devient un *moyen* pour parvenir à atteindre un but extralinguistique : découvrir l'identité de son prétendant.

Ce n'est pas ce que l'on comprend de la *feinte partagée*, laquelle fonctionne par définition que si elle est *reconnue* pour ce qu'elle est, à savoir comme une action ayant pour but de causer des apparences de ce qui n'est pas en action. Si Marivaux et Benozzi ne dupent personne en feignant accomplir des actes illocutoires, c'est sans doute parce qu'ils ne dissimulent pas le fait qu'ils *violent* l'une des règles des jeux de langage à but linguistique aux lecteurs et aux spectateurs de la pièce de théâtre de Marivaux : ils mentent ni plus ni moins en misant sur la probité d'autrui afin qu'ils puissent reconnaître la nature de leur jeu de langage, à savoir inventer une histoire, qui est du ressort de l'auteur, et incarner des personnages issus de cette histoire, qui relève des comédiens sur la scène. En réalité, il revient aux lecteurs et aux spectateurs de coopérer en reconnaissant que les usagers du langage mentent au profit de la représentation à laquelle les

récepteurs ont accès grâce aux actes de discours de Marivaux et des acteurs sur la scène.

On conviendra à présent que cette analyse de la feinte verbale comporte des limites dans la mesure où elle ne parvient pas à cerner la feinte de l'auteur de fiction ou celle du comédien sur la scène et à la distinguer des feintes à fonction de leurre et à fonction ludique, lesquelles *dépendent aussi logiquement des formes de comportement non jouées du langage*. Autrement dit, mon constat est que la théorie searlienne de la feinte intentionnelle ne remplit pas ses promesses, car la différence fondamentale entre les feintes à l'œuvre dans le mensonge et dans la fiction n'est pas *marquée* dans l'action, mais dans le contexte à l'intérieur duquel elle prend forme.

En somme, je ne sais pas comment Strawson (1977) et Searle (1982) ont pu pensé que la *fiction littéraire* est plus *sophistiquée* que le *mensonge* (« purposive pretending ») — lequel l'est davantage que les quasi-performances (« unpurposive pretending ») — si la fiction est l'œuvre d'auteurs et de comédiens engagés dans des formes de vie verbales qui trouvent leur propre finalité dans de *fausses représentations de la réalité*, c'est-à-dire dans les apparences de ce qui n'est pas en train de faire F(P). Est-ce que les feintes verbales à l'œuvre dans le discours *de la* fiction sont aussi des quasi-performances à fonction ludique ? Pareille conception de la fiction littéraire me semble plutôt réductrice en ce qu'elle revient finalement à nier le fait rarement contesté que les auteurs dits « sérieux » d'illocutions feintes tentent d'exercer *à la base* une *action* sur le *monde*. Étant donné que je ne vois pas

comment on peut caractériser ce genre d'action d'un point de vue *illocutoire* en analysant davantage la feinte réelle et les énoncés constitutifs du discours *de la* fiction, il me reste à envisager l'analyse de l'*usage non sérieux du langage* à la lumière de l'*hypothèse performative*.

3. LES ÉNONCIATIONS PERFORMATIVES

Il existe une classe particulière d'énoncés élémentaires dans les langues naturelles qui servent non pas à décrire la réalité, mais bien à en instaurer une nouvelle : ce sont les *énoncés performatifs* qu'Austin avait initialement opposés aux énoncés constatifs. Sur le plan *syntactique*, les énoncés performatifs se présentent comme des *énoncés déclaratifs*, mais ils s'en distinguent sur le plan *sémantique* par le fait qu'ils comportent un *verbe performatif* qui contribue à la signification d'une énonciation en nommant une force illocutoire. Ainsi, l'énoncé performatif « Je m'excuse d'y être allé » est utilisé pour accomplir un acte de discours ayant la force illocutoire d'excuse et « Je te demande de venir me voir », un acte de discours ayant la force illocutoire de demande. Les verbes ayant un usage performatif dans les langues naturelles sont fort limités : en français, « affirmer », « demander », « promettre », « destituer » et « excuser » en sont des exemples¹²⁶.

¹²⁶ Pour une analyse des performatifs du français et de l'anglais, voir respectivement le cinquième et le sixième chapitre, in *Les Actes de discours* (1988) et in *Meaning and Speech Acts* (1990) de Vanderveken.

On retrouve différentes analyses sémantiques des énoncés performatifs en philosophie du langage et en linguistique¹²⁷. Je retiens celle de Searle et Vanderveken (1985) qui ont formulé l'hypothèse selon laquelle les énoncés performatifs tels que « Je déclare que la séance est ouverte », « J'affirme qu'il pleut » ou « Je vous demande de partir » expriment, en vertu de la signification du verbe principal, une déclaration de la part du locuteur qu'il accomplit un acte de discours ayant respectivement la force de déclaration, d'assertion et de demande. De ce point de vue, la force illocutoire d'une énonciation performative est toujours *déclaratoire*, mais acquiert la force illocutoire additionnelle nommée par le verbe performatif. Ainsi, l'énoncé élémentaire « Pars s'il te plaît » et l'énoncé performatif « Je te demande de partir s'il-te-plaît » n'ont pas la même signification, même si leur valeur sémantique est logiquement liée : seul l'énoncé performatif exprime une déclaration de la part du locuteur qu'il accomplit la demande nommée par le verbe principal de l'énoncé.

Searle (2002) a développé par la suite son analyse des énonciations performatives. Selon lui, les énonciations *réussies* d'énoncés performatifs tels que « Je déclare que la séance est ouverte » et « Je vous demande de partir » sont *performatives* en ce qu'elles reviennent à *créer des faits nouveaux*, en l'occurrence une ouverture de séance, qui est un *fait extralinguistique*, et une demande, qui est un *fait linguistique*. Il en est venu ainsi à distinguer les *déclarations linguistiques*, qui sont accomplies en vertu de la compétence linguistique, et les *déclarations extralinguistiques*, qui le sont en vertu d'un ensemble de conventions sociales et

¹²⁷ Pour une présentation des trois principales analyses sémantiques des énoncés performatifs, voir le chapitre « Actes de discours et Signification », in *Les Actes de discours* de Vanderveken (1988).

d'accords intersubjectifs autorisant les individus à mettre en œuvre ce qu'il a appelé un *quasi-pouvoir* :

Fairy stories, by the way, are full of declarations performed by witches, wizards, magicians, and so forth. We ordinary humans do not have the ability to perform supernatural declarations, but we do have a *quasi-magical power nonetheless of bringing about changes in the world through our utterances* ; and we are given this power by a kind of *human agreement*. All of these institutions in question are social institutions and it is only as long as the institutions in question are recognized that it can continue to function to allow for the performance of declarations. (2002 : 170)

Vues sous cet angle, une déclaration de guerre et une condamnation à dix mois de prison sont deux *actes illocutoires de déclaration* qui ne fonctionnent qu'à partir du moment où ils sont accomplis par des agents agissant au sein d'une institution sociale, politique et juridique respectivement, leur ayant conféré le pouvoir de créer *deux faits institutionnels de type extralinguistique*, à savoir une déclaration de guerre et une condamnation à dix mois de prison, par l'*énonciation littérale et sérieuse* des énoncés performatifs « Je déclare la guerre » et « Je vous condamne à dix mois de prison ».

N'y a-t-il pas un lien à faire entre les déclarations dites « extralinguistiques » et l'action verbale accomplie par l'auteur de fiction ? N'est-il pas lui aussi investi d'un *quasi-pouvoir* conféré par une institution sociale qui l'autorise à créer les faits constitutifs de son récit en faisant ses *pseudos énonciations*, dites *creuses* ou *vides* (Austin) ? N'est-ce pas ce qu'il fait lorsqu'il invoque des mystérieuses conventions extralinguistiques, dites « horizontales » (Searle) ? Une réponse positive à ces

questions permettrait d'expliquer ce qu'on entend ordinairement par création de personnages, de décors, de dialogues et d'événements, qui sont les parties constitutives des histoires que l'auteur de fiction littéraire *feint* de décrire ou de raconter. Compte tenu que les énoncés des langues naturelles ne contiennent *aucun marqueur linguistique* servant à indiquer la ou les forces illocutoires possibles d'une énonciation non sérieuse et que le verbe « feindre » ne nomme *aucune force illocutoire*, je voudrais envisager maintenant quelques propositions destinées à cerner l'action accomplie par l'auteur de fiction d'un point de vue illocutoire sur la base de l'hypothèse performative.

3.1 Les forces illocutoires possibles d'une énonciation non sérieuse

À ma connaissance, Richard Gale (1971) est le premier à avoir soutenu que l'auteur de fiction accomplit un *authentique* acte illocutoire de forme F(P) au moment où il feint d'en accomplir. Après avoir noté que les actes illocutoires sont feints et que les actes d'énonciation sont réels lors d'un usage fictif du langage, Gale a décelé la présence d'un *acte de désengagement illocutoire* — à ne pas confondre avec un acte de dénégation illocutoire de forme $\sim F(P)$ — ayant pour fonction d'annuler l'engagement du locuteur vis-à-vis de la vérité des propositions qu'il feint d'affirmer. La différence entre un acte illocutoire accompli en vertu d'un usage sérieux des différents types d'énoncés et 2) un acte de désengagement illocutoire accompli lors d'un usage non sérieux de ces *mêmes* types d'énoncés réside selon lui dans le fait que celui-ci ne s'exprime et ne se communique pas à partir de la *signification linguistique* des énoncés proférés :

It seems to me that it [the fictive use of language] does constitute a special kind of illocutionary act the peculiarity of which is that it consists in a desisting from performing any other illocutionary acts ; it is an act of illocutionary disengagement. A fictive use of language usually is not preceded by any explicit fictive illocutionary indicator to indicate that one is engaging in an act of illocutionary disengagement. (1971 : 335-336)

C'est en tenant compte des données contextuelles et paratextuelles qui encadrent les textes de fiction littéraires que Gale a pu formuler l'hypothèse selon laquelle l'auteur de fiction accomplit une authentique *demande à imaginer* la proposition contenue dans son acte de désengagement illocutoire¹²⁸, demande qui chapeaute ses actes illocutoires feints :

What is peculiar about a fictive illocutionary indicator, such as « I hereby ask you to imagine that », is that its scope does not reach only to the end of the sentence containing it, but extends all the way to the end of the story which it introduces. (1971 : 336)

On peut évaluer la portée théorique de son hypothèse en analysant l'*incipit* de *La Métamorphose* de Kafka :

- 4) Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. (Kafka, *La Métamorphose*, 5)

Envisagée à la lumière de l'hypothèse performative de Searle et Vanderveken, la proposition de Gale revient à dire que *La Métamorphose* exprime et communique *en contexte* une déclaration que Kafka accomplit une demande à imaginer qu'un

¹²⁸ Plantinga (1974), Currie (1985 ; 1990), Jacquenod (1988) et Genette (1991) ont aussi formulé l'hypothèse de la demande.

matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. De ce point de vue, l'acte illocutoire nommé dans le paratexte est une *directive* qui surplombe l'ensemble des actes illocutoires que Kafka feint d'accomplir. On peut représenter sa demande à l'aide de la structure illocutoire suivante :

« Kafka. *La Métamorphose*. Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine » \Rightarrow Je déclare (que je vous demande d'imaginer (qu'un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine))¹²⁹

Cette proposition théorique est intéressante parce qu'elle tient compte de la *forme dialogique* d'une énonciation non sérieuse. Kafka a créé une authentique demande à imaginer le contenu propositionnel de *La Métamorphose* par *déclaration linguistique* au moment où il a fait un usage non sérieux du langage. C'est en tenant compte des *indicateurs de force illocutoire* figurant dans le paratexte, lesquels nomment *conventionnellement* une *directive*, que les lecteurs comprennent la nature de son action verbale : la demande réussie de Kafka est satisfaite si le lecteur y répond pour s'y conformer, c'est-à-dire s'il imagine le fait représenté dans *La Métamorphose* pour satisfaire la demande de l'auteur. Mais on conviendra qu'elle est *ad hoc*. Il est important de se demander en effet si l'échange verbal qui s'instaure entre un auteur de fiction et ses lecteurs peut être décrit à l'aide du schéma [demande de l'auteur/réponse du lecteur], puisque rien n'empêche de le concevoir sous la forme dialogale d'une réponse de l'auteur à une

¹²⁹ J'utilise le verbe performatif « demander » parce qu'il nomme une demande explicite. On peut néanmoins la représenter avec la structure suivante : Imaginez (qu'un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine).

demande ou un ordre qui lui a été adressé par un ou plusieurs individus. Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue que les discours *de la* fiction n'intègrent pas tous le circuit de la communication. À cet égard, je rappelle qu'on peut difficilement soutenir que Kafka ait demandé à ses lecteurs d'imaginer, de contempler ou d'explorer les mésaventures de Joseph K. lorsqu'il a écrit *Le Procès* dans la mesure où il a pris soin de ne pas soumettre son texte à la publication. Si une telle demande a pu être formulée, elle a été accomplie par Max Brod qui, à titre d'exécuteur testamentaire de Kafka, n'a pas respecté les vœux de ce dernier qui lui avait manifesté pourtant le désir de ne pas publier son œuvre inachevée. *Le Procès* serait donc un texte de fiction qui s'est heureusement immiscé dans le monde littéraire à la suite d'une demande défectueuse de Kafka.

N'a-t-il pas plutôt accompli une *affirmation* par déclaration en utilisant non sérieusement le langage ? Cette hypothèse peut-être envisagée à partir du moment où l'affirmation est assortie à l'*imagination* :

« Kafka. *La Métamorphose*. Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine »⇒ Je déclare (que j'affirme imaginer (qu'un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine))

Cette proposition n'est pas inintéressante, mais elle ne permet pas de cerner spécifiquement ce que l'auteur de fiction fait d'un point de vue illocutoire. Encore une fois, je ne vois pas comment on pourrait faire une affirmation ayant pour but de représenter des faits survenus dans un passé relativement lointain par rapport au moment de l'énonciation sans les *imaginer*, c'est-à-dire sans cette capacité à les

concevoir (White, 1988). Ainsi, il est possible de représenter l'usage sérieux du langage de Lentz analysé précédemment à l'aide de la même structure illocutoire :

« Napoléon fut accueilli par des huées, des insultes et reçut même quelques coups de poing » \Rightarrow Je déclare (que j'affirme imaginer (que Napoléon fut accueilli par des huées, des insultes et reçut même quelques coups de poing))

L'affirmation réussie de Lentz est performative si elle décrit comment il a imaginé les choses dans le monde par déclaration linguistique. Peut-être a-t-il accompli une affirmation ayant une force illocutoire plus complexe. On peut la concevoir sous la forme logique de l'*hypothèse*, dont la force illocutoire est dérivée de la force assertive par la diminution du degré de puissance et par l'ajout d'une condition préparatoire à l'effet que le locuteur a une certaine évidence à l'appui de la vérité de la proposition¹³⁰. S'il est possible de caractériser ainsi la force illocutoire liée à l'usage sérieux des énoncés déclaratifs de Lentz, il en va sans doute autrement de la force illocutoire liée à l'usage non sérieux des énoncés déclaratifs de Kafka, car le but assertif de son acte illocutoire serait apparemment hors de portée :

[S]i un récit consistait en des propositions qui sont envisagées à des fins de réflexion, le but envisagé serait à tout jamais hors d'atteinte, puisqu'elles ne peuvent être déclarées ni vraies ni fausses, ni probables ni improbables. (Macdonald, 1989 : 212)

Après avoir envisagé l'hypothèse de la demande, Gérard Genette a formulé celle de la *déclaration* en rappelant judicieusement que les « déclarations sont des

¹³⁰ Dans le cadre de sa philosophie idéaliste, Hans Vaihinger a analysé différents types de fictions (juridique, mathématique, esthétique, heuristique, etc.) comme des constructions conceptuelles servant à conduire une pensée sous la forme d'une hypothèse. À ce sujet, voir les trois premiers chapitres de son imposant *Philosophy of As If* (1968).

actes de langage par lesquels l'énonciateur, en vertu du pouvoir dont il est investi, exerce une action sur la réalité » (1991 : 50). Si l'on considère maintenant la proposition théorique de Genette à la lumière de l'hypothèse performative, on constate que le récit de Kafka exprime et communique une déclaration extralinguistique dépourvue de condition de sincérité dont le contenu propositionnel est que telle chose se passe, que l'on peut représenter cette fois à l'aide de la structure illocutoire suivante :

« Kafka. *La Métamorphose*. Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine » \Rightarrow Je déclare sans y croire et sans vous demander d'y croire (qu'un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine)¹³¹

On ne saurait négliger les similitudes entre les deux sortes de déclarations extralinguistiques. D'abord, les deux se présentent généralement sous la *forme linguistique de l'assertion* : une ouverture de séance peut être créée en faisant une énonciation littérale et sérieuse de l'énoncé déclaratif « La séance est ouverte » et une fiction en faisant une énonciation littérale et non sérieuse de ce même type d'énoncé, ce qui n'a pas échappé à l'attention de Searle au demeurant :

If the chairman says, 'The meeting is adjourned' as a way of adjourning the meeting, I might report to my neighbour at the meeting, 'The meeting is adjourned', and my speaker meaning include the same literal sentence meaning as did the speaker meaning of the chairman ; but he and not I performed a declaration. (2002: 169)

¹³¹ Analysant l'énonciation « Il était une fois une petite fille habitant avec sa maman, etc. », Genette utilise l'expression « Soit une petite fille habitant avec sa maman » qu'il traduit en une formule pseudo-searlienne $D \uparrow \emptyset (P)$, à savoir « Moi, auteur, je décide fictionnellement par la présente, en adaptant à la fois les mots au monde et le monde aux mots, et sans remplir aucune condition de sincérité, que P » . Je me permets d'utiliser l'expression « Je déclare » parce que le pronom « Je » désigne l'auteur de fiction et le verbe « déclarer » nomme une déclaration dans sa *forme primitive*.

Autrement dit, l'accomplissement des déclarations, comme marier deux êtres et ouvrir une séance, transite généralement par l'usage littéral et sérieux des *énoncés déclaratifs* tels que « Vous êtes désormais mari et femme » et « La séance est ouverte »¹³².

Ensuite, les deux déclarations ne peuvent pas remplir leur *fonction instauratrice* d'une nouvelle réalité simplement en vertu des propriétés sémantiques des énoncés utilisés par les sujets parlants. D'ailleurs, Searle a été très clair à propos du fonctionnement des déclarations extralinguistiques :

If we ask what are the special semantic properties of performativity within the class of intentional verbs which enable a subclass of them to function as performative verbs, the answer seems to be, roughly speaking, they are none. If God decides to fry an egg by saying, 'I hereby fry an egg', or to fix the roof by saying 'I hereby fix the roof', He is not misusing English. It is just a fact about how the world works, and not part of the semantics of English verbs, that we humans are unable to perform these acts by declaration. (2002 : 175)

En d'autres termes, il n'y a *rien* dans la *sémantique de ces énoncés des langues naturelles* qui permet de les faire fonctionner de manière performative.

À bien y penser, la proposition de Genette selon laquelle un auteur de fiction littéraire comme Kafka déclare les faits représentés dans le contenu de *La Métamorphose* sans remplir aucune condition de sincérité par une sorte de *fiat* « qui se tient quelque part entre ceux du démiurge et de l'onomaturge » (1991 : 51) est intéressante à plusieurs titres.

¹³² On peut admettre aussi la possibilité d'un usage littéral et sérieux de l'énoncé « La séance est ouverte » pour affirmer une proposition à propos d'une ouverture de séance dans une fiction.

Premièrement, elle permet de faire un peu de lumière sur les conventions extralinguistiques de la fiction : leur rôle est d'autoriser l'auteur de fiction à mettre en œuvre ce qu'il convient d'appeler un *quasi-pouvoir* (mode d'atteinte du but) pour provoquer des changements dans le monde (but déclaratoire) par déclaration extralinguistique¹³³. Deuxièmement, elle rend compte du fait que la *coopération imaginative* des lecteurs de *La Métamorphose* est présupposée par l'auteur de fiction au moment où il accomplit sa déclaration : la structure illocutoire ne fait nullement état du caractère imaginaire de l'événement fictif dans la mesure où, nous dit Genette, l'auteur *présume* qu'il est capable d'amener ses lecteurs à l'imaginer (condition préparatoire) au moment où il déclare l'événement¹³⁴. Troisièmement, elle permet d'expliquer pourquoi les conditions de sincérité des assertions déguisées n'ont pas à être remplies par Kafka : aucune assertion ne figure dans la structure illocutoire ci-dessus. Quatrièmement, elle permet d'établir la *relation logique* liant l'usage non sérieux du langage de Kafka et l'usage sérieux du langage de ses lecteurs à propos de *La Métamorphose* : il est maintenant possible d'affirmer littéralement *et sérieusement* qu'un matin Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine parce que l'affirmation porte aujourd'hui sur le contenu propositionnel de la déclaration de Kafka.

¹³³ Selon Genette, le pouvoir consenti à l'auteur de fiction « suppose [...] l'accord plus ou moins tacite d'un public qui, selon l'inusable formule de Coleridge, renonce volontairement à l'usage de son droit de contestation » (1991 : 51).

¹³⁴ Genette soutient même que cet effet perlocutoire est *toujours garanti*, arguant que « le seul fait d'entendre ou de lire qu'une petite fille habitait jadis au bord d'une forêt provoque inévitablement dans mon esprit, fût-ce le temps de la rejeter comme fictionnelle ou oiseuse, la pensée d'une petite fille au bord d'une forêt » (1991 : 52).

Mais comment *distinguer* les deux sortes de déclarations extralinguistiques ? Genette a expliqué la différence entre la déclaration de l'auteur de fiction et les autres déclarations en attirant l'attention sur le *caractère imaginaire* du fait représenté dans le contenu propositionnel de la déclaration, « qu'il n'est pas au pouvoir de l'auteur de fiction de provoquer réellement, comme un demiurge peut provoquer un événement physique, et d'un simple mortel (habileté) un événement institutionnel » (1991 : 52). Mais si Genette a raison, et je le pense, de soutenir que l'auteur de fiction provoque néanmoins un *événement*, fût-il furtif ou précaire, en faisant son énonciation, encore faut-il rendre compte de la *manière* dont il la fait avant de pouvoir se prononcer sur le mode d'existence de l'événement en question, car dire que l'auteur de fiction crée des *faits imaginaires* sans remplir aucune condition de sincérité seulement en vertu d'un quasi-pouvoir ne permet pas d'expliquer ce qu'il crée réellement par déclaration, ni même les états mentaux qu'il a réellement quand il utilise non sérieusement le langage.

À la question « *comment* l'auteur de fiction peut-il créer le fait représenté dans le contenu propositionnel de sa déclaration en le faisant correspondre au monde alors qu'il ne croit pas et ne demande pas à ses lecteurs de croire que ce contenu est vrai ? », Genette répond qu'il est à même de le faire *non littéralement*, par le détour du *trope* (métaphore) ou de l'*indirection* (acte de discours indirect) : les assertions feintes recouvreraient donc des déclarations fictionnelles explicites sous le mode de l'acte de langage indirect ou de la figure. Mais cette réponse n'est pas entièrement satisfaisante, cela pour deux raisons. D'abord, l'auteur de fiction ne peut accomplir *indirectement* un *acte de discours primaire* — la déclaration —

que si les conditions de l'*acte de discours secondaire* — les assertions déguisées — sont déjà remplies¹³⁵. Or, selon l'analyse de Genette, les conditions de sincérité de l'acte de discours secondaire ne le sont pas. Ensuite, l'auteur ne peut accomplir *métaphoriquement* un acte de fiction qu'à partir du moment où il *exploite* une maxime conversationnelle avec l'intention de signifier *autre chose* que ce que l'énoncé qu'il utilise signifie par convention¹³⁶. Or Genette ne peut que difficilement récuser le fait que l'auteur de *La Métamorphose* signifie que Grégoire Samsa s'éveilla transformé en une véritable vermine (énonciation littérale *et non sérieuse*) et non que Grégoire Samsa s'éveilla transformé en un individu véritablement méprisable (énonciation non littérale *et non sérieuse*) au sortir de son rêve. Cela dit, j'estime que son analyse de Genette de la déclaration à l'œuvre dans la fiction est suffisamment solide pour formuler l'hypothèse performative.

3.2 La déclaration à l'œuvre dans la fiction littéraire

Quelle est la nature de la déclaration de l'auteur de fiction ? On peut écarter d'emblée l'hypothèse selon laquelle l'auteur de fiction accomplit des *déclarations surnaturelles* lorsqu'il utilise non sérieusement le langage. Comme Genette, je pense qu'elle est intenable parce qu'un auteur de fiction est limité dans ses actions verbales : en tant qu'être humain, il ne peut pas provoquer un événement *physique* à l'image d'un démiurge comme il ne peut pas changer un individu en citrouille

¹³⁵ Encore aujourd'hui, l'étude qui demeure la référence en matière d'*actes de discours indirects* est celle de Searle intitulée « Les Actes de langage indirects », in *Sens et Expression*.

¹³⁶ Selon Grice (1989), il s'agit de la maxime de la qualité (« Dites le vrai »). Grice considère plusieurs énonciations *non littérales* comme des cas d'exploitation de la maxime de la qualité, dont l'ironie, la métaphore, l'hyperbole et la litote.

comme le font la fée et le magicien en faisant une énonciation performative¹³⁷. On peut considérer l'hypothèse selon laquelle il accomplit des *déclarations extralinguistiques* grâce à un ensemble de *conventions extralinguistiques* l'autorisant à rendre existant le fait représenté dans le contenu propositionnel de son récit sur la base de l'analyse des énonciations performatives de Searle. Envisageons-la en rappelant les caractéristiques des déclarations dites « extralinguistiques » telles que les déclarations de guerre, les mariages et les ouvertures de séances qu'il a dégagées (2002 : 169) :

Caractéristique 1 : Les déclarations requièrent une institution extralinguistique ;

Caractéristique 2 : Le locuteur occupe une position spéciale à l'intérieur de l'institution ;

Caractéristique 3 : Il existe une convention spéciale à l'effet que l'usage littéral de certains énoncés des langues naturelles revient à faire certaines déclarations à l'intérieur de l'institution ;

Caractéristique 4 : Le locuteur manifeste son intention de faire une énonciation ayant le statut déclaratoire créant un fait correspondant au contenu propositionnel de sa déclaration.

Selon l'hypothèse de la déclaration extralinguistique, les énonciations non sérieuses de l'auteur de fiction sont *performatives* à partir du moment où elles s'inscrivent à l'intérieur de l'institution littéraire qui lui confère un *quasi-pouvoir* de créer les faits représentés dans le contenu de son récit. Je pense qu'elle permet de démystifier les conventions extralinguistiques que Searle a introduites dans le

¹³⁷ Comme l'a noté Vanderveken, « rares sont les énoncés performatifs qui peuvent avoir des énonciations performatives, étant donné qu'il y a un ensemble très restreint d'actions humaines que les locuteurs peuvent accomplir par déclaration » (1988 : 27).

cadre de sa théorie de la fiction : elles n'ont pas tant pour fonction d'annuler l'application des règles linguistiques qui régissent les illocutions, mais plutôt d'autoriser le locuteur à *invoquer une position spéciale* l'autorisant à accomplir une déclaration à l'intérieur d'une institution sociale. Comme l'institution littéraire fait partie des institutions sociales, les auteurs de fiction bénéficient des mêmes pouvoirs et privilèges que les membres d'une institution religieuse dûment autorisés à instaurer un mariage, une excommunication, etc., ou ceux d'une institution juridique, à instaurer une peine d'emprisonnement, une annulation de condamnation, etc. L'institution littéraire garantit à ses membres une sorte d'immunité artistique (Danto) les autorisant à feindre d'affirmer intentionnellement des faussetés sans avoir à assumer les conséquences pragmatiques liées au fait qu'ils *violent* les règles du langage : ils n'ont qu'à manifester leur intention de le faire au moment où ils utilisent non sérieusement le langage pour qu'on leur accorde le pouvoir d'instaurer une nouvelle réalité.

Cette hypothèse n'est pas insensée, mais sa portée théorique est limitée. Il faut bien admettre qu'il existe des *fictions verbales* qui ne franchissent pas les portes de l'institution littéraire. Faut-il soutenir, par exemple, que les enfants qui se livrent à une activité fictionnelle agissent à l'intérieur d'une *autre institution sociale* leur permettant de créer des faits comme « un village, une ville, un comté et, qui sait, tantôt l'univers » (Saint-Denys Garneau, 1993 : 21) ? Si oui, quelle est cette institution sociale ? Mais ces questions nous forcent à anticiper sur la suite des choses : que restera-t-il de cet universel pragmatique du langage une fois disséminé dans différentes institutions sociales ? Au terme de l'investigation, il est

fort possible qu'on y trouve l'existence d'un vaste ensemble de pratiques verbales ritualisées, chacune étant fondée sur des conventions sociales peu ou prou arbitraires et plus ou moins acceptées par les individus agissant au sein d'une institution sociale¹³⁸.

Je voudrais plutôt envisager l'hypothèse de la *déclaration linguistique*. Comparons la déclaration à l'œuvre dans le discours de Kafka à la déclaration extralinguistique accomplie par un président de séance :

Kafka. *La Métamorphose*. « Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. » \Rightarrow Je déclare (qu'un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine dans *La Métamorphose*)

Le président de séance : « Je déclare la séance ouverte » \Rightarrow Je déclare (que la séance est ouverte)

Selon ces structures illocutoires, Kafka utilise littéralement et non sérieusement un énoncé déclaratif pour créer le fait qu'il représente par déclaration de forme de forme F(dans ce jeu de langage, P)¹³⁹. Sa déclaration linguistique est effective dans le cadre de son jeu de langage. Quant au président de séance, il a utilisé littéralement et sérieusement un énoncé performatif « Je déclare que la séance est ouverte » pour créer les faits représentés dans le contenu propositionnel de sa déclaration de forme F(P), laquelle est effective dans le cadre d'une institution

¹³⁸ C'est la conclusion à laquelle est arrivée van Dijk au terme de son analyse pragmatique de la communication littéraire (fictionnelle seulement) : « It was concluded that there is not a specific 'literary' speech act, but that pragmatically speaking literature belongs to a class of 'ritual' speech act, to which also everyday discourses such as jokes and stories belong » (1981 : 262).

¹³⁹ J'utilise le *connecteur intensionnel* « dans ce jeu de langage » pour marquer le fait que l'auteur de fiction est vraiment engagé dans une forme de vie lorsqu'il utilise non sérieusement le langage.

sociale. On remarque encore que l'énoncé utilisé non sérieusement n'exprime et ne communique *aucune déclaration*, contrairement à l'énoncé performatif utilisé pour ouvrir une séance. C'est précisément ce qui distingue linguistiquement l'usage sérieux et non sérieux du langage : en l'absence d'énoncés élémentaires et performatifs servant nommer la force déclaratoire de son énonciation verbale, l'auteur de fiction utilise de manière performative l'ensemble des éléments composant une langue naturelle pour créer les faits représentés par le sens des énoncés constitutifs de son jeu de langage par une sorte de fiat. Selon cette hypothèse théorique, les énonciations des auteurs de fiction sont *performatives* grâce à une convention pragmatique qui les autorise à utiliser non sérieusement l'ensemble des éléments composant une langue naturelle pour créer les contenus de leur récit (Macdonald, 1989) sous la portée d'un opérateur intensionnel (Lewis, 1978) par déclaration (Genette, 1991) linguistique (Searle, 2002).

Une *déclaration linguistique* qui ne s'exprime et ne se communique pas avec les mots que l'auteur utilise non sérieusement pour créer réellement des fictions est une action verbale *sophistiquée* que je propose de caractériser ainsi¹⁴⁰ : les actes de discours du genre illocutoire à l'œuvre dans le discours *de la* fiction sont des déclarations linguistiques qui se caractérisent et se distinguent des déclarations linguistiques ou extralinguistiques à l'œuvre dans le discours factuel par le fait qu'elles n'ont pas à nommer la nouvelle réalité qu'elles ont pour but d'instaurer. Envisagée à la lumière de mon hypothèse performative de la fiction littéraire, la question des marqueurs linguistiques servant à nommer la force illocutoire

¹⁴⁰ J'aborderai la question du statut ontologique des fictions créées par déclarations linguistiques dans la partie « Les faits en question » du prochain chapitre.

primitive liée à l'usage non sérieux du langage trouve une réponse : les membres d'une communauté linguistique n'ont pas à créer un nouveau répertoire d'actes illocutoires pour produire des discours *de la fiction* — les auteurs de la fiction n'ont certainement pas le monopole de la création verbale —, mais seulement à assigner une nouvelle fonction aux énonciations sérieuses qu'ils font pour produire n'importe quel autre type de discours factuel — les auteurs d'un discours factuel n'ont pas davantage le monopole des types d'énoncés qui figurent dans le répertoire d'une langue naturelle comme le français.

Ainsi caractérisé, l'usage non sérieux du langage a un certain fondement linguistique : la déclaration de l'auteur de fiction est *linguistique* et elle se distingue des autres types de déclarations (linguistiques ou extralinguistiques) par le fait qu'elle obtient sa force illocutoire dans le cadre d'un *jeu de langage*, lequel fonctionne grâce à l'*institution du langage* qui autorise ses membres à utiliser non sérieusement l'ensemble des éléments linguistiques composant une *langue naturelle* pour créer verbalement des faits par déclaration.

Caractéristique 1 : Les déclarations prennent forme à l'intérieur d'un jeu de langage ;

Caractéristique 2 : Le locuteur occupe une position spéciale à l'intérieur de l'institution du langage ;

Caractéristique 3 : Il existe une convention spéciale à l'effet que l'usage non sérieux de tous les éléments linguistiques composant les énoncés d'une langue naturelle sont mis à leur disposition pour faire des déclarations à l'intérieur de leur jeu de langage ;

Caractéristique 4 : Le locuteur assigne le statut déclaratoire aux énoncés qu'il utilise non sérieusement pour créer le fait correspondant au contenu propositionnel de son jeu de langage.

Je propose maintenant de définir la *force illocutoire* liée à l'usage non sérieux du langage en spécifiant ses composantes logiques. Dans sa forme *primitive*, la force illocutoire d'une énonciation non sérieuse est *déclaratoire* ; elle est composée 1) du *but déclaratoire*, qui est de tenter d'instaurer une nouvelle réalité, 2) de la *condition sur le contenu propositionnel*, qui est de représenter un fait passé, présent ou futur en train de se passer dans un jeu de langage *x*, 3) du *mode d'atteinte du but*, qui est d'invoquer le pouvoir de le faire à l'intérieur de l'institution du langage, 4) de la *condition préparatoire*, qui consiste à présupposer de sa compréhension du monde et de sa compétence linguistique (syntaxique, sémantique, textuelle)¹⁴¹ et 5) de la *condition de sincérité*, qui est d'avoir le désir ou l'intention d'instaurer une nouvelle réalité et la croyance en la vérité de la proposition exprimée par le sens des énoncés composant le jeu de langage *x*. Compte tenu que le but illocutoire détermine la double direction d'ajustement entre les mots et le monde du jeu de langage, pareille déclaration linguistique accomplit avec succès est satisfaite, et *vice versa* : le fait instauré s'ajuste aux énoncés utilisés en vertu de l'action du locuteur qui le représente comme étant instauré dans son jeu de langage.

¹⁴¹ Il y a aussi une présupposition existentielle à l'effet que les objets auxquels font référence les expressions référentielles doivent exister à ce moment. Il en sera question dans la deuxième partie du troisième chapitre.

Il reste enfin à dégager la relation entre la signification linguistique et la signification du locuteur. Selon Searle, on n'a pas à faire appel aux maximes conversationnelles de Grice pour rendre compte de notre aptitude à inférer la *signification du locuteur* à partir de la *signification linguistique* des énoncés lors d'une énonciation performative. Il faut et il suffit de reconnaître l'existence 1) d'une classe d'actions qu'on peut accomplir en manifestant son intention de le faire dans un contexte d'énonciation, 2) d'une classe de verbes nommant une intention illocutoire et 3) d'une classe d'énonciations littérales qui opèrent sur elles-mêmes (sui-référentialité). Ainsi, dans le contexte d'une énonciation performative d'un énoncé déclaratif comme « C'est un ordre », lequel est susceptible de fonctionner à la fois comme une assertion ou une déclaration linguistique, Searle remarque que l'intention performative du locuteur excède la signification linguistique de l'énoncé :

The sentence uttered as an assertion and the sentence uttered as a performative mean exactly the same thing. Nonetheless, when it is uttered as a performative the speaker's intention is different from when it is uttered as an assertive. Performative speaker meaning includes sentence meaning but goes beyond it. In the case of the performative utterance, the intention is that the utterance should constitute the performance of the act named by the verb. The word "hereby" makes this explicit, and with the addition of this word, sentence meaning and performative speaker meaning coincide. (2002 : 173)

De mon point de vue, la relation entre la signification linguistique *et* la signification de l'auteur de fiction se présente sensiblement de cette manière : son intention de faire une déclaration de forme F(dans ce jeu de langage, P) se réalise à travers son *usage* non sérieux des énoncés déclaratifs, lequel modifie leur mode

indicatif sans altérer leur signification linguistique¹⁴². En principe, un auteur comme Kafka aurait pu exprimer son intention de créer verbalement le fait représenté dans le contenu de sa déclaration en utilisant littéralement un énoncé performatif tel que « Je déclare par la présente que Grégoire Samsa s'éveilla transformé en un vermine dans *La Métamorphose* », lequel est composé d'un verbe qui exprime exactement la force illocutoire de son énonciation¹⁴³. Mais il n'a pas à le faire lorsqu'il utilise le langage dans des circonstances informelles, seul à la maison par exemple¹⁴⁴. On peut y voir une déclaration *littérale* selon le modèle des déclarations extralinguistiques¹⁴⁵ ou surnaturelles¹⁴⁶ accomplies dans des circonstances *informelles*, ou bien une déclaration *non littérale* selon le modèle de la promesse indirecte accomplie *via* une prédiction littérale dans les mêmes

¹⁴² À propos des actes de discours ayant un but illocutoire déclaratoire, Vanderveken a soutenu qu'« il suffit qu'on puisse modifier le mode indicatif des énoncés déclaratifs en utilisant certaines expressions consacrées, comme des verbes performatifs et l'adverbe 'par la présente' (qui exprime la double direction d'ajustement) pour qu'on puisse littéralement déclarer en faisant une assertion » (1988 : 112). Pour ma part, je pense qu'on peut toujours forger artificiellement des énoncés performatifs qui nomment les déclarations de l'auteur de fiction. Si on y tient tant, on peut s'inspirer des déclarations surnaturelles du genre « Je décrète par la présente qu'il pleut ». Ainsi, la formule « Je déclare, par la présente, qu'il pleut dans mon récit » fonctionne comme un énoncé performatif qui sert à déclarer qu'il peut dans ce récit. Dans un tel cas, le locuteur accomplit littéralement une déclaration linguistique.

¹⁴³ Dans un tel cas, l'énonciation non sérieuse est bien littérale, car la signification linguistique et la signification du locuteur coïncident.

¹⁴⁴ Lorsqu'il utilise le langage dans ces circonstances, il n'a pas à rendre explicite la nature de l'action verbale qu'il accomplit en cette circonstance : il cherche à la base à réaliser quelque chose et, accessoirement, à la communiquer en passant par l'institution langagière ou littéraire à qui revient la tâche de marquer son intention illocutoire, notamment dans le paratexte.

¹⁴⁵ Searle a reconnu qu'on peut accomplir des déclarations extralinguistiques en utilisant des énoncés déclaratifs *sans verbe performatif* dans des circonstances informelles : « The more formal the occasion, the more condition (3) is required. The speaker must utter the right expression or the utterance does not count as marrying you, adjourning the meeting, and so forth. But often on informal occasions, there is *no special ritual phrase*. I can give you my watch just by saying "It's yours", "You can have it", "I give it to you", etcetera. » (2002 : 170 ; je souligne).

¹⁴⁶ À propos de l'énonciation démiurgique « Que la lumière soit », Searle la considère comme une déclaration surnaturelle qui n'est pas performative, mais qui aurait pu l'être sous la forme « Je décrète par la présente qu'il y a de la lumière ». Comme lui, j'estime que la distinction la plus importante est celle entre les déclarations qui créent des entités linguistiques (affirmation, promesse, excuse) et celles qui créent des entités non linguistiques (mariage, ouverture de séance, guerre) plutôt que celle entre les déclarations performatives qui sont marquées linguistiquement et celles qui ne le sont pas. Il en sera question dans le prochain chapitre.

circonstances. Ce qui est essentiel, c'est de reconnaître que la signification du locuteur excède effectivement la signification linguistique des énoncés qu'il utilise non sérieusement et qu'elle est susceptible d'être reconnue par ses éventuels lecteurs à partir des faits contextuels figurant dans l'arrière-plan discursif.

3.3 La relation logique entre la déclaration linguistique et la feinte verbale

Comme Genette, j'ai pris le parti de disjoindre deux conclusions conjointes énoncées par Searle : la première est que les assertions dans le discours *de la* fiction sont feintes et la seconde est que produire une fiction n'est pas un acte illocutoire spécifique. Je le rejoins pour dire « que les énoncés de fiction [servent à faire] des assertions feintes n'excluent pas, comme le prétend Searle, qu'ils [servent] en *même temps* [à faire] autre chose » (1991 : 47 ; je souligne). Mais je ne le rejoins pas sur son analyse de la déclaration de l'auteur de fiction, laquelle a trait aux seuls actes de discours à l'œuvre dans les récits écrits à la troisième personne, dits « hétérodiégétiques ». Soutenir, comme Genette, que « 'Marcel' narrateur de la *Recherche* s'adresse à son lecteur virtuel aussi sérieusement que Marcel personnage à la duchesse de Guermantes » (1991 : 44), c'est faire peu de cas de ce que l'auteur nommé « Marcel Proust » fait réellement lorsqu'il s'adresse à ses lecteurs empiriques en écrivant ses récits à la première personne, dits « homodiégétiques ». Je ne vois toujours pas pourquoi Proust ne produirait pas une fiction en même temps qu'il feint d'être Marcel en train de raconter ou de décrire un dîner chez les Guermantes *via* ses énonciations non sérieuses à la première personne.

Comment cerner l'articulation de cette action complexe qui consiste à *feindre d'affirmer* des propositions *en déclarant* que cet événement est en train de se passer dans son jeu de langage ? Représentons la structure illocutoire de différentes sortes d'énonciations non sérieuses :

1) L'énonciation du dramaturge

Marivaux : « Sylvia : Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments ? » ⇒ Je déclare (que Sylvia [a dit] « Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments ? » dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*)

2) L'énonciation de l'acteur

Benozzi : « Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments ? » ⇒ Je feins (Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments ?)

3) L'énonciation de l'auteur d'un récit de fiction à la première personne

Camus : « Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. » ⇒ Je déclare/feins (qu'aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas dans *L'Étranger*)

4) L'énonciation de l'auteur d'un récit de fiction à la troisième personne

Kafka : « Il était une fois un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine » ⇒ Je déclare/feins (qu'un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine dans *La Métamorphose*)

Selon la première structure, un dramaturge comme Marivaux utilise non sérieusement le langage pour accomplir une authentique déclaration linguistique, qui revient à instaurer le fait que Sylvia est en train de dire « Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments ? » dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Il n'y a pas lieu d'y voir une feinte verbale. En fait, c'est à la

comédienne que revient la tâche de faire apparaître la partie du contenu propositionnel de la déclaration de Marivaux en feignant d'être Sylvia en train de poser des deux questions dans le jeu de langage de Marivaux *via* l'usage non sérieux de l'énoncé interrogatif « Mais encore une fois, de quoi vous mêlez-vous, pourquoi répondre de mes sentiments ? » qui figure effectivement dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* : elle tente de faire apparaître Sylvia en train de les poser dans ce contexte en feignant réellement d'être en train de les poser selon la deuxième structure. Autrement dit, la représentation d'une pièce de théâtre est l'œuvre d'un groupe d'individus qui feignent collectivement d'accomplir des actions dans le but de faire apparaître les faits créés par les déclarations linguistiques de l'auteur de fiction : les énonciations non sérieuses des comédiens ne sont pas performatives.

Les deux autres structures illocutoires représentent ce qu'il y a de sophistiqué dans les discours *de la* fiction : il n'y a pas seulement d'authentiques des déclarations, mais aussi de réelles feintes verbales accomplies *en même temps* dans les fictions narratives de Camus et de Kafka¹⁴⁷. Selon mon analyse, ces auteurs créent les faits qu'ils font apparaître en feignant de les affirmer (ou de les raconter) par déclaration en vertu de leur usage non sérieux du langage. Camus tente de faire apparaître Meursault en train d'affirmer que sa mère est morte aujourd'hui en feignant d'être en train d'affirmer que Maman est morte aujourd'hui *et* instaure le fait présent selon lequel Meursault est en train de l'affirmer dans *L'Étranger* en le déclarant. Pour sa part, Kafka tente de faire apparaître un individu en train d'affirmer que Grégoire Samsa s'éveilla transformé en vermine en

¹⁴⁷ S'il est possible d'affirmer en déclarant, il n'est pas impossible de feindre d'affirmer en déclarant.

feignant d'être en train de l'affirmer et instaure ce fait passé en train de se dérouler dans *La Métamorphose* en le déclarant¹⁴⁸. Seuls les auteurs de fiction créent verbalement les contenus de leur jeu de langage par déclaration linguistique : Marivaux, Camus et Kafka utilisent non sérieusement différents types d'énoncés pour créer *trois faits distincts* par des déclarations, lesquels ont exemplifié trois *genres littéraires*, à savoir dans l'ordre une comédie (*Le Jeu de l'amour et du hasard*), un récit de l'absurde (*L'Étranger*), un récit fantastique (*La Métamorphose*) : pareilles énonciations non sérieuses sont performatives.

Cette analyse de l'usage non sérieux du langage devrait me permettre d'établir une distinction fondamentale qui semble avoir échappé à Schaeffer : elle concerne les deux jeux de langage fictifs que Wittgenstein a identifiés dans ses *Investigations philosophiques* (1961), à savoir inventer une histoire (ou une épopée) et jouer au théâtre (ou incarner un personnage). Selon moi, Camus et Kafka ne se limitent pas à instaurer les faits représentés dans le contenu propositionnel de *L'Étranger* et de *La Métamorphose* en les déclarant : ils les font apparaître comme en train d'être affirmés, non pas comme des fictions, mais comme des faits en feignant réellement être en train de les affirmer (ou de les décrire) au moment où ils déclarent que tel événement est en train de se dérouler dans leur jeu de langage. Dans le cas d'une fiction narrative à la première et à la troisième personne, l'action verbale est composée de *deux actions intentionnelles*

¹⁴⁸ On peut toujours soutenir, comme Genette, que la part de feinte à l'œuvre dans les récits de fiction écrits à la troisième personne est négligeable, pour ne pas dire inexistante. Pourtant, plusieurs d'entre eux contiennent des éléments indiciaires qui dénotent la présence du personnage que l'auteur fait apparaître en train de raconter une histoire (narrateur) en feignant accomplir des actes de discours. C'est pourquoi j'estime qu'il est préférable de tenir compte de la feinte verbale accomplie à la troisième personne par l'auteur de fiction.

accomplies simultanément, à savoir une *authentique déclaration* (acte de discours capital à but linguistique) et d'une *feinte réelle* (action verbale auxiliaire à but extralinguistique), celle-ci étant subordonnée à celle-là.

Contrairement à l'auteur d'une fiction narrative et d'une pièce de théâtre, le comédien qui incarne un personnage (ou une personne) n'accomplit aucune déclaration, parce que son rôle se limite à le faire apparaître en train d'agir en feignant d'être une personne en train d'accomplir des actions de différentes natures telles que lever le bras, poser une question et exprimer des attitudes, bref en train d'être engagé dans une forme de vie. De ce point de vue, la feinte du comédien est nettement plus complexe que celle de l'auteur d'une fiction narrative¹⁴⁹. Ses feintes constituent des actions individuelles qui s'inscrivent au sein d'*actions collectives* dont certaines ne sont pas feintes¹⁵⁰, mais qui concourent à l'atteinte du but extralinguistique consistant à faire apparaître les faits instaurés dans un récit de fiction (roman ou pièce de théâtre)¹⁵¹. Autrement dit, les comédiens feignent d'être en train de faire des actions en s'appuyant sur les contenus propositionnels créés par les dramaturges et les romanciers en vertu de leurs déclarations linguistiques¹⁵².

¹⁴⁹ La feinte du comédien mériterait d'être étudiée plus en détail. Pour une étude de la feinte sur la scène menée dans le cadre de la théorie des actes de discours, voir Saltz (2001).

¹⁵⁰ L'éclairagiste et le monteur de sons ne font pas semblant de projeter la lumière et les sons sur la scène. Ils le font réellement, quoique leurs actions individuelles participent à l'action collective dont le but est de faire apparaître ce qui n'est pas, disons le tonnerre dans le jeu de langage. Le résultat n'en est pas moins une fiction, comme quoi une action collective est irréductible aux actions individuelles qui en font partie.

¹⁵¹ S'il y a des déclarations dans une œuvre scénique, elles sont accomplies à mon avis par le dramaturge ou le metteur en scène.

¹⁵² L'acteur ne crée pas les personnages qu'il tente de faire apparaître en feignant, car l'auteur l'a déjà fait en accomplissant ses déclarations verbales. À cet égard, je tiens à préciser qu'un acteur peut faire apparaître un individu réel comme Freud en train d'accomplir des actions en feignant

D'un point de vue illocutoire, les actes de discours des auteurs de fiction narrative sont toutefois plus complexes que ceux des comédiens, car ils accomplissent deux actions verbales de différentes natures, l'une dont le but interne est *linguistique* — la déclaration linguistique — et l'autre dont le but interne est *extralinguistique* — la feinte verbale. La feinte réelle de l'auteur de fiction narrative constitue donc une action auxiliaire qui n'a pas à être accomplie : à la limite, un auteur de fiction peut seulement inventer une histoire sans feindre d'être en train de la raconter comme un fait, comme c'est le cas du dramaturge. En ce sens, ma conception de la fiction littéraire diverge sensiblement de celle de Searle et Schaeffer qui ont rangé les deux jeux de langage fictifs wittgensteiniens dans la catégorie des feintes partagées. Pour ma part, je soutiens que celui qui *invente une fable* et celui qui *incarne un personnage* sont engagés dans *deux formes de vie* bien distinctes, quoique complémentaires, même si les deux se livrent souvent à des feintes verbales. Parmi les deux *jeux de langage fictifs* wittgensteiniens, seul *inventer une histoire* est un jeu de langage dont le but interne est *linguistique*, parce qu'impliquant des *déclarations linguistiques* que les comédiens ne peuvent pas réussir à accomplir avec succès et satisfaction en feignant collectivement d'accomplir des actes de discours de forme F(P) ou F(dans le jeu de langage x, P) sur la scène.

On ne saurait concevoir la relation entre la déclaration linguistique *et* la feinte réelle de l'auteur de fiction en termes de dépendance logique, puisqu'elles

d'être en train de les faire. Dans un tel cas, feindre d'être en train de faire implique toujours ne pas être en train de faire réellement.

peuvent être accomplies séparément dans le cadre de deux jeux de langage distincts et complémentaires : on peut inventer une histoire en la déclarant sans tenter de la faire apparaître comme étant racontée en feignant (ou en jouant) d'être en train de la raconter ; on peut incarner un personnage en feignant d'être en train d'accomplir une action verbale sans tenter d'instaurer une nouvelle réalité (ou d'inventer une histoire) en le déclarant dans un récit. Cela dit, on peut raisonnablement concevoir la relation entre la déclaration linguistique et la feinte verbale de l'auteur de fiction *dialectiquement*, c'est-à-dire comme l'accomplissement de *deux actions intentionnelles* qui participent à l'atteinte de *deux buts différents*, mais *convergeants*, à savoir 1) *faire apparaître ce qui n'est pas* en train d'être affirmé, questionné, évalué, rapporté (but extralinguistique) en feignant d'être en train de faire ces interventions, et 2) *instaurer ces apparences* dans un jeu de langage (but linguistique) en les déclarant. Ainsi conçue, la *relation* entre ces deux actions intentionnelles *est logique et sensée* dès qu'on admet qu'elles sont accomplies au *même moment* car, comme l'a noté Margolis (1983), on ne peut créer (en déclarant) — et faire apparaître (en feignant) ajouterai-je — que *ce qui n'est pas en train de se faire*.

CHAPITRE III

DU NON SÉRIEUX AU SÉRIEUX DANS L'USAGE DU LANGAGE

Un ami fait débiter son roman par une description de gens remontant la Cinquième Avenue, qui est à sens unique nord-sud ; je suis incapable de lire au-delà : à un homme dont le sens de la réalité est si faible, on ne peut pas nécessairement lui faire confiance concernant les faits psychiques plus délicats auxquels un auteur de roman est censé être fidèle. (Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, p. 218)

L'objectif de ce chapitre est de dégager le lien qui s'établit entre le sens et la dénotation des énoncés constitutifs des discours *de la* fiction et *sur* la fiction par l'entremise d'une analyse de la *réception* des discours *non sérieux* et de la *production* des discours *sérieux* à propos des faits fictifs. Dans un premier temps, je tâcherai de rendre compte de notre aptitude à *comprendre*, à *interpréter* et à *identifier* les récits de fiction littéraires *via* une analyse pragmatique de leurs énoncés constitutifs et de l'arrière-plan factuel de leurs énonciations. Dans un deuxième temps, j'aborderai certaines questions d'ontologie afin de faire un peu de lumière sur la *nature des faits fictifs* conformément à l'hypothèse théorique qu'ils sont créés en vertu des déclarations linguistiques de l'auteur de fiction. Dans un troisième temps, je procéderai à l'analyse du discours *sur la fiction dans* la réalité sur la base de l'hypothèse selon laquelle les unités de signification et de

communication dans l'usage et la compréhension du langage sont des actes illocutoires de forme F(P).

1. LE SENS ET LA DÉNOTATION DES DISCOURS DE LA FICTION

Les fondateurs du courant logique en philosophie analytique qui ont étudié les énoncés constitutifs des textes de fiction littéraire ont soutenu qu'ils ont un *sens*, mais aucune dénotation — ils sont caractérisés de *faux* par Russell et de *ni vrais ni faux* par Frege. Aux yeux de la seconde génération de logiciens, la notion de dénotation s'est révélée trop restrictive. Dans la foulée des recherches en logique modale, Saul Kripke (1963 ; 1972) a analysé les énoncés composés d'un nom propre dénotant une entité mythique ou fictive comme des *énoncés modaux* à propos d'*individus possibles*, mais il s'est ravisé par la suite en faisant valoir qu'il n'y avait aucune relation d'accessibilité les liant à un cours possible du monde actuel :

[À] supposer que Sherlock Holmes n'existe pas, on ne peut dire d'aucune personne possible que, si elle avait existé, elle aurait été Sherlock Holmes. Plusieurs personnes différentes, y compris des personnes réelles comme Darwin ou Jack l'éventreur, auraient pu accomplir les exploits de Sherlock Holmes, mais nous ne pourrions dire d'aucune d'entre elles qu'elle serait Holmes, si elle avait accompli ces exploits. Imaginez le contraire et dites-moi laquelle c'aurait été. Je ne pourrais donc plus écrire, comme jadis : 'Holmes n'existe pas, mais dans d'autres états du monde, il aurait pu exister'. (1982 : 146-147)

En cours de route, plusieurs ont reconnu que les mondes représentés dans les discours *de la* fiction étaient irréductibles aux mondes possibles postulés par les philosophes (Kripke, 1982). Ils prendraient forme plutôt en vertu d'un usage singulier des *énoncés déclaratifs* ayant la particularité de représenter des états de

choses impossibles, voire contradictoires. Depuis, plusieurs ont avancé que leurs énoncés constitutifs représentent des mondes fictifs *créés* par les auteurs et *reconstruits* par leurs lecteurs¹⁵³. C'est la position que j'ai défendue au chapitre précédent et que j'entends développer sur la base de l'hypothèse que les mondes fictifs créés verbalement par les auteurs de fiction dans des circonstances ordinaires ne deviennent intelligibles pour leurs lecteurs qui ont à les reconstruire dans des circonstances tout aussi ordinaires qu'à partir de la signification linguistique des énoncés et de leurs capacités d'Arrière-plan.

Avant d'amorcer l'étude du sens *et* de la dénotation des énoncés constitutifs du discours *de la* fiction et *sur la* fiction, il me faut préciser la relation liant les deux principales pratiques discursives que j'entends interroger. Searle a soutenu qu'on peut affirmer des propositions à propos des faits représentés dans un discours *de la* fiction conformément aux règles constitutives des assertions 1) parce qu'un auteur les a créés en feignant de s'y référer et 2) parce qu'on a accepté de participer à son jeu de langage en partageant sa feinte. Je fais mienne en passant sa conception selon laquelle le discours *de la* fiction constitue un *support* au discours sérieux *sur la* fiction, comme quoi certaines formes discursives non jouées ne sont possibles que s'il existe des formes discursives soi-disant parasitaires.

Toutefois, je ne le rejoins pas sur la nature du jeu de langage dans lequel sont impliqués les auteurs et les lecteurs de fiction. D'abord, je ne vois pas comment les *auteurs de fiction* peuvent atteindre pareil but discursif en feignant

¹⁵³ Pour une présentation sommaire des différences entre les mondes fictifs et possibles, voir Schaeffer (1995).

d'accomplir un ou des *actes de référence*, car la *fonction* première liée à l'usage sérieux et non sérieux des expressions référentielles telles que les noms propres et les descriptions définies n'est pas de créer des objets, mais bien d'en isoler un parmi plusieurs de manière à prédiquer de lui des attributs (propriété ou relation) lorsqu'on s'y réfère¹⁵⁴. Ensuite, je ne vois toujours pas comment les *lecteurs de fiction* peuvent participer de manière significative à l'intervention verbale d'un auteur de fiction en se bornant à feindre, car la feinte verbale n'a rien à voir avec la *réception* d'un discours, mais plutôt avec sa *production*¹⁵⁵.

J'ai avancé que c'est l'authentique déclaration linguistique de l'auteur qui lui permet de créer les faits représentés en cours de déroulement dans son récit et sa réelle feinte verbale auxiliaire qui les fait apparaître en train d'être racontés, rapportés ou évalués (première condition). Je voudrais développer à présent l'idée selon laquelle la contribution des lecteurs et des spectateurs au jeu de langage réside essentiellement dans le fait de les *reconstruire* à partir de leur *compréhension* et de leur *interprétation* des déclarations à l'œuvre dans le discours *de la fiction* (deuxième condition) : on ne peut pas affirmer quoi que ce soit de valable sur les aventures de Sherlock Holmes (discours *sur la fiction*) sans comprendre et interpréter au préalable les actes de discours à l'œuvre dans la fiction de Doyle (discours *de la fiction*). Cette précision est importante pour la

¹⁵⁴ Je reviendrai sur la question de l'acte de référence dans la partie consacrée à l'engagement ontologique du présent chapitre.

¹⁵⁵ On peut toujours faire valoir que la contribution du lecteur est de *feindre de croire*. Encore une fois, il faut admettre que ce genre de proposition laisse sans réponse la question des *attitudes* que le lecteur *a réellement* lorsqu'il joue le jeu de la fiction, car feindre de croire implique logiquement *ne pas croire*. De plus, je ne pense pas qu'on puisse réussir à faire apparaître ce qui n'est pas en feignant d'avoir une attitude, mais seulement en feignant faire une action impliquant logiquement une attitude.

suite des choses parce que, dans mon optique, la fiction littéraire n'est pas seulement le produit d'un auteur qui fait des énonciations performatives, mais aussi des lecteurs qui acceptent de les comprendre et de les interpréter sur la base de cette hypothèse d'Arrière-plan. Ce qui autorise les membres d'une communauté linguistique à accomplir différents types d'actes illocutoires tels que des assertions, des questions, des paris ou des approbations à propos de la fiction, c'est somme toute un ensemble de *règles constitutives* que les auteurs et les lecteurs appliquent au moment où ils se livrent à leur activité respective et qu'il s'agira de dégager en temps et lieu.

Comment rendre compte de notre aptitude à comprendre et à interpréter les discours *de la* fiction tout en admettant au même moment qu'ils ont au moins un sens, mais ne dénotent *rien* dans la réalité¹⁵⁶ ? Dans « Truth in Fiction » (1978), Lewis a abordé de front cette question de sémantique ayant trait à la relation entre le sens des énoncés constitutifs des fictions littéraires et leur dénotation dans le monde de la fiction ; il a montré qu'on peut assigner une valeur de vérité — le vrai ou le faux — au sens de plusieurs énoncés composés du nom propre « Sherlock Holmes » tout en leur assignant le faux (Russell, Donnellan, Searle) ou le ni vrai ni faux (Frege, Strawson) — en les plaçant sous la portée d'un *opérateur intentionnel* du genre « dans la fiction ». C'est la voie que j'ai empruntée lorsque j'ai analysé les déclarations linguistiques de l'auteur de fiction et qui me semble la plus prometteuse pour expliquer cette fois notre aptitude à comprendre et à interpréter

¹⁵⁶ Conscient de son ambiguïté, j'emploie pour l'instant le mot « rien » pour qualifier ce que les philosophes analytiques entendent ordinairement par dénotation *nulle* ou *non* existence. Je prendrai position sur le statut ontologique des entités constitutives des mondes fictifs dans la section « Les faits en question » du présent chapitre.

les fictions produites verbalement dans des circonstances ordinaires, quoique souvent indéterminées :

[I]t will be helpful of we do not think of a fiction in the abstract, as a string of sentences or something of that sort. Rather, a fiction is a story told by a storyteller on a particular occasion. He may tell his tales around the campfire or he may type a manuscript and send it to its publisher, but in either case there is an act of storytelling. Different acts of storytelling, different fictions. When Pierre Menard re-tells Don Quixote, that is not the same fiction as Cervantes' Don Quixote — not even if they are in the same language and match word for word [...]. One act of storytelling might, however, be the telling of two different fictions : one a harmless fantasy told to the children and the censors, the other a subversive allegory simultaneously told to the *cognoscenti*. (1978 : 39-40)

Je m'accorde avec Lewis pour dire que l'individu désigné par le nom propre « Don Quichotte » dans la fiction de Cervantès est *différent* de l'individu désigné par le *même* nom propre dans la fiction de Ménard¹⁵⁷, car les énoncés de forme « dans la parodie du roman de chevalerie de Cervantès, φ » *versus* « dans le pastiche de l'œuvre de Cervantès de Ménard, φ » n'ont pas le même *sens* pour ceux qui les ont utilisés, compris, interprétés et identifiés dans la réalité. Dans le même ordre d'idée, je suis d'avis avec Lewis pour dire que l'existence improbable, mais logiquement possible, d'individus réels nommés « Don Quichotte » et « Sherlock Holmes » faisant l'objet d'une description dans la réalité *via* l'usage sérieux des énoncés ne changerait rien à la dénotation correspondant au nom propre « Don

¹⁵⁷ Arthur Danto (1989) et Jean-Marie Schaeffer (1989) s'accordent pour dire que les occurrences des *mêmes types d'énoncés* produites par Cervantès et Ménard ont donné lieu à *différentes fictions*, la première ayant exemplifié une *parodie du roman de chevalerie* (ou un anti-roman), l'autre un *roman historique* (psychologique ou métaphysique) ou un *pastiche de l'œuvre de Cervantès*. Je n'écarte certainement pas l'hypothèse selon laquelle le texte de Ménard exemplifie un *discours factuel* sur la fiction de Cervantès, c'est-à-dire une sorte de discours de type descriptif relevant d'un *usage sérieux des mêmes énoncés* que ceux que Cervantès avait utilisés *non sérieusement* pour produire sa fiction.

Quichotte » et « Sherlock Holmes » dans les fictions de Cervantès, de Ménard et de Doyle :

Here at our world, the storyteller only pretends that 'Sherlock Holmes' has the semantic character of an ordinary proper name. We have no reason at all to suppose that the name, as used here at our world, really does have that character. As we use it, it may be very unlike an ordinary proper name. Indeed, it may have a highly no-rigid sense, governed largely by the description of Holmes and his deeds that are found in the story. That is what I suggest : the sense of "Sherlock Holmes" as we use it is such that, for any world w where the Holmes stories are told as known fact rather than fiction, the name denote at w whichever inhabitant of w it is who there plays the role of Sherlock Holmes. Part of that role, of course, is to bear the ordinary proper name "Sherlock Holmes". But that only goes to show that "Sherlock Holmes" is used at w as an ordinary proper name, not that it is so used here. (1978 : 40-41)

Autrement dit, Lewis considère que le nom propre « Sherlock Holmes » fonctionne comme un *désignateur rigide* faisant référence au *même* individu dans tous les mondes possibles où l'histoire de Doyle est racontée comme un fait connu, mais qu'il n'a pas cette propriété sémantique lorsqu'il est utilisé dans le cadre d'un discours *sur* la réalité : il ne dénote aucun individu dans tous les mondes possibles où l'histoire est racontée comme une fiction dans la réalité¹⁵⁸. Cela dit, tout nom propre composant les énoncés de forme « dans le récit x , φ » dénote le *même* individu pour l'auteur et les lecteurs du récit en question.

Il me reste à dire que je n'endosse pas l'analyse des actes de discours de Lewis. Ce n'est pas plus l'acte de raconter une histoire (« act of storytelling ») que les actes de référence à un individu (Searle) qui est à l'origine des faits représentés

¹⁵⁸ Je préciserai ma position dans la partie « Parler à propos de la fiction dans la réalité » de ce chapitre.

dans la fiction, mais bien les *déclarations linguistiques* dont la forme logique et la durée sont variables. Il ne faut pas perdre de vue que *raconter une histoire* constitue une séquence d'actes de discours de niveau supérieur dont le but linguistique interne est *descriptif* que Doyle ne peut réussir à accomplir avec succès en utilisant sérieusement des énoncés déclaratifs composés du nom propre « Sherlock Holmes » (acte de référence dans le discours *de la* fiction), mais qu'un de ses lecteurs peut réussir à accomplir advenant qu'il ait à raconter comment les choses sont dans le récit de Doyle (acte de référence dans le discours *sur la* fiction). Bref, les auteurs de fiction sont engagés dans une forme de vie qui consiste à *inventer une histoire* (Wittgenstein) en déclarant que telles choses s'y passent et, facultativement, à la faire apparaître comme étant en train d'être racontée (Anscombe) en feignant raconter une histoire comme un fait : on a différentes *feintes* en différents récits de fiction selon Lewis et on a différentes *déclarations* en différents récits de fiction selon moi.

Sur la base de ces considérations générales, retenons que l'interprétation sémantique des énoncés de forme « dans le jeu de langage x, φ » est relative à un *univers de discours* (domaine ou modèle)¹⁵⁹. Les énoncés qui retiennent mon attention font partie de ce que Pavel nomme « l'univers de la fiction » (1988) et relèvent selon moi d'énonciations performatives ayant eu lieu dans des

¹⁵⁹ J'emploie le terme « interprétation » au sens de calcul consistant à déterminer les conditions qui doivent être remplies dans le monde pour qu'une proposition y soit vraie. Une interprétation sémantique n'est pas absolue, mais *relative* à un univers discursif, lequel peut être le texte de fiction proprement dit (univers du discours primaire) ou un discours métafictionnel comme le *Dictionnaire encyclopédique des personnages québécois* de Desmeules et Lahaie (2003) (univers du discours secondaire), lequel *dépend* en bout de ligne de l'univers du discours primaire (discours *de la* fiction).

circonstances ordinaires de notre réalité. Les expressions référentielles — les noms propres, les descriptions définies, les déictiques pronominaux et spatio-temporels, les repères spatio-temporels dits « absolus » — qui les composent prennent leur valeur relativement à l'*univers discursif* créé par l'énonciation de l'auteur et reconstruit par la réception des lecteurs. De ce point de vue, l'énoncé de forme « dans le jeu de langage *x*, je suis maintenant ici et Sherlock Holmes est ici au 221B rue Baker Street » dénote, en vertu de son *sens*, un fait complexe comprenant un locuteur — disons le Dr. Watson — en train d'affirmer être actuellement en un lieu — déterminé par son emplacement dans la fiction de Doyle — et que Holmes se trouve au même moment à cet endroit — le 221B Baker Street : ce fait appartient à l'univers de la fiction que les lecteurs ont à reconstruire en comprenant et en interprétant les énoncés performatifs de cette forme relativement à cet univers¹⁶⁰.

1.1 Comprendre et interpréter le discours de la fiction

Dans le cadre du cours « Littérature américaine du XX^e siècle », le professeur nous demande de rédiger un compte rendu de lecture des textes figurant

¹⁶⁰ Situant ses études dans le sillage de la sémantique des mondes possibles de Lewis, Marie-Laure Ryan (1991) a fait appel à la notion de « Textual Reference World » (*TRW*) pour désigner le domaine référentiel à l'intérieur duquel les propositions sont interprétées. Les notions de « Textual Actual World » (*TAW*) et de « Textual Alternative Possible World » (*TAPW*) désignent respectivement le monde actuel *m* et les mondes possibles *m*¹, *m*², *m*ⁿ représentés dans le texte et faisant partie du domaine en question (*TRW*). Les unités linguistiques font partie de *TAW* et prennent leur valeur relativement au *TRW*. Elle a aussi développé une typologie sémantique fort intéressante des textes de fiction en analysant des relations d'accessibilité entre le monde réel et les mondes fictifs à l'aide de la notion de mondes possibles : sa typologie donne un nouvel éclairage sur les treize genres du discours fictionnels qu'elle a définis à partir de différents critères logiques et linguistiques. À ce sujet, je renvoie au chapitre 2 « Possible Worlds and Accessibility Relations : A Semantics Typology of Fiction », in *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (1991).

au corpus, dont une nouvelle intitulée « Madame Bovary, c'est l'autre » écrite par Woody Allen (1981). On a acquis des connaissances générales à propos du texte à l'étude : le professeur de littérature a présenté entre autres l'essentiel de la bibliographie et de la filmographie du prolifique auteur, réalisateur et comédien new-yorkais, a dressé un état des lieux du contexte de production et de réception littéraires au vingtième siècle aux Etats-Unis et a même résumé l'histoire du roman de Flaubert, *Madame Bovary*, question d'aborder éventuellement le phénomène d'intertextualité. Autre fait à considérer : le professeur a insisté dans ses cours sur l'importance de se limiter à *ce qui est dit dans le texte* lorsqu'on l'étudie et sur l'inutilité de considérer les *intentions de l'auteur qui l'a écrit* lorsqu'on cherche à comprendre et à interpréter son texte. Dans ces circonstances, on a donc à produire un compte rendu de la nouvelle de Woody Allen et, pour satisfaire sa demande, à se référer à l'une des occurrences du texte type « Emma Bovary, c'est l'autre » qui se présentent initialement ainsi :

1) Kugelmass, professeur de lettres au City College, en était à son deuxième mariage, et s'estimait malheureux. Daphné Kugelmass était stupide. Il était également nanti de deux fils idiots, de Flo, sa première femme, et en avait jusque-là des soucis et des pensions alimentaires. » (Allen, Woody, « Madame Bovary, c'est l'autre », *in Destins tordus* : 53)

Qu'est-ce qu'on peut légitimement affirmer à propos de l'*incipit* de la nouvelle dans le cadre d'un compte rendu de lecture ? On aura sans doute à faire état de notre compréhension de la situation initiale de Kugelmass. Ainsi, on pourra affirmer qu'il était professeur au City College, qu'il s'était marié à deux reprises, qu'il avait deux enfants idiots et qu'il s'estimait malheureux, grâce à notre

compétence discursive et conformément au principe méthodologique selon lequel on ne doit s'en tenir qu'à ce qui est dit dans le texte d'Allen, donc sans se soucier des intentions illocutoires de l'auteur. On peut rendre compte de notre compréhension et de notre interprétation du texte selon l'*analyse zéro* de Lewis : un énoncé de forme « Dans la fiction x , φ » est vrai si φ dans tous les mondes possibles où la fiction est racontée comme un fait connu et non comme une fiction¹⁶¹. Par exemple, l'énoncé de forme « dans la nouvelle d'Allen, Kugelmass était malheureux » est vrai si et seulement si « Kugelmass était malheureux » est vrai dans tous les mondes possibles où la proposition en cours selon laquelle Kugelmass était malheureux est racontée non pas comme une fiction, mais comme un fait connu dans la fiction. À supposer que cette condition soit remplie dans le contexte envisagé, on pourra affirmer que Kugelmass s'estimait malheureux dans le cadre d'un compte rendu de la lecture de la nouvelle d'Allen en utilisant littéralement et sérieusement l'énoncé « Kugelmass s'estimait malheureux », dont la forme explicite est « dans la nouvelle d'Allen, Kugelmass s'estimait malheureux ».

J'estime que cette analyse de la vérité dans la fiction de Lewis offre satisfaction à ceux qui s'attendent à ce que la compréhension et l'interprétation d'un texte de fiction littéraire soient limitées à son contenu explicite. Cela dit, on y retrouve un élément de *sens* important, quoiqu'implicite, dans la nouvelle :

¹⁶¹ J'emploie la formulation abrégée de l'analyse zéro de Lewis en prenant soin de préciser qu'un *énoncé vrai* est un énoncé dont le sens est une proposition vraie et qu'une *assertion vraie* est une assertion dont le contenu propositionnel est vrai. Selon la théorie des actes de discours de Vanderveken, leur vérité est *dérivée* de la vérité de la proposition exprimée par le sens d'une entité linguistique et de la vérité du contenu propositionnel de l'acte de discours accompli dans un contexte possible d'usage et de compréhension du langage.

l'individu nommé « Kugelmass » dans « Madame Bovary, c'est l'autre » s'estime malheureux à *cause* de sa situation matrimoniale. Il y a un *rapport de consécution* qui se trouve à être *implicité conventionnellement* (Grice, 1989) par un *connecteur discursif* (« parce que » ou « puisque »), qui n'apparaît pas à la surface de l'énoncé, mais qu'on peut déceler grâce à notre *compétence discursive* : Kugelmass s'estimait malheureux *parce qu'il* était également nanti de deux fils idiots, etc. Dans l'*incipit*, il y a donc une *intervention auxiliaire* — « Daphné Kugelmass était stupide. Il était également nanti de deux fils idiots, de Flo, sa première femme, et en avait jusque-là des soucis et des pensions alimentaires. » — dont la fonction est d'*expliquer* ou de *justifier* l'événement décrit dans l'*intervention principale*, à savoir le malheur tel que *perçu* par Kugelmass. Dans le cadre d'un compte rendu, on est aussi en droit d'affirmer que Kugelmass s'estimait malheureux parce qu'il était également nanti de deux fils idiots, car on a préalablement compris et interprété l'énoncé complexe dont la *forme explicite* est « dans la nouvelle d'Allen, Kugelmass s'estimait malheureux parce qu'il était également nanti de deux fils idiots ».

Toutefois, la compétence discursive (syntaxique, sémantique, textuelle) ne permet pas de donner accès à l'ensemble des propositions qu'on tient pour *vraies* lorsqu'il lit une fiction. Lewis l'a clairement montré en tenant compte de l'*arrière-plan factuel* et des *croyances collectives* de la communauté de la fiction. Il a ainsi écarté des mondes possibles qu'il a qualifiés à juste titre de « bizarres » dans lesquels Sherlock Holmes a trois narines, vit plus près de la Station Waterloo que de la Station Paddington et Londres est peuplée de lutins verts. Bien que les

énoncés 1) « Sherlock Holmes a trois narines », 2) « Holmes vit plus près de la Station Waterloo que de la Station Paddington » et 3) « Londres est peuplée de lutins verts » expriment des propositions qui ont du *sens*, ils n'ont aucune dénotation (faux) dans la fiction de Doyle et dans un possible compte rendu des *Aventures de Sherlock Holmes*.

Dans le même ordre d'idée, il n'est dit nulle part, dans la nouvelle d'Allen, que Kugelmass est un être humain en chair et en sang, qu'il a deux oreilles qui le rendent apte à capter les sons environnants, qu'il a une seule bouche qui lui permet de se nourrir et de proférer des sons lorsqu'il enseigne la littérature, que ces sons ont une signification pour lui et ses étudiants, qu'il a divorcé avant de se remarier, que les deux mariages ont été instaurés par une autorité grâce à un pouvoir conféré institutionnellement, que la Cinquième avenue est à sens unique est-ouest, et bien d'autres choses encore. Ces propositions que nous tenons pour vraies lorsqu'on lit la fiction d'Allen font partie d'un *réseau* de signification qui contribue assurément à enrichir notre compréhension de l'histoire qui fait partie de la fiction et à lui conférer une *cohérence*. On a tous accès à ces *contenus implicites* en comprenant et interprétant l'*incipit* de la nouvelle sur le fond de l'*arrière-plan factuel* et les *croyances collectives* de la communauté de la nouvelle. La position adoptée par professeur à qui on a à présenter un compte rendu est intenable, parce que la compréhension et l'interprétation d'un texte de fiction littéraire dépasse largement le *sens* des expressions composant ses énoncés constitutifs. On peut l'illustrer à l'aide d'un autre extrait de la nouvelle :

2) Persky frappa trois coups sur le meuble, dont il rouvrit aussitôt les portes. Kugelmass était parti. Au même instant, il apparaissait dans la chambre à coucher de Charles et Emma Bovary, à Yonville. Devant lui se trouvait une femme splendide, seule, qui lui tournait le dos, occupée à sa couture. Je ne peux pas y croire, pensa Kugelmass, mangeant des yeux la ravissante femme du docteur. C'est surnaturel. Je suis ici. C'est elle. (1981 : 58)

À la lecture de ce passage, on comprend que Persky expédie Kugelmass au cœur du roman de Flaubert en frappant trois coups sur le meuble dans lequel se trouve Kugelmass. Pourtant, le sens des énoncés figurant dans la nouvelle ne suffit pas à lui seul à représenter *le fait* que Kugelmass soit disparu de New York pour apparaître aussitôt dans la chambre à coucher des Bovary à Yonville *est causé par l'action de Persky*. Mais comment parvient-on à faire cette inférence ? Sur quoi se fonde le raisonnement ?

Si l'on cherche maintenant à cerner la relation entre le sens et la dénotation de cet extrait de la nouvelle conformément à l'*analyse 2* de Lewis, on aboutit à un curieux résultat. Ainsi, l'énoncé de forme « dans la nouvelle d'Allen, Kugelmass est apparu dans la chambre à coucher de Charles et Emma Bovary, à Yonville, dès que Persky a frappé trois coups sur le meuble, à Brooklyn » est une vérité non vide si et seulement, à toutes les fois que le monde *m* est l'un des mondes appartenant à l'arrière-plan factuel déterminé par les croyances collectives de la communauté d'origine de la fiction, alors il y a un monde où la fiction est racontée comme un fait connu et que « Kugelmass apparaissait dans la chambre à coucher de Charles et Emma Bovary, à Yonville, dès que Persky a frappé trois coups sur le meuble, à Brooklyn » est vrai *diffère moins* du monde *m*, en bout de ligne, que tout autre

monde où la fiction est racontée comme un fait connu et que « Kugelmass apparaissait dans la chambre à coucher de Charles et Emma Bovary, à Yonville, dès que Perksy a frappé trois coups sur le meuble, à Brooklyn » est faux. Or il semblerait qu'il faille s'écarter de manière *excessive* du monde *m* pour admettre la vérité de la proposition exprimée par l'énoncé en question, car il n'en existe *aucun* qui appartient à cet ensemble.

En fait, le monde où la fiction est racontée comme un fait connu et que « Kugelmass apparaissait dans la chambre à coucher de Charles et Emma Bovary, à Yonville, dès que Perksy a frappé trois coups sur le meuble, à Brooklyn » est vrai *diffère plus* du monde *m* appartenant aux croyances collectives de la communauté d'origine, en fin de compte, que tout autre monde où la fiction est racontée comme un fait connu et que « Kugelmass apparaissait dans la chambre à coucher de Charles et Emma Bovary, à Yonville, dès que Perksy a frappé trois coups sur le meuble, à Brooklyn » est faux. Il en va de même pour l'énoncé « Je ne peux pas y croire [...]. C'est surnaturel. Je suis ici. C'est elle », lequel dénote *indirectement* la *pensée* de Kugelmass, mais telle qu'il l'a eue et exprimée dans *Madame Bovary* de Flaubert figurant dans la nouvelle d'Allen : les déictiques pronominaux et temporels composant l'énoncé rapporté en style indirect libre prennent leur valeur *relativement* à l'univers du discours appartenant au roman de Flaubert, mais tel que ce roman *est* dans la nouvelle d'Allen. En somme, le lecteur doit cesser à *cet instant* de concevoir la vérité dans la fiction qu'il a à comprendre et à interpréter comme étant le produit conjoint du contenu explicite de la nouvelle d'Allen et des

faits d'arrière-plan déterminés par les croyances collectives de sa communauté d'origine.

Avant de chercher une solution, il convient de se demander si cette interprétation est juste. Dans son étude consacrée à la vérité dans la fiction, Gregorie Currie a rappelé que la compréhension et l'interprétation de l'histoire représentée dans *Le Tour d'érou* d'Henry James fluctuent en fonction des propositions qu'on est prêt à admettre lorsqu'on le lit :

It has been argued that Henry James's story *The Turn of the Screw* is ambiguous between two interpretations. Is the governess right in thinking that the ghosts of Quint and his lover threaten the children, or are the "ghosts" merely figments of her own deranged imagination? Suppose one believes, as I think it is reasonable to do, that the actual world contains no ghosts but contains plenty of psychotic people. If the text is ambiguous between the two interpretations, then it can be told as known fact without requiring any changes in the actual world facts about the absence of ghosts and the prevalence of mental disorder. So we are obliged to conclude that the governess is mad and that there are no ghosts in the story. But it seems wrong to make our interpretation of James' story depend so decisively on what we believe about the existence or non-existence of ghosts. Someone sceptical of ghosts is not *thereby* excluded from believing that *The Turn of the Screw* is a ghost story. (1989 : 197-198)

Il y a sans doute beaucoup à dire sur la fiction littéraire de James. Ce qu'il est important de retenir, et Currie l'a fait, c'est que l'histoire qui y est racontée comme un fait est limitée au *savoir* de la gouvernante¹⁶². Je ne pense pas qu'on puisse lever l'ambiguïté décelée par Currie en raison du *mode de transmission* des propositions contenues dans la fiction de James. Dans un tel contexte d'opacité

¹⁶² Les narratologues ont beaucoup étudié les effets cognitifs et perlocutoires associés à ce mode de transmission de l'information qu'est la *focalisation interne*. D'un point de vue *cognitif*, le discours produit en pareil mode limite le savoir du lecteur à celui du personnage. D'un point de vue *perlocutoire*, l'auteur du discours produit des effets de surprise chez les lecteurs. Des auteurs de fiction fantastique comme James et Maupassant ont réussi à les produire en accomplissant leurs actes de discours de cette manière.

référentielle, la proposition selon laquelle les fantômes existent dans l'histoire racontée comme un fait connu est *vraie* si 1) la gouvernante est saine d'esprit dans la fiction, mais *fausse* si 2) la gouvernante est mentalement perturbée dans la fiction, mais elle n'est pas vraie *et* fausse sur la base d'une seule et même proposition (hypothèse 1 ou 2), ce qui engendrerait une contradiction flagrante dans le cadre du récit de James et d'un éventuel compte rendu de lecture.

Je pense que le lecteur peut difficilement résoudre le problème d'interprétation sans *identifier la forme logique du jeu de langage de James* : ou bien la proposition est vraie, auquel cas le lecteur comprend que les énoncés constitutifs du récit de James exemplifient les propriétés du *récit fantastique* (*x* est un récit qui comprend des fantômes), ou bien elle est fausse, auquel cas le lecteur comprend que les mêmes énoncés exemplifient les propriétés du *récit réaliste* (*x* est un récit qui ne comprend aucun fantôme). Je constate une fois de plus qu'on ne peut pas faire fi des intentions illocutoires de l'auteur de fiction lorsqu'on tente de comprendre et d'interpréter son texte : différentes déclarations, différentes fictions.

Qu'en est-il de la vérité dans la nouvelle de Woody Allen ? Persky a-t-il vraiment expédié Kugelmass au cœur du roman de Flaubert et y rencontre-t-il vraiment Emma Bovary ? Kugelmass ne se trouve-t-il pas plutôt dans un meuble à Brooklyn en train de divaguer et de s'imaginer la rencontrer en lisant le texte de Flaubert qu'il tient entre ses mains. Et pourquoi pas ? Ce genre de choses est possible dans la réalité ! Il s'en trouve plusieurs, dont moi, à divaguer en cours de lecture, mais aucun à croire en la possibilité de se trouver en situation de face à face

et d'interagir avec les sens qu'on a à l'esprit quand on lit un texte. Pour admettre la vérité de cette proposition, il suffit de remplacer la proposition à partir de laquelle on a inféré que Kugelmass est disparu du meuble pour apparaître dans le roman de Flaubert.

Admettons pour les besoins de la démonstration que le monde *m* est l'un des mondes appartenant aux croyances collectives de la communauté d'origine de la fiction d'Allen et que dans ce monde aucune personne saine d'esprit ne croit que les individus en chair et en sang possèdent le pouvoir d'expédier les individus de même nature dans un roman, de les faire littéralement disparaître du monde qu'ils habitent pour les faire apparaître au même moment dans un *autre monde* et d'interagir avec les individus qui l'habitent, mais que toutes les personnes saines d'esprit croient que ces individus exercent réellement leur don de prestidigitateur pour illusionner d'autres individus, qu'ils tentent de produire des apparences de disparitions d'individus qui se trouvent cachés dans un meuble en feignant réellement d'être en train de les faire disparaître. Comme on l'a vu au chapitre précédent, cette forme de vie fait bien partie de l'arrière-plan factuel déterminé par les croyances collectives de la communauté d'origine de la fiction.

Sur la base de cette hypothèse, c'est cette proposition qui est *vraie* dans la nouvelle d'Allen et l'énoncé « Je ne peux pas y croire [...] C'est surnaturel. Je suis ici. C'est elle » dénote toujours indirectement la *pensée* de Kugelmass, mais telle qu'il l'a eue et exprimée dans un meuble quelconque à Brooklyn dans la nouvelle d'Allen. Si on peut admettre *au moins* deux interprétations de l'extrait à l'étude

sans croire que Kugelmass est *et* n'est pas dans le roman de Flaubert dans la nouvelle d'Allen, chacune d'elles se fonde sur une proposition qui doit être *vraie* dans la nouvelle. La question est de savoir laquelle l'est ?

Il revient aux lecteurs de trouver la vérité en poursuivant leur lecture de la nouvelle. Ils devraient pouvoir le faire en interprétant les deux extraits suivants :

3) — Qui est donc le personnage de la page 100 ? Ce juif chauve qui embrasse Madame Bovary ?

Un prof de Sioux Falls, South Dakota, soupira et pensa, doux Jésus, ces gosses avec leur herbe et leur acide, qu'est-ce qu'ils ne vont pas inventer ! (1981 : 60)

*

4) — Je n'en crois pas mes yeux, dit un professeur de Stanford. D'abord cet étrange personnage nommé Kugelmass... et maintenant, c'est elle qui disparaît du roman ! Eh bien, je pense que c'est le propre des grandes œuvres classiques ; on peut les relire mille fois, et toujours y découvrir du nouveau... (1981 : 64)

Dans le premier extrait, il est dit que le Juif chauve est *apparu* à la page 100 [dans le roman de Flaubert] et qu'il y a embrassé Emma Bovary. Dans le second, il est écrit qu'Emma y est *disparue* [à un autre moment dans ce même roman]. Le lecteur est donc en mesure de valider *au moins* une interprétation.

On vient de constater que la théorie indexicale des mondes possibles de Lewis rencontre des écueils dès que s'introduisent quelques éléments extraordinaires dans le monde fictif : les énoncés constitutifs des discours *de la* fiction expriment des propositions qui ne peuvent être vraies dans aucun des

mondes possibles compatibles avec l'ensemble des propositions appartenant au monde *m*. Lewis avait pourtant reconnu que les *fictions fantastiques* impliquaient un écart important entre le sens des énoncés et l'arrière-plan factuel déterminé par les croyances collectives, mais il avait insisté sur l'importance de maîtriser cet écart afin de préserver la vérité dans une fiction sous implication. Cette exigence est belle et bien légitime, car elle permet d'éviter de tirer de fausses conclusions à propos des fictions. Mais Lewis a fait valoir que le concept de la vérité ne s'applique plus lorsque les fictions ne cadrent manifestement pas avec l'ensemble des propositions logiques des mondes possibles : elles sont *vides de sens* (« vacuous truth »). Pour caractériser les fictions qui ne sont pas prises au *sérieux*, il a suggéré de s'en remettre à un concept trivial de la vérité. À ce compte, on applique un concept non trivial à la grande majorité des fictions littéraires et un concept trivial, à la minorité des fictions littéraires qui ne cadrent pas avec l'ensemble des propositions logiques appartenant à l'ensemble des mondes possibles.

Selon Currie, cette conception duelle de la vérité dans la fiction n'est pas entièrement satisfaisante :

In order to work out whether a fiction is incoherent we sometimes have to work out what the story *is*. Even if the story is wildly and manifestly incoherent — the main character turns out to be his own father and mother — there is still a story there. Incoherence of this kind may be regarded as a literary vice, but it does not prevent us from making the usual sorts of judgment about what is true in the fiction. (1989 : 199)

La question est de savoir comment on peut analyser les énoncés exprimant des propositions manifestement *fausses* dans tous les mondes possibles

compatibles avec le monde réel, mais manifestement *vraies* dans au moins un des mondes possibles appartenant à l'univers de la fiction. De toute évidence, on ne peut pas miser uniquement sur le *sens des énoncés* (analyse 0), car il nous conduit à *admettre* trop de possibilités, ni sur les croyances collectives figurant dans l'arrière-plan factuel des membres de la communauté d'origine de la fiction (analyse 2), car il nous contraint à *refuser* trop de possibilités.

À ce stade de la recherche, je pense qu'il faut développer l'hypothèse selon laquelle la vérité dans la fiction est déterminée, dans une certaine mesure, par son appartenance à un *genre littéraire*. À cet égard, Searle a formulé une hypothèse théorique fort intéressante en comparant les faits instaurés dans un *récit de science-fiction* et ceux qui le sont dans un *roman policier* :

Par exemple, si Billy Pilgrim voyage en une micro seconde jusqu'à la planète invisible de Tralfamadore, on peut l'accepter parce que c'est conciliable avec le registre de science-fiction propre à Abattoir Cinq ; mais si nous trouvons un texte où Sherlock Holmes fait la même chose, nous saurons à tout le moins que ce texte n'est pas conciliable avec le corpus original en neuf volumes des histoires de Sherlock Holmes. (1982 : 117)

On peut assigner le vrai au *sens* des énoncés constitutifs de la fiction littéraire lorsqu'ils exemplifient les propriétés d'un genre littéraire *A* (science-fiction) et le faux lorsqu'ils ne les exemplifient pas ou lorsqu'ils exemplifient les propriétés d'un genre littéraire *B* (roman policier). Il est temps d'accorder à la *notion de genre littéraire* la place qui lui revient dans une étude consacrée au *sens* et à la *dénotation* des énoncés figurant dans un discours *de la fiction*. Mais quelles sont les propriétés génériques qui doivent être prises en considération pour assigner

une dénotation au sens des énoncés constitutifs des textes exemplifiant la *nouvelle fantastique* ?

Selon Tzvetan Todorov (1970), la littérature fantastique (nouvelle, conte, roman) se caractérise par l'introduction *progressive* d'éléments étranges ou surnaturels dans la diégèse. Règle générale, leur apparition dans la fiction survient *après* que le lecteur se soit familiarisé avec un monde naturel où il les jugeait *a priori* incohérents : une fiction fantastique n'est pas donc entièrement incohérente¹⁶³. Tout lecteur compétent de fiction fantastique reconnaît qu'il y a un *moment* où il a à *accepter* ou à *refuser* une proposition comme faisant partie de la réalité qui sert de toile de fond à l'histoire qui est en train de lui être racontée :

[L]e fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur — un lecteur qui s'identifie au personnage principal — quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit pour ce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité ; soit pour ce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou de résultat d'une illusion ; autrement dit, on peut décider que l'événement est ou n'est pas. (1970 : 165)

La conclusion de Todorov à l'effet qu'il existe *un moment* dans les fictions fantastiques où le lecteur, soudainement confronté à l'introduction du surnaturel dans un cadre diégétique naturel préalablement reconstruit, *hésite* entre admettre ou non la *vérité* d'une proposition surnaturelle dans l'arrière-plan factuel de la fiction, va dans le sens de la conclusion de Searle selon laquelle la vérité dans la fiction est « en partie fonction du contrat que concluent l'auteur et le lecteur au sujet des conventions horizontales » (1982 : 117). Chose certaine, Todorov et Searle

¹⁶³ Todorov s'est penché sur un cas d'exception sur lequel j'aurai l'occasion de revenir : *La Métamorphose* de Kafka où l'étrange et le merveilleux sont introduits dès le début.

ont mis en valeur la contribution du lecteur dans la reconstruction du monde créé par l'auteur d'un récit fantastique.

Dans le cas de la nouvelle d'Allen, l'état de choses surnaturel survient au moment où Persky frappe trois coups sur le meuble, *pas avant*. Comparons le passage de la disparition et de l'apparition de Kugelmass avec celle de Persky qui y a été instaurée *antérieurement* comme un fait dans la nouvelle d'Allen :

5) Persky disparut dans une pièce voisine, et Kugelmass entendit le bruit de meubles déplacés. Persky réapparut, poussant devant lui un gros objet posé sur des roulettes grinçantes. (1981 : 56)

Je ne crois pas que le lecteur ait compris et interprété spontanément les occurrences des verbes « disparaître » et « apparaître » dans ce passage en faisant l'économie des faits de l'arrière-plan discursif — je fais l'économie des interprétations possibles et relatives à différentes hypothèses. S'il l'a fait à un moment précis de l'histoire en train d'être racontée comme un fait, c'est qu'il a reconnu qu'il s'y était introduit une proposition jugée *a priori* incohérente, d'où l'hésitation, mais *a priori* possible dans un nouvelle exemplifiant les propriétés du genre fantastique, d'où l'acceptation. La proposition surnaturelle qu'il a trouvée et acceptée à ce moment de la lecture est que *la magie de Persky opère vraiment dans la nouvelle d'Allen*, laquelle est compatible avec un texte de *type récit fantastique* exemplifié par « *Madame Bovary, c'est l'autre* » d'Allen, mais incompatible avec un texte de *type roman réaliste* exemplifié par *Madame Bovary* de Flaubert : elle doit être vraie dans un monde appartenant à l'ensemble des

mondes possibles où l'histoire est instaurée dans la fiction par déclaration. Son acceptation fait donc partie du *contrat* liant l'auteur et ses lecteurs à propos de la fiction littéraire.

Dans le contexte d'un compte rendu de la nouvelle d'Allen, il semblerait que l'on soit autorisé à affirmer des propositions bizarres, qui sont *impossibles dans la réalité*, mais *possibles dans la fiction*, à partir de notre compréhension et de notre interprétation des déclarations à l'œuvre dans la nouvelle d'Allen, à savoir que Kugelmass a rencontré Persky qui l'a fait apparaître dans le roman de Flaubert où il a rencontré et embrassé Emma Bovary en différents lieux et à différentes époques, qu'Emma a effectué le voyage inverse, a consommé du *Dom Pérignon* dans de grands hôtels new-yorkais et a été abandonnée par Kugelmass qui s'est retrouvé finalement dans une grammaire espagnole poursuivi... par le verbe « tener » (avoir) ! Qui plus est, il semblerait qu'il soit possible d'utiliser littéralement et sérieusement le langage pour affirmer une proposition *vraie* au sujet d'Emma Bovary dans « Madame Bovary, c'est l'autre » de Woody Allen, mais *fausse* à propos d'Emma Bovary dans *Madame Bovary* de Flaubert, à savoir la proposition exprimée par l'énoncé déclaratif « Emma Bovary est un personnage », laquelle est vraie lorsque l'énoncé est préfixé par l'opérateur intensionnel « dans la nouvelle d'Allen », mais fausse lorsqu'il l'est par l'opérateur « dans le roman de Flaubert »¹⁶⁴. Quant à la proposition selon laquelle le Juif chauve est un personnage, elle est *vraie* à certains *moments* de l'histoire inventée par Allen, mais *fausse* à d'autres *moments* de la même histoire inventée par l'auteur. Autrement

¹⁶⁴ Je ferai le point sur la notion de personnage dans la troisième partie du présent chapitre.

dit, on a la *possibilité* d'affirmer *ce qui est vrai dans la nouvelle* d'Allen sans être engagé à affirmer des propositions qui apparaissent comme étant en train d'être racontées comme des faits au moment même où elles sont instaurées dans le roman de Flaubert par déclarations linguistiques, advenant qu'on ait à en faire un compte rendu de lecture.

Je propose maintenant de réviser l'analyse de Lewis de manière à rendre compte de notre aptitude à comprendre et à interpréter les actes de discours à l'œuvre dans la fiction littéraire sur la base de l'hypothèse que la vérité dans la fiction littéraire est déterminée par le *sens de ses énoncés constitutifs* et par une *connaissance des pratiques génériques*, lesquelles sont inséparables de l'arrière-plan factuel :

Un énoncé de forme « dans le jeu de langage x , φ » est vrai de manière non vide en une circonstance s'il y a au moins un monde où la fiction est racontée comme un fait connu et que φ est y est vrai diffère moins de nos connaissances des pratiques discursives réelles, en bout de ligne, que tout autre monde où la fiction est racontée comme un fait connu et que φ y est faux.

Ainsi, l'énoncé de forme « dans le jeu de langage d'Allen, Kugelmass est apparu dans la chambre à coucher de Charles et Emma Bovary, à Yonville, dès que Perksy a frappé trois coups sur le meuble, à Brooklyn » est une vérité *non vide* si et seulement, à toutes les fois que le monde m est l'un des mondes possibles faisant partie des *pratiques génériques* fondées sur l'arrière-plan des membres de la communauté d'origine de la fiction, alors il y a un monde où la fiction est instaurée comme un fait et que « Kugelmass apparaissait dans la chambre à coucher de

Charles et Emma Bovary, à Yonville, dès que Perksy a frappé trois coups sur le meuble, à Brooklyn » est y vrai *diffère moins* du monde *m*, en bout de ligne, que tout autre monde où la fiction est instaurée comme un fait et que « Kugelmass apparaissait dans la chambre à coucher de Charles et Emma Bovary, à Yonville, dès que Perksy a frappé trois coups sur le meuble, à Brooklyn » y est faux.

Le fait de comprendre et d'interpréter l'énoncé « dans la nouvelle d'Allen, Kugelmass est apparu dans la chambre à coucher de Charles et Emma Bovary, à Yonville, dès que Perksy a frappé trois coups sur le meuble, à Brooklyn » en présupposant que la magie de Persky y est effective ne nous oblige pas à raisonner sur la base de toutes les propositions qui diffèrent de ce que l'on tient pour acquis dans le monde réel. Autrement dit, le fait s'éloigner à ce point de l'arrière-plan factuel pour faire fonctionner *un aspect particulier* de la représentation à *un moment de l'histoire* n'implique pas qu'on ait à le faire pour tous les aspects de la représentation et à tous les moments de l'histoire. Que Persky fasse apparaître Kugelmass dans la chambre à coucher des Bovary en vertu de son action surnaturelle n'implique pas qu'il ait accompli son action à *ce moment* en frappant de toutes ses forces sur le meuble, que le meuble flottait dans la pièce ou qu'il était suspendu au plafond par des fils invisibles. Quant au réseau de signification élaboré *antérieurement*, il ne s'effondre pas à partir du moment où la forme de vie extravagante s'introduit dans la fiction d'Allen : la Cinquième Avenue ne devient pas soudainement à sens unique nord-sud et Kugelmass conserve ses attributs humains malgré ses immersions dans le roman de Flaubert et dans la grammaire espagnole. La vérité dans la fiction fantastique d'Allen demeure le produit conjoint

de son contenu propositionnel explicite et de l'arrière-plan factuel dans lequel a été introduite *une seule* proposition surnaturelle *compatible* avec une nouvelle exemplifiant les propriétés logiques de la fiction de type fantastique.

On aura peut-être remarqué qu'il s'agit d'une reformulation de l'*analyse 1* de Lewis qui tient compte cependant de notre *compétence générique* des textes de fiction littéraire, laquelle est indissociable des faits figurant dans l'arrière-plan de la communauté d'origine de la fiction. Cette analyse de la vérité dans la fiction tient compte de notre aptitude à comprendre et à interpréter les déclarations de l'auteur de fiction sur le fond d'un arrière-plan factuel susceptible d'être modifié par l'instauration et l'interprétation d'une proposition qui *diffère* effectivement de l'ensemble des propositions que les membres d'une communauté considèrent comme étant vraie à *un moment* de l'histoire créée et reconstruite comme un fait dans la réalité. Ce qui est vrai dans une fiction, c'est bien une proposition véhiculée par le *sens* d'un énoncé *vrai* dans une *pratique langagière* exemplifiant un ou des *genres littéraires* faisant partie de l'*arrière-plan discursif* des participants.

1.2 Le jeu entre la signification linguistique et l'Arrière-plan

Il vient d'être question de l'aptitude du lecteur d'un récit fantastique à comprendre et à interpréter les actes de discours que son auteur de fiction a accompli au cours de moment successifs d'énonciation. Étant donné qu'elle dépend largement de sa compétence générique des textes de fiction littéraire, il faut

revenir sur la question ayant trait à notre capacité à *identifier* le statut générique d'un texte au moment où nous lisons une série de signes physiques pourvus de signification. Pour ce faire, je propose de revenir sur l'*incipit* de *La Métamorphose* :

6) Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de cet édifice, était près de tomber complètement, et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux. (Kafka, Franz, *La Métamorphose* : 5)

Quels sont les critères sur la base desquels les lecteurs s'appuient pour déterminer si le texte de Kafka exemplifie les propriétés du récit de fiction fantastique ? Dans son analyse du texte de Kafka, Todorov a noté que la suite de ce passage comporte quelques indications d'une hésitation possible, mais qu'elles :

sont noyées dans le mouvement général du récit, où la chose la plus surprenante est précisément l'absence de surprise devant cet événement inouï, tout comme dans *le Nez* de Gogol ('on ne s'étonnera jamais assez de ce manque d'étonnement', disait Camus à propos de Kafka). (1970 : 177)

Selon Todorov, *La Métamorphose* de Kafka est un récit de fiction fantastique qui se *distingue* toutefois des autres textes de *même type* par le fait 1) « que l'événement étrange n'apparaît pas à la suite d'une série d'indications indirectes, comme le sommet d'une gradation » et 2) « qu'il s'agit bien d'un événement choquant, impossible ; mais qui finit par devenir possible, paradoxalement » (1970 : 179-180).

Dans la définition du fantastique, un critère d'ordre *extralinguistique* qui a trait à

ce que Searle nomme l'Arrière-plan doit intervenir¹⁶⁵. S'il est vrai que « [l]'événement décrit dans *La Métamorphose* est tout aussi réel que n'importe quel autre événement littéraire » (Todorov, 1970 : 180)¹⁶⁶, il n'en demeure pas moins que le lecteur de *La Métamorphose* admet une proposition qu'il reconnaît d'entrée de jeu comme étant surnaturelle dans la vie réelle, à savoir transformation d'un individu en une véritable vermine. Pour caractériser ainsi un événement, encore faut-il savoir comment les choses *sont* dans le monde.

Bien que nécessaire, ce critère extralinguistique n'est pas suffisant, car il existe aussi des événements étranges dans d'autres types de discours, comme les contes de fée, les poèmes et les allégories. Toujours selon Todorov, il y a un critère d'ordre *linguistique* qui entre en ligne de compte dans la définition du fantastique :

Toute fiction, tout sens littéral ne sont pas liés au fantastique ; mais tout fantastique est lié à la fiction et au sens littéral. Ceux-ci sont donc des conditions nécessaires pour l'existence du fantastique. (1970 : 80)

C'est aussi la position de Searle qui a reconnu que les énonciations non sérieuses de l'auteur de fiction conservent leur signification littérale :

¹⁶⁵ Selon son hypothèse, tous les phénomènes intentionnels (signification, compréhension, perception, etc.) ne fonctionnent qu'à partir de l'Arrière-plan, le « A » majuscule étant ici utilisé pour marquer l'usage technique du terme « arrière-plan », lequel désigne un ensemble de *capacités* ou de *savoirs théoriques et pratiques* qui nous conduisent à reconnaître comment sont et faire les choses dans le monde.

¹⁶⁶ Todorov précise que les événements décrits dans *La Métamorphose* ne sont pas plus (ni moins) fictifs que ceux qui le sont dans les récits de fiction réaliste. Je suis aussi d'avis qu'on ne saurait davantage assigner des degrés de fictionalité aux faits représentés dans un discours non sérieux que des degrés de réalité aux faits représentés dans un discours sérieux : un fait n'est pas plus ou moins fictif ou plus ou moins réel. Cela dit, j'estime qu'il est préférable d'employer l'expression « événement fictif » pour caractériser les faits représentés dans *La Métamorphose*, compte tenu que tout événement littéraire n'est pas nécessairement fictif, comme ceux représentés dans une biographie traditionnelle.

[Les conventions horizontales] ne modifient ni ne changent le sens d'aucun mot ni d'aucun autre élément de la langue. En revanche, ce sont elles qui permettent au locuteur d'utiliser les mots dans leur sens littéral sans assumer les engagements illocutoires qui sont normalement requis par ce sens. (1982 : 110)

De toute évidence, l'univers fantastique de *La Métamorphose* ne saurait se déployer convenablement si on devait assigner une signification non littérale — métaphorique — aux énonciations non sérieuses de Kafka : Grégoire Samsa s'est éveillé transformé en une véritable vermine au sortir de son rêve, mais non en un individu méprisable en cette même circonstance¹⁶⁷.

Bien que nécessaire, ce critère linguistique n'est pas suffisant, car les récits de fiction réaliste et surréaliste, ou les légendes rurales et urbaines, sont aussi l'œuvre d'auteurs qui font des énonciations littérales *et* non sérieuses. Alors comment statuer sur l'identité générique du texte de Kafka si les critères *extralinguistique* (l'Arrière-plan) et *linguistique* (la signification) qui ont été invoqués à cette fin sont nécessaires, quoique non suffisants ?

J'ai fait mienne l'hypothèse searlienne selon laquelle le principal critère qui nous permet d'identifier un texte comme une fiction réside dans les *intentions illocutoires* de l'auteur. Lorsqu'on identifie *a priori* le texte de Kafka comme une fiction fantastique, on présume qu'il n'a pas tenté de raconter la métamorphose de

¹⁶⁷ J'insiste avec Todorov sur l'importance de comprendre et d'interpréter l'énonciation de Kafka au niveau littéral : « On est tenté d'attribuer, à première vue, un sens allégorique à *la Métamorphose* [...]. On peut certes proposer plusieurs interprétations allégoriques du texte ; mais il n'offre aucune indication explicite qui confirmerait l'une ou l'autre d'entre elles. On l'a dit souvent à propos de Kafka : ses récits doivent être lus avant tout en tant que récits, au niveau littéral » (1970 : 180).

Samsa, mais d'inventer une histoire en déclarant que cet événement passé est en train de se dérouler dans *La Métamorphose*. S'il est vrai qu'il n'y a pas de propriété textuelle sur la base de laquelle on peut identifier le statut générique de sa fiction, cela n'implique pas forcément qu'il soit impossible de le *reconnaître*. À cet égard, je rappelle que l'étonnement exprimé par Camus à propos de l'énonciation de Kafka n'a rien à voir avec la signification des énoncés que Kafka a utilisés, mais bien avec la *manière dont il les a utilisés* pour produire son texte. Il serait plutôt étonnant que Kafka décrive la métamorphose de Grégoire Samsa en vermine en faisant un usage littéral et sérieux des énoncés déclaratifs¹⁶⁸. C'est en ce sens que les intentions illocutoires interviennent nécessairement dans la définition du fantastique. D'un point de vue linguistique, l'intérêt de *La Métamorphose* réside paradoxalement dans le fait que l'*absence* de marqueurs linguistiques contribue néanmoins à la signification de l'énonciation de son auteur en nommant des séquences de déclarations sur le thème d'un événement naturel dans ce jeu de langage.

Cherchons à voir comment les *intentions performatives* de l'auteur d'une fiction fantastique infléchissent son usage du langage à partir d'un autre extrait de *La Métamorphose* :

¹⁶⁸ À l'inverse, on peut concevoir une pratique verbale où un événement banal est décrit à l'aide d'adverbes, de locutions adverbiales ou d'interjections manifestant l'incrédulité du locuteur.

7) Pour se lever, il lui aurait fallu des bras et des jambes et il ne possédait que de petites pattes en vibration continuelle sur lesquelles il n'avait aucun moyen d'action [...] Pour en sortir, il essaya d'abord de commencer par l'arrière-train [...] il réunit toutes ses forces pour se jeter en avant, mais, ayant mal calculé sa trajectoire, il se heurta violemment contre l'un des montants du lit [...]. Et il se mit à se balancer sur le dos pour sortir du lit dans toute sa longueur et d'une seule pièce [...] Quand il eut une moitié du corps hors du lit [...], il se mit à penser à la facilité avec laquelle il aurait pu se lever s'il avait eu un peu d'aide [...] il se jeta de toute sa force hors du lit [...]. Il en résulta un choc bruyant, mais non le vacarme redouté. (1955 : 11-15)

Ce passage comporte une *description performative* de l'action de se lever du lit qui semblerait plutôt incongrue, quoique possible, dans le cadre d'un récit de fiction réaliste. Mais cette énonciation joue un rôle capital dans ce contexte, car elle supplée au déficit cognitif qui a été engendré par l'introduction d'une proposition au début du récit (condition thématique), laquelle est jugée étrange à partir d'un ensemble de capacités générales permettant de savoir comment sont ou faire les choses (condition préparatoire d'arrière-plan)¹⁶⁹.

On peut se faire une idée de la relation qui s'instaure entre ces deux composantes de la signification des énonciations dans la pratique du récit de fiction fantastique en comparant la déclaration linguistique de Kafka à la suivante accomplie par Yourcenar :

8) Un saignement de nez, dont je me préoccupai d'abord assez peu, me prit durant une séance de l'état-major ; il persistait encore au repas du soir ; je me réveillai la nuit trempé de sang. J'appelai Céler, qui couchait sous la tente voisine [...] Toute ma force, dans ce moment que j'avais cru le dernier, s'était concentrée dans ma main crispée sur le bras de Céler debout à mon côté : il me montra plus tard les marques de mes doigts sur son épaule. (Yourcenar, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien* : 264-265)

¹⁶⁹ Ces deux composantes logiques du récit fantastique sont bien interreliées.

Dans cet extrait, il est question de l'empereur Hadrien à un moment où « [s]on corps cessait de ne faire qu'un avec [sa] volonté » (1974 : 264). De ce point de vue, sa situation se compare à celle de Grégoire Samsa dans la mesure où les deux individus éprouvent de la difficulté à se lever par eux-mêmes. Dans leur situation respective, ils doivent tous deux déployer un effort inhabituel pour se sortir du lit, l'un parce qu'il est devenu un insecte et l'autre parce qu'il est devenu malade. Pourtant, on imagine difficilement l'empereur Hadrien en train de tenter de se lever en bougeant ses hanches de droite à gauche et en se balançant sur le dos lorsqu'on lit Yourcenar. Pour s'en convaincre, il suffit de transposer la description performative à la troisième personne de Kafka à la suite de celle à la première personne de Yourcenar, dont le degré de feintise a été évalué de « très faible » par Hamburger (1986 : 295). On peut y voir un *signe* que les déclarations à l'œuvre dans les récits fantastiques ne jouent pas le même rôle que celles que l'on retrouve dans d'autres types de discours *de la* fiction, dont le récit de vie.

Je pense qu'il est possible de cerner la forme d'une déclaration à l'œuvre dans un discours *de la* fiction en l'absence de critères linguistiques servant à la nommer en se représentant les événement en train de se dérouler dans le jeu de langage sur la base de la *signification linguistique* et de ce que Searle nomme l'*Arrière-plan profond*¹⁷⁰ : on peut se représenter Hadrien en train de se lever

¹⁷⁰ Searle s'est basé sur la fiction de Proust pour illustrer la distinction entre l'Arrière-plan profond et les pratiques culturelles locales : « Si vous lisez dans Proust la description d'un dîner chez les Guermantes, il y a des chances pour que certains traits de la description vous paraissent problématiques. Cela tient aux différences dans les pratiques culturelles locales. Mais il y a certaines choses que vous pouvez tenir pour acquises. Par exemple, que les participants ne mangent pas en se bourrant les oreilles de nourriture. Ce présupposé relève de l'Arrière-plan profond » (1995 : 261). Les traits associés à l'action de manger (porter de la nourriture à sa bouche, la mastiquer, l'avaler, etc.) qui font partie de l'Arrière-plan profond sont *communes* à l'ensemble des

(condition thématique) sur la base la signification linguistique et de ce que nous tenons pour acquis quant à la manière de se lever (condition préparatoire). C'est pourquoi Yourcenar peut faire l'économie d'une description performative de l'action de se lever à ce moment sans que ses mémoires fictifs perdent en intelligibilité.

Il en va autrement de l'action de se lever dans le récit fantastique de Kafka, car on ne peut pas se représenter Grégoire Samsa en train d'exécuter la même action (condition thématique) sur le socle de la signification linguistique et d'un ensemble d'aptitudes générales relatives à la manière de faire les choses dans le monde (condition préparatoire) en le lisant. Il y a cette fois un problème de représentation qui trouve sa source dans le fait que ni Kafka ni ses lecteurs ne savent comment un individu transformé en une vermine et ayant soudainement perdu la maîtrise de son corps peut s'y prendre pour exécuter une action aussi banale que de se lever, d'où l'importance d'*inventer cette forme de vie* dans le récit en cours par déclarations.

Revenons à présent sur la question des critères linguistiques et extralinguistiques qui interviennent dans la définition du fantastique. Dans son étude de *La Métamorphose* de Kafka, Todorov a fait valoir que « le monde décrit est tout entier bizarre » et que le monde « tout entier obéit à une logique onirique, sinon cauchemardesque, qui n'a plus rien à voir avec le réel » (1970 : 181). Sa

êtres humains alors qu'elles fluctuent d'une époque ou d'un lieu à l'autre dans les pratiques culturelles locales (manger avec ses mains, des baguettes, des ustensiles, etc.).

première remarque me semble incontestable, quoiqu'elle prête à équivoque. Considéré dans son entièreté, le monde décrit dans *La Métamorphose* n'est pas plus bizarre que celui qui est décrit dans « Madame Bovary, c'est l'autre » — on pourrait même penser le contraire ! Si l'on se place du *point de vue du lecteur*, la différence réside principalement dans le fait qu'il découvre à *différents moments* de la lecture des énonciations de Kafka et d'Allen que les deux mondes le sont entièrement. C'est sa deuxième remarque que je remets en question. À mon avis, Todorov a surestimé la capacité des auteurs et des lecteurs de fiction fantastique à faire abstraction de leurs capacités d'Arrière-plan lorsqu'ils créent et reconstruisent des mondes qui ont effectivement peu ou prou à voir avec leur monde réel.

Dans *La Métamorphose*, Grégoire Samsa se jette de toutes ses forces hors du lit et, est-il écrit, il en résulta un choc bruyant. Lorsqu'on lit ce passage, on comprend spontanément que le choc est le résultat d'un contact entre deux corps solides et non entre un corps solide (la cuirasse de Samsa) et un corps liquide (un plancher d'eau), ou vice versa, et que le contact a eu lieu quelques fractions de secondes après la chute de Samsa et non quelques minutes après. Ces traits de la représentation du monde entièrement étrange ont bien à voir avec ce que l'on présuppose sur la manière dont les choses sont dans le monde (gravité, temporalité, spatialité) ; ils font partie du monde de *La Métamorphose* de Kafka, mais non de celui des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Carroll, parce que celui-ci est le seul à contenir des séquences de déclaration qui entrent en conflit avec ce que nous présupposons des lois physiques régissant la chute des

corps¹⁷¹. On n'a donc aucune raison de négliger ce que l'on tient pour acquis sur la marche du monde réel en l'absence d'indications contraires dans le discours *de la* fiction. Mon constat est le suivant : la logique du récit de fiction fantastique n'est jamais entièrement déconnectée de la réalité, mais seulement à *certains degrés*, en vertu uniquement des différentes sortes d'actes de discours qui s'y déploient.

Dans quelle mesure les auteurs et les lecteurs de fiction peuvent-ils s'affranchir de leurs capacités pré-intentionnelles d'Arrière-plan au moment où ils utilisent et comprennent le langage ? Jusqu'où peut-on exploiter le caractère contingent de ce que nous tenons pour acquis à propos du monde réel quand on crée ou reconstruit un monde fictif ? Certes, une partie de la réponse à ces questions fondamentales dépend d'une théorie rigoureuse de l'Arrière-plan. Comme elle fait actuellement défaut, je me limiterai à formuler une hypothèse en guise d'explication : notre capacité à nous écarter de ce que nous tenons pour acquis à propos du monde réel *est fonction* de notre aptitude à nous représenter *un monde cohérent* sur la base de notre *compréhension de la signification linguistique* et de notre *précompréhension du monde* en différents *contextes de production et de réception littéraires*.

En résumé, j'ai avancé que la fiction littéraire est liée à la *signification littérale* et *non sérieuse* : elle est la condition nécessaire à la création et à la reconstruction d'un monde fictif. Aussi, j'ai avancé que la fiction littéraire liée à

¹⁷¹ Je fais allusion à la chute d'Alice telle qu'elle est décrite dans le chapitre « Descente dans le terrier du lapin » des *Aventures d'Alice au pays des merveilles*. Le mot « tomber » conserve sa signification, mais il est compris et interprété sur le socle d'un autre Arrière-plan.

l'*Arrière-plan* des usagers du langage : il est la condition nécessaire pour se représenter comment sont et faire les choses dans le monde. Ces deux composantes contribuent *ensemble* à la signification des énonciations littéraires en nommant la forme logique des *déclarations linguistiques* qui doivent être accomplies pour réussir à produire et à recevoir avec succès une fiction de type fantastique en contexte¹⁷². Aussi, j'ai avancé que notre aptitude à reconnaître la forme de la déclaration à l'œuvre dans la fiction littéraire en l'absence de marqueur linguistique dépend de notre compréhension de la signification des énoncés (linguistique) et de notre précompréhension du monde (extralinguistique), les deux étant liées dans l'usage sérieux et non sérieux du langage¹⁷³.

Selon Searle, la cohérence des histoires contenues dans différents types de fiction a quelque chose à voir avec un « ensemble d'accords déterminant dans quelle proportion les conventions horizontales de la fiction rompent les conventions verticales du discours sérieux » (1982 : 117). Selon moi, elle a trait à un pacte qui lie l'auteur et ses lecteurs virtuels à propos d'un *jeu d'écart* entre la signification linguistique et leurs capacités d'*Arrière-plan*. Autrement dit, Searle distingue différentes formes de feintes verbales en termes d'un jeu qui implique les participants à propos de deux ensembles de conventions (linguistique et extralinguistique) alors que je distingue différentes formes de déclarations en termes d'un jeu qui implique les participant à propos d'un ensemble de *conventions linguistiques* (la signification et la fonction des énonciations) et d'un

¹⁷² Je me suis limité à dégager les opérations permettant d'engendrer des déclarations complexes. Je n'ai pas spécifié les composantes propres des déclarations à l'œuvre dans les fictions fantastiques.

¹⁷³ Il va sans dire que l'étude de la relation qui s'instaure entre la signification linguistique et l'*Arrière-plan* est fort complexe et mériterait d'être approfondie.

ensemble de *faits contingents* (l'Arrière-plan de capacités pré-intentionnelles de l'ordre de la présupposition) en contexte de production et de réception discursives.

2. L'ONTOLOGIE DE LA FICTION

Qu'est-ce que la fiction ? Les entités fictives existent-elles ? Ont-elles un mode d'existence spécifique ? Si oui, comment les inscrire au sein de ce qui est ? Si non, comment les distinguer des entités qui en sont exclues ? La fiction se déploie-t-elle dans un *no man's land* ontologique entre l'être et le non-être ? Situées dans le cadre d'une recherche axée sur l'étude des relations entre les éléments linguistiques entrant dans la composition d'un discours (syntaxe), ces questions métaphysiques sont négligeables, voire oiseuses. Mais elles sont incontournables lorsqu'il s'agit d'étudier les relations de correspondance entre le langage et le monde (sémantique) d'une part, et entre le langage et ses usagers (pragmatique) d'autre part. Depuis les années 1970, les philosophes analytiques ont cherché à assigner des dénotations — objet, attributs, faits, événements ou valeurs de vérité — aux sens des expressions composant les énoncés utilisés de diverses manières et dans différents contextes en développant une riche ontologie contenant une pléiade d'objets de connaissance, existants ou non existants. Les théoriciens de la littérature qui ont plaidé en faveur de la levée du moratoire imposé par les structuralistes qui postulait l'autonomie référentielle des textes ont reconnu de toute évidence qu'une *ontologie de la fiction* constituait une sorte de propédeutique à l'étude sémantique et pragmatique de la majorité des textes littéraires. Avant d'aborder des questions relatives à la nature des faits représentés

par le sens des énoncés constitutifs d'un discours *de la* ou *sur la* fiction, il me faut présenter l'angle sous lequel j'entends les aborder.

Récemment, Ruth Ronen (1994) et Lubomír Doložel (1998) ont cherché à fonder une ontologie de la fiction en postulant l'*existence* de mondes fictifs *essentiellement* distincts du monde réel et des mondes possibles en raison de leur *incomplétude*¹⁷⁴;

Incompleteness is established by a relatively simple test : only some conceivable statements about fictional entities are decidable, while other are not. The question of whether Emma Bovary committed suicide or died a nature death can be decided, but the question of whether she or did not have a birthmark on her left shoulder is undecidable and, in fact, meaningless. (Doložel, 1999 : 22)¹⁷⁵

Le test utilisé pour déterminer la nature d'une entité fictive comme Emma Bovary m'apparaît d'une simplicité désarmante. À propos de la mort d'Emma, on sait qu'elle s'est suicidée — à l'arsenic — parce que cette proposition est effectivement contenue dans le roman de Flaubert. À ce compte, il est vrai qu'on peut lui appliquer le principe de complétude de Wolterstorff (1980) selon lequel pour toute entité fictive x et pour toute propriété P , soit $P(x)$, soit $\sim P(x)$, le tiers étant exclu : Emma s'est suicidée ou ne s'est pas suicidée. À propos cette fois du grain de beauté sur son épaule, on ne sait pas si Emma l'a ou ne l'a pas, parce que cette proposition ne s'y trouve vraisemblablement pas. Est-ce à dire qu'Emma Bovary est une entité

¹⁷⁴ Outre Ronen et Doložel, T. Parsons (1974 ; 1980) et N. Wolterstorff (1980) ont aussi soutenu que les entités fictives sont incomplètes par nature.

¹⁷⁵ Doložel a critiqué la proposition théorique de Crittenden (1991) qui a fait appel à l'opérateur « in the story » ; il estime qu'elle est tributaire d'une conception mimétique qui gomme les différences entre les objets réels (personnes) et les objets fictifs (personnages).

incomplète parce qu'il n'existe *rien* dans le texte de fiction de Flaubert permettant de valider une interprétation sémantique d'un énoncé qui fait état de cette propriété¹⁷⁶ ?

Doložel et Ronen ont répondu par l'affirmative : les faits dénotés par les sens des énoncés constitutifs des textes de fiction sont *différents* des ceux qui le sont par les sens des énoncés déclaratifs, performatifs, modaux et contrefactuels constitutifs des discours factuels et contrefactuels. Voyons le raisonnement :

Fictional entities are *logically* incomplete because many conceivable statements about fictional entity are undecidable. A fictional entity is *semantically* incomplete because, being constructed by language, characteristics and relations of the fictional object cannot be specified in every detail. These are the two facts of the incompleteness of fictional entities : the absence of a complete reference behind what is stated (directly or indirectly) about a given fictional entity entails indeterminate areas, and the impossibility of verifying properties of the fictional entity not attributed to it by the fictional text itself. (Ronen, 1994 : 114)¹⁷⁷

La thèse de l'incomplétude est fondée à mon avis sur des propositions théoriques discutables. Pourquoi certaines prédications d'une entité sont vraies ou fausses dans une ontologie et indécidables dans une autre ? Kripke (1982) a répondu partiellement à la question quand il s'est penché sur les mondes

¹⁷⁶ Selon Lewis, les propositions indécidables figurant dans un récit de fiction sont ni vraies ni fausses : « Is the world of Sherlock Holmes a world where Holmes has an even number of hairs on his head at the moment when he first meets Watson ? What is Inspector Lestrade's blood type ? It is absurd to suppose that these questions about the world of Sherlock Holmes have answers. The best explanation of that is that the worlds of Sherlock Holmes are plural, and the questions have different answers at different ones. If we may assume that some of the worlds where the stories are told as known fact differ least from our world, then these are the worlds of Sherlock Holmes. What is true throughout them is true in the stories ; what is false throughout them is false in the story ; and what is true at some and false at the other is neither true or false in the stories. Any answer to the silly questions just asked would doubtless fall in the last category » (1978 : 42-43).

¹⁷⁷ J'insiste pour dire que le langage ne crée rien. S'il y a création, ce n'est qu'en vertu des *énonciations performatives* de l'auteur.

possibles : on ne peut *vérifier* aucun fait appartenant aux mondes possibles (et fictifs) au moyen d'un puissant télescope, même ceux qui sont établis *par* les individus *dans* leur discours¹⁷⁸. Lorsqu'on lit des textes faisant référence à des faits possibles ou fictifs, on ne peut appréhender *de visu* que des faits empiriques de nature linguistique comme des traces d'encre sur fond blanc qui ont été produits par des individus qui ont utilisé le langage dans le monde réel. Pour soutenir leur thèse métaphysique sur la nature des mondes fictifs (ontologie), Doložel et Ronen ont recours à des arguments qui ont trait aux limites des lecteurs à accéder à des connaissances objectives (épistémologie) à partir d'occurrences linguistiques objectives produites par un auteur réel, occurrences qui ont exemplifié un type de discours possible (ontologie).

On peut donner un aperçu de ces limites épistémologiques en jetant un coup d'œil en direction de *La Part de l'autre* (2001), lequel se présente comme un *discours mixte* qui représente en alternance deux états de choses possibles¹⁷⁹ :

9) — Adolf Hitler : recalé. Le verdict tomba comme une règle d'acier sur une main d'enfant. — Adolf Hitler : recalé. Rideau de fer. Terminé. On ne passe plus. Allez voir ailleurs. Dehors. Hitler regarda autour de lui. Des dizaines d'adolescents, oreilles cramoisies, mâchoire crispée, le corps tendu sur la pointe des pieds, les aisselles mouillées par l'affolement, écourtaient l'appariteur qui égrenait leur destin. (Schmitt, Eric-Emmanuel, « La Minute qui a changé le cours du monde... », *in La Part de l'autre* : 9)

¹⁷⁸ Je dis bien « dans » le texte et non « par » le texte, parce que le texte n'établit rien. Ce sont les auteurs et les lecteurs du texte qui le font en le produisant et le recevant.

¹⁷⁹ Comme je l'ai mentionné au premier chapitre, je n'accorde pas trop d'importance à l'appellation générique « roman » qui figure sur la page couverture de *La Part de l'autre*. Ce genre d'indicateur de fonction est illocutoirement ambigu et pragmatiquement facultatif. Je me penche sommairement sur ce texte pour les besoins de la démonstration, sans prendre position vis-à-vis de son statut générique. Je renvoie à Saint-Gelais (2007) qui s'est penché sur ce genre d'énonciation contrefactuelle à travers les genres du discours factuel (histoire conjecturale) et fictionnel (uchronie).

*

— Adolf H. : admis. Une vague de chaleur inonda l'adolescent. Le flux du bonheur roulait en lui, inondait ses trempes, bourdonnait à ses oreilles, lui dilatait les poumons et lui chavirait le cœur. Ce fut un long instant, plein et tendu, muscles bandés, une crampe extatique, une pure jouissance comme le premier orgasme accidentel de ses seize ans. (2001 : 12)

Chaque segment de *La Part de l'autre* représente un cours possible de l'histoire du monde : d'une part, Adolf Hitler a été recalé au moment où le verdict y a été prononcé et d'autre part Adolf H. a été admis au moment où le verdict y a été prononcé. Quand on lit le texte de Schmitt, on peut déterminer que l'individu qui porte le nom « Adolf Hitler » a la propriété d'avoir été recalé à un moment m_1 de l'histoire et celui nommé « Adolf H » n'a pas cette propriété à un moment m_2 de l'histoire (moments co-instantanés appartenant au même monde). Dans les deux cas, $P(x)$ ou $\sim P(x)$. Mais on ne peut pas déterminer si l'individu qui porte le nom « Adolf Hitler » ou « Adolf H » a ou n'a pas de grain de beauté sur l'épaule lorsqu'on lit le texte de Schmitt. Que nous soyons dans l'impossibilité de le déterminer au moment où l'on a sous les yeux l'occurrence textuelle implique-t-il qu'Adolf Hitler ou A. Hitler est une entité incomplète ? En fait, la question à savoir si Hitler a ou non telle ou telle propriété aux moments co-instantanés de l'histoire du monde représenté dans *La Part de l'autre* n'a pas plus de sens que celles qu'on ne manque jamais de poser à propos des entités fictives. En pragmatique du discours, on peut offrir plus d'une réponse en faisant appel à la notion de mondes possibles.

On ne sait pas exactement quel est le but linguistique que Schmitt a tenté d'atteindre en écrivant son texte, mais on peut envisager au moins quatre *possibilités discursives* : 1) Schmitt a tenté de transformer le monde en *déclarant* qu'Adolf Hitler a échoué son examen dans son roman à un moment m^1 de son énonciation et en *déclarant* qu'A. Hitler l'a passé dans son roman à un moment m^2 de son énonciation ; 2) Schmitt a tenté de décrire comment les choses sont dans le monde en *racontant* qu'Adolf Hitler a échoué son examen à un moment m^1 de son énonciation et il a tenté de décrire comment les choses auraient pu être dans le monde en *racontant* qu'A. Hitler l'a réussi à un moment m^2 de son énonciation ; 3) Schmitt a tenté de décrire comment les choses sont dans le monde en *racontant* qu'Adolf Hitler a échoué son examen à un moment m^1 de son énonciation et il a tenté de transformer le monde en *déclarant* qu'A. Hitler l'a réussi dans son roman à un moment m^2 de son énonciation ; 4) Schmitt a tenté de transformer le monde en *déclarant* qu'Adolf Hitler a échoué son examen dans son roman à un moment m^1 de son énonciation et il a tenté de décrire comment les choses auraient pu être dans le monde en *racontant* qu'A. Hitler l'a réussi à un moment m^2 de son énonciation.

Avec la notion de mondes possibles, on peut envisager l'ensemble des faits susceptibles d'être racontés ou déclarés dans le cadre de chaque pratique discursive : Adolf Hitler a échoué son examen et a ou n'a pas de grain de beauté sur l'épaule, auquel cas on peut concevoir deux faits à des moments co-instantanés de l'histoire de ce monde possible ; A. Hitler a réussi son examen et a ou n'a pas de grain de beauté sur l'épaule, auquel cas on peut aussi concevoir deux autres faits à

des moments co-instantanés de l'histoire de ce monde possible. Dans les deux mondes possibles représentés dans le discours mixte de Schmitt, les quatre faits sont *complets* : $P(x)$ ou $\sim P(x)$. Si l'on demande de répondre à la question « Hitler a-t-il un grain de beauté sur l'épaule ? », on peut offrir au moins deux réponses théoriquement valides pour chacun des mondes possibles représentés dans son texte¹⁸⁰ : il en a un à un moment appartenant à un cours possible de l'histoire du monde et il n'en a pas à un moment appartenant à un autre cours possible de l'histoire de ce *même* monde. Pour chaque réponse, les deux faits ne s'écartent pas davantage l'un que l'autre de ce que Schmitt tient pour acquis à propos de ce qu'il raconte ou déclare à différents moments de son énonciation.

Qu'est-ce qui est incomplet ? De toute évidence, Schmitt n'a pas décrit au cours de moments successifs d'énonciation *tout ce qui s'est passé* durant l'intervalle de moments ayant constitué *la minute* qui a changé le cours du monde, mais seulement une *infime partie*. Pour décrire complètement un fait survenu à un moment m , il faut faire des descriptions ou des narrations qui durent pendant un intervalle de moments, m^1, m^2, m^n ¹⁸¹. La situation est d'autant plus vraie s'il s'agit de raconter, décrire, questionner ou évaluer un fait aussi complexe qu'une histoire inventée. Comment peut-il décrire pendant un intervalle de moments, m^1, m^2, m^n l'ensemble des faits en train de se dérouler dans son récit à un moment (antérieurs,

¹⁸⁰ On conviendra cependant que tout acte de discours à ce sujet serait susceptible d'engendrer une série d'implications conversationnelles en raison des maximes conversationnelles telles que « Dites le vrai » (qualité), « Ne soyez pas plus ou moins informatif qu'il n'est requis » (quantité), « Soyez pertinents ! » (relation) et « Évitez la prolixité ! » (manière) qui régissent l'usage sérieux ou non sérieux du langage.

¹⁸¹ On peut réussir à décrire la tombée de la neige sans représenter l'état de choses dans sa totalité. Le phénomène n'est pas différent lorsqu'on argumente pour faire admettre une thèse : chaque argument peut donner lieu à un argument auxiliaire ayant pour fonction de le justifier, et ainsi de suite. Une argumentation à propos d'un état de choses est aussi toujours incomplète.

postérieurs, co-instantanés ou non au moment *m* appartenant au monde fictif) de l'histoire qu'il invente par le fait de les déclarer à un moment *m*¹⁸² ? Faisons la part des choses entre *les faits représentés* (le monde) et la *représentation des faits* (le langage) vers lesquels sont dirigés les actes de discours : nos représentations des faits logiquement *complets* sont toujours *incomplètes*.

En somme, je me suis attaché à montrer qu'on ne peut pas appréhender adéquatement la *pluralité des faits représentés* dans un discours à l'aide de la notion de mondes fictifs développée récemment en théorie littéraire, mais qu'on peut le faire pour n'importe quel type de texte littéraire grâce à la notion de mondes possibles. En même temps, je conviens que la notion théorique de mondes possibles n'est d'aucune utilité pour caractériser la *nature des faits* qui y sont représentés. Au lieu de chercher à fonder de manière *ad hoc* une ontologie comprenant un ensemble *fini* d'entités, de propriétés, d'événements, d'actions, etc., je propose d'examiner la nature des faits créés par les auteurs de fiction et reconstruits par leurs lecteurs en tenant compte des relations de correspondance possibles entre le langage *et* le monde représenté dans un discours *de la* ou *sur la* fiction. À mes yeux, le défi consiste à offrir une réponse à quelques questions que pose l'*ontologie de la fiction* dans le cadre d'une *ontologie réaliste*, qui admet l'*existence de propositions abstraites* — dans la tête des usagers — conçues à la fois comme les sens des énoncés performatifs et les contenus propositionnels des

¹⁸² Saint Augustin a été particulièrement sensible au problème lié à l'usage performatif du Verbe divin et à sa durée dans le temps : « C'est donc par votre Verbe qui est éternel comme vous, que vous dites éternellement et tout ensemble tout ce que vous dites : et tout ce que vous dites qui soit fait, est fait. Vous n'employez que votre seule parole pour le faire ; et néanmoins toutes les choses que vous faites par votre seule parole qui est éternelle, et qui comprend tout *en même temps*, ne sont pas produites toutes ensemble ni de toute éternité » (1993 : 25 ; je souligne).

déclarations linguistiques, et d'une *pragmatique des discours*, qui admet l'*existence des déclarations linguistiques* dont le but illocutoire détermine la double direction d'ajustement entre les mots et le monde qu'ils représentent au *même* moment.

2.1 Les faits en question

Bien qu'ils fassent partie d'une *ontologie invisible*, les faits fictifs existent et sont accessibles à tous les membres d'une communauté langagière. Pour développer cette thèse, il me faut présenter dans ses grandes lignes l'ontologie de la réalité sociale de Searle¹⁸³. À la base de la réalité se trouvent des particules physiques dans des champs de force qui ont formé des systèmes naturels. Certains d'entre eux ont développé avec le temps un système nerveux capable d'engendrer de la conscience et de l'intentionnalité. Les êtres naturels pourvus de telles propriétés mentales ont développé des formes de vie collectives leur permettant de construire une réalité sociale, notamment en assignant des fonctions à des faits bruts de la réalité. Font partie de la réalité sociale les *faits institutionnels* que les êtres humains ont créés *via* l'assignation de *fonction*(-statut) aux objets qu'ils ont utilisés en appliquant un ensemble de *règles constitutives* et *réitérables* de forme X compte comme Y dans le contexte C. Les faits créés par les auteurs de fiction et reconstruits par leurs lecteurs font résolument partie de la réalité sociale.

¹⁸³ Je me suis basé principalement sur son ontologie pour développer ma réflexion sur la nature des faits créés par l'auteur de fiction, plus spécifiquement sur son chapitre intitulé « Les Pierres de la construction de la réalité sociale, in *La Construction de la réalité sociale* (1998).

Searle a distribué les faits en question dans deux grandes catégories ontologiques. Les *faits bruts* existent *indépendamment* des usagers du langage. Les astres, les pierres, les végétaux et les animaux font partie de cette catégorie de faits ontologiquement *objectifs* : les sciences de la nature ont pour tâche d'étudier leurs propriétés. Certes, les faits bruts peuvent être représentés parce qu'il existe des êtres naturels qui ont développé des systèmes de représentation, mais ils existent indépendamment de toute forme de langage. Par exemple, on peut utiliser l'énoncé « Marc Garneau a voyagé dans l'espace » pour décrire un fait épistémologiquement objectif qui existe indépendamment de notre représentation de ce fait ontologiquement objectif. Les énoncés qui remplissent cette fonction représentent des caractéristiques *intrinsèques* aux faits bruts (*x a voyagé dans y*). En revanche, les *faits institutionnels* sont des faits du monde dont l'existence *dépend* des usagers du langage. Les restaurants Macdonald's, les partis politiques, les mariages et les énoncés d'une langue naturelle comme le français font partie de cette catégorie de faits ontologiquement *subjectifs* : il revient aux sciences sociales et humaines d'en étudier les propriétés¹⁸⁴. Encore une fois, les êtres humains peuvent les représenter à l'aide du langage. Ainsi, on peut faire usage de l'énoncé « Marc Garneau a été élu député libéral » pour décrire un fait épistémologiquement objectif qui n'existe qu'à l'intérieur d'une institution politique. Les énoncés qui remplissent cette fonction représentent des caractéristiques *relatives à l'utilisateur* à propos des faits bruts (*x est député libéral*).

¹⁸⁴ Étant donné que les faits institutionnels sont créés par des êtres naturels, les sciences de la nature ont un mot à dire sur l'ontologie des faits institutionnels.

La différence entre les faits bruts et les faits institutionnels est subtile et ne se laisse pas saisir par l'examen de la structure des énoncés qu'on utilise pour les représenter ; elle réside essentiellement dans le fait que ceux qui appartiennent à la première catégorie se laissent décrire par l'examen de leurs propriétés physiques ou naturelles (ce *x* est Marc Garneau) alors que ce n'est pas le cas de ceux qui figurent dans la seconde catégorie (ce *x* est député/marié/un énoncé déclaratif). Contrairement aux faits bruts, les faits institutionnels ne prennent forme qu'à partir du moment où les usagers du langage s'accordent pour assigner des *fonctions* (être député, marié et un énoncé déclaratif) à des entités brutes (un individu ou des traces d'encre sur du papier) en appliquant des *règles constitutives* (ce *x* compte comme un député/un mari/un énoncé dans tel contexte) qui créent la possibilité même de les instaurer. Dans le cas des énoncés, il s'agit d'un mouvement *symbolique* réalisé par les membres d'une communauté langagière engagés dans des formes de vie collectives qui assignent un *statut de fonction* (Y) à des *faits bruts* (X) dans un *contexte* (C). Bien que le passage d'un fait brut, comme une suite de marques d'encre noire sur du papier, au fait institutionnel, comme un énoncé, soit de nature *conventionnelle*, le statut de fonction assigné au fait institutionnel n'est pas en lui-même conventionnel : une affirmation ou une déclaration de guerre sont des *actes de illocutoires* régis par des *règles constitutives* qui rendent possibles en permanence la description et l'instauration des faits représentés dans leur contenu propositionnel.

Il me reste à distinguer, comme Searle (2002), deux sortes de faits institutionnels, en l'occurrence les *faits extralinguistiques* (congédiement, levée de

séance) et les *faits linguistiques* (affirmation, promesse) créés lors d'*énonciations performatives*. Les cas les plus manifestes de faits institutionnels sont les baptêmes, les congédiements, les déclarations de guerre, les levées de séances et même les sortilèges. Les cas qui le sont moins — parce que moins discutés de ce point de vue — sont les affirmations, les questions, les promesses et les salutations. Comme les restaurants Macdonald's, le Vatican et l'argent, les faits linguistiques et extralinguistiques sont des faits institutionnels dont l'existence dépend des usagers du langage. Ce n'est pas une caractéristique intrinsèque de l'énoncé « J'affirme que le député libéral est allé dans l'espace » d'être un énoncé performatif, 1) de servir à faire l'assertion que le député libéral est allé dans l'espace en le déclarant et 2) de s'engager à décrire comment les choses sont dans le monde ; c'est une caractéristique *relative* aux usagers du langage qui assignent ces statuts de fonction aux sons et aux marques qu'ils produisent et reçoivent en différents contextes¹⁸⁵.

On peut maintenant formuler une première question : comment passons-nous du fait brut (l'écriture de *x*) au fait institutionnel (la fiction *y*) dans un contexte d'énonciation (le moment réel *c* où l'auteur a écrit *x*) ? Ma réponse est grâce au mouvement symbolique réalisé par l'auteur qui assigne le statut de fonction déclaratoire aux énoncés qui font partie de son répertoire linguistique

¹⁸⁵ Ronen a commis l'erreur d'assigner des caractéristiques intrinsèques aux textes de fiction : « The new theory of reference allows us to include fictional entities in the class of *semiotics objects produced by language and dependent*, for their fictional existence and characteristics, *on the power of language*. Individuals are not compositions of essential properties, and concepts and names are not constellation of identifying description. Reference is a discursive procedure dependent not on extralinguistic essence of objects but on the semiotic convention that *discourse constructs objects* » (Ronen, 1994 : 45 ; je souligne). Les propriétés sémantiques des objets sémiotiques que sont les textes littéraires (factuels, contrefactuels ou fictionnels) sont conférées par les individus qui utilisent les éléments d'un système de représentation comme le langage verbal : ces objets ne sont évidemment pas construits par le discours.

dans le contexte de leurs énonciations conformément aux *règles constitutives* et *réitérables*. Dans le cas des déclarations linguistiques, ces règles reviennent finalement à *engager* l'auteur de fiction vis-à-vis des faits représentés dans le contenu propositionnel de ses déclarations linguistiques :

Étape 1 : un énoncé de forme φ (X) compte comme un *énoncé performatif* de forme « dans x, φ » (Y) dans le contexte de l'énonciation de φ (C) ;

Étape 2 : un énoncé performatif de forme « dans x, φ » (X) compte comme une *déclaration* de forme F(dans x, P) (Y) dans le contexte de l'énonciation de φ (C) ;

Étape 3 : une déclaration de forme F(dans x, P) (X) compte comme une *tentative d'instaurer une nouvelle réalité* (Y) dans le contexte d'énonciation de φ (C) ;

Étape 4 : une tentative d'instaurer une nouvelle réalité (X) compte comme un *engagement à créer ce qui n'est pas* (obligation de créer des faits) et un *devoir d'en revendiquer la responsabilité* (droit d'auteur sur les faits créés) (Y) dans le contexte d'énonciation de φ (C).

À titre d'illustration, prenons l'énoncé « Marc Garneau est allé dans l'espace » comme candidat potentiel à ce genre d'énonciation performative :

« Marc Garneau est allé dans l'espace » revient à déclarer (que Marc Garneau est allé dans l'espace dans ce jeu de langage) dans le contexte de son énonciation.

Selon moi, le fait que cet énoncé puisse être utilisé non sérieusement pour faire une déclaration avant, pendant ou après que Marc Garneau soit allé dans l'espace ne change rien à la *réalité du fait brut* que nous *connaissons* aujourd'hui : son usage revient à créer le *fait institutionnel* représenté dans le contenu propositionnel de la déclaration : Marc Garneau est allé dans l'espace dans ce jeu de langage.

Considérons un usage performatif d'un énoncé de cette forme qui représente un fait institutionnel :

« Marc Garneau est élu député libéral » revient à déclarer (que Marc Garneau est élu député libéral dans ce jeu de langage) dans le contexte de son énonciation.

La différence entre le fait institutionnel que nous connaissons aujourd'hui et le fait institutionnel créé par déclaration de forme F(dans ce jeu de langage, P) est que le premier existe *dans une institution politique* alors que le second existe *dans un jeu de langage* : ils existent tous deux sous un mode ontologiquement *subjectif*.

Autre question : quelle est la nature des faits institutionnels instaurés par l'auteur de fiction ? Dire qu'il crée des faits fictifs ou imaginaires en vertu d'un pouvoir conféré par les membres d'une communauté linguistique ou artistique ne nous avance guère. Considérons l'hypothèse selon laquelle un usage performatif d'un énoncé de forme « dans le jeu de langage x , φ » revient à créer un *fait linguistique* comme une affirmation, une demande ou une promesse par déclaration linguistique. Dans le cas d'une affirmation, l'usager de l'énoncé serait engagé à décrire comment les choses sont dans le jeu de langage x (but illocutoire descriptif) : les règles constitutives de l'affirmation entreraient dès lors en application au moment de son énonciation. Je ne pense pas que ce soit une réponse adéquate à la question, même si pareils faits linguistiques peuvent être créés par déclarations linguistiques. En effet, elle laisse inexplicée la possibilité que nous avons de représenter les faits constitutifs d'un discours *de la fiction* en

utilisant sérieusement des énoncés performatifs de forme « dans le jeu de langage x, φ » :

« Marc Garneau est allé dans l'espace et a été élu député libéral » revient à affirmer (que Marc Garneau est allé dans l'espace et a été élu député libéral dans le jeu de langage x) dans le contexte de son énonciation.

Ne perdons pas de vue la distinction et la relation fondamentales entre le discours *de la fiction et* le discours *sur la fiction*¹⁸⁶. Dans le contexte d'un discours *sur la fiction*, on peut aussi utiliser littéralement et sérieusement les énoncés performatifs pour créer des faits de type linguistique comme des assertions ou des demandes dirigées vers les faits institutionnels créés par déclaration linguistique. Si un *usage littéral et sérieux* de l'énoncé performatif de forme « dans le jeu de langage x, φ » revient à créer un fait linguistique comme une affirmation, si cet acte de discours engage effectivement le locuteur à décrire comment les choses sont dans le monde fictif en question, alors un *usage littéral et non sérieux* d'un énoncé performatif ne peut revenir qu'à créer un fait *extralinguistique* comme des ouvertures de séances et des condamnations.

Comparons les usages sérieux des énoncés de forme « φ » et non sérieux des énoncés de forme « dans le jeu de langage x, φ » sur la base de l'hypothèse qu'ils reviennent indistinctement à créer des *faits extralinguistiques* :

¹⁸⁶ On remarque encore qu'il n'y a aucun marqueur de force illocutoire (verbe performatif) dans l'énoncé qui contribue à la signification de l'énonciation sérieuse *sur la fiction* en nommant une affirmation. Comme d'habitude, c'est le contexte de l'énonciation qui permet de lever l'ambiguïté.

« Marc Garneau est coupable de fraude » revient à déclarer (que Marc Garneau est coupable de fraude dans ce jeu de langage) dans le contexte de son énonciation.

« Marc Garneau est coupable de fraude » revient à déclarer (que Marc Garneau est coupable de fraude) dans le contexte de son énonciation.

De ce point de vue, les deux faits institutionnels représentés dans le contenu propositionnel des déclarations linguistique et extralinguistique respectivement sont instaurés par le fait de réussir à les déclarer avec succès. Ce sont des faits extralinguistiques créés lors d'énonciations performatives et, à ce titre, peuvent faire l'objet d'une description épistémologiquement *objective*. La question qu'on ne peut manquer de poser est la suivante : est-ce que les faits représentés dans le contenu propositionnel des deux déclarations sont des faits de *même nature* ?

La tentation est grande de considérer les faits extralinguistiques tels que les congédiements, déclaration de guerre et ouvertures de séances qui font partie de la réalité sociale à l'image — ou sur le même pied que, pour reprendre l'expression consacrée — des *fictions*¹⁸⁷. D'un strict point de vue ontologique, quelle est la différence entre le fait institutionnel que Marc Garneau soit reconnu coupable dans une institution juridique (la réalité sociale) et le fait institutionnel que Marc Garneau soit reconnu coupable dans un jeu de langage (la fiction) ? Répondre que les deux faits extralinguistiques dépendent de faits linguistiques (énoncés) pouvant être utilisés pour créer un fait institutionnel (*x* est coupable dans une institution juridique) qui dépend lui-même d'un fait brut (*x* est Marc Garneau) alors que

¹⁸⁷ Si l'on tient compte de la « divine étymologie » (Austin) du mot « fiction », on comprend qu'il contient effectivement le sens de *construction* : la réalité sociale est une fiction construite collectivement.

l'autre (x est coupable dans un récit) ne dépend nullement d'un fait brut de cette nature n'arrange pas les choses. Il existe en effet une foule de faits institutionnels créés lors d'énonciations performatives qui n'existent qu'à l'intérieur d'une institution sociale pour laquelle il n'y a aucun fait brut du genre, les ouvertures de séances par exemple :

« La séance est ouverte » revient à déclarer (que la séance est ouverte) dans le contexte de son énonciation

Une ouverture de séance n'est pas plus visible et palpable que la transformation de Grégoire Samsa en vermine représenté dans le discours *de et sur la* fiction de Kafka, mais l'ouverture de séance *et* les faits fictifs existent en tant que faits *extralinguistiques*. L'analyse des faits extralinguistiques créés lors d'énonciations performatives semble déboucher vers une sorte de panfictionnalisme auquel je n'adhère pas pourtant¹⁸⁸. Je les distinguerai volontiers en termes d'actes de discours : les faits extralinguistiques qui n'existent qu'à l'intérieur d'une institution sociale sont créés par déclarations extralinguistiques alors que ceux qui n'existent qu'à l'intérieur d'un jeu de langage sont créés par déclarations linguistiques, c'est-à-dire en vertu seulement de la compétence linguistique.

Qu'est-ce que la *fiction* en tant que fait ? Mon hypothèse est que la fiction est un fait institutionnel de type *extralinguistique*. La fiction est ontologiquement

¹⁸⁸ Le panfictionnalisme est une doctrine métaphysique qui affirme de diverses façons qu'il n'y a pas de distinction entre la réalité et la fiction ou que la réalité est en soi de la fiction. Préférant laisser de côté la délicate question qui a trait au statut ontologique des faits extralinguistiques créés par déclarations extralinguistiques, je renvoie simplement à la critique du panfictionnalisme en théorie de la fiction de Crittenden (1991).

subjective et logiquement dépendante des usagers du langage, parce qu'expérimentée dans leurs actions verbales. Mais cette *expérience* d'un fait ontologiquement subjectif causé par les usagers du langage *est une caractéristique intrinsèque du monde*, en ce sens cette fois qu'elle existe *indépendamment* des institutions sociales : les individus ont vraiment les sens des énoncés performatifs à l'esprit lorsqu'ils déclarent et interprètent les fictions. Par son mode d'existence subjectif, la fiction constitue un *événement* en soi, mais d'un genre particulier par sa *dépendance au langage* : un *acte illocutoire de déclaration*¹⁸⁹. Cette subjectivité ontologique rend possible l'accomplissement d'actes de discours à son propos. On peut utiliser sérieusement le langage pour décrire des faits épistémologiquement objectifs qui n'existent qu'à l'intérieur d'un discours sous un mode subjectif, dans la tête des membres d'une communauté langagière au moment où ils les ont déclarés et interprétés.

2.2 L'engagement ontologique

Dans *Les Actes de langage*, Searle avait affirmé que l'*axiome d'existence* selon lequel « [t]out ce à quoi on réfère doit exister » (1972 : 121) s'appliquait à tout discours. Toute affirmation à propos d'un objet auquel on se réfère en accomplissant un *acte de référence* ne fonctionne que sur la base de cette *présupposition existentielle*, y compris dans le cadre d'un discours *de* ou *sur la*

¹⁸⁹ Selon Davidson, une action est un événement qui a la propriété d'être intentionnelle : « An event is an action if and only if it can be described in a way that makes it intentional » (1980 : 222). Dans mon optique, la *fiction est une déclaration linguistique* qui a la propriété d'être *intentionnelle*.

fiction¹⁹⁰. En effet, une affirmation à propos de Mme Sherlock Holmes peut être qualifiée de « spécieuse » (Strawson) parce que, pour l'instant, un tel individu n'existe nulle part¹⁹¹. Searle a maintenu sa position par la suite. Dans son étude sur le statut logique du discours *de la* fiction, il a développé son analyse de la relation logique entre l'existence des personnages et l'acte de s'y référer que les auteurs de fiction accomplissent *nolens volens* au moment où ils font un usage non sérieux des expressions référentielles :

En feignant de faire référence à une personne (et de raconter ses aventures), Mlle Murdoch crée un personnage de fiction. Remarquons qu'elle ne se réfère pas réellement à un personnage de fiction, parce qu'un tel personnage n'a jamais existé antérieurement ; mais c'est précisément en feignant de se référer qu'elle crée le personnage de fiction. Or, une fois que ce personnage de fiction a été créé, nous qui sommes à l'extérieur du récit de fiction pouvons vraiment faire référence à lui. (1982 : 115)

Searle n'a certainement pas été le seul philosophe du langage à soutenir que l'auteur de fiction utilise non sérieusement le langage pour créer les éléments qui entrent dans la composition des événements représentés dans son discours. Margolis (1983) l'a aussi fait, précisant que l'auteur de fiction ne peut créer que ce qui n'est pas, mais sans trop insister sur le fait que ce que l'auteur de fiction crée doit exister, à tout le moins au moment même où il le fait : on ne crée pas rien, mais bien quelque chose qui n'existait pas antérieurement. La pratique verbale de l'auteur de fiction est donc nécessairement fondée sur une *présupposition*

¹⁹⁰ Searle écrit à ce sujet que « dans le discours portant sur la réalité, on ne peut référer qu'à ce qui existe ; dans le discours de fiction, on a la possibilité de référer à ce qui existe dans le monde de la fiction (y compris aux choses et événements réels qu'incorpore la fiction) » (1982 : 122-123).

¹⁹¹ On peut toujours soutenir que Mme Holmes existe dans l'un des mondes possibles appartenant au monde fictif que Doyle a créé ou qu'elle aurait pu exister si Doyle l'avait créée en déclarant que Sherlock Holmes s'est marié, mais c'est une autre histoire.

d'existence, à défaut de quoi les actes de discours à l'œuvre dans son discours *de la* fiction ne pourraient fonctionner au moment même où il utilise non sérieusement des expressions référentielles pour se référer aux personnages qui en font partie.

Mais l'analyse searlienne de la référence à une *personne* ne permet pas d'expliquer la création des *personnages* qui figurent dans les mondes fictifs. Il suffit de regarder en direction de son analyse des *patchworks* — énoncés composés d'expressions référentielles dénotant des objets appartenant aux mondes réel *et* fictif — pour le constater. Selon Searle, l'auteur de fiction *feint de se référer* à des *personnes* et à des lieux lorsque ces entités n'existaient pas avant l'activité de création verbale et s'y *réfère réellement* lorsqu'elles existaient antérieurement :

Un autre trait intéressant de la référence dans la fiction est que, normalement, toutes les références qui sont faites dans une œuvre de fiction ne sont pas des actes feints de référence ; certaines sont des références réelles [...]. La plupart des récits de fiction contiennent des éléments qui ne relèvent pas seulement de la fiction : à côté de références feintes à Sherlock Holmes et à Watson, il y a dans Sherlock Holmes des références réelles à Londres, à Baker Street et à la gare de Paddington. (1982 : 116)

Pourquoi l'analyse de Searle ne permet-elle pas d'expliquer l'existence des personnages auxquels les membres d'une communauté linguistique se réfèrent dans le cadre d'un discours *de* ou *sur la* fiction ? J'ai déjà montré que *feindre de faire une action* implique *logiquement* de ne pas la faire au *même* moment. Mon point de vue sur cette question n'a pas changé : feindre de se référer à une personne implique *logiquement* de ne pas se référer à elle en cette circonstance. Alors si l'auteur ne fait rien à ce moment, comment peut-il créer quelque chose ? S'il ne

peut rien créer en ne faisant rien pour le faire vraiment, alors comment pourrions-nous, qui sommes à l'extérieur du récit de fiction, en parler vraiment ?

Par ailleurs, Marie-Louise Pratt (1977) s'est aperçue rapidement que Searle avait échoué à préserver l'unité de signification qu'est l'acte illocutoire en l'analysant comme étant composée de *références mixtes*, feintes et réelles. Si l'on étudiait *Guerre et Paix* sur la base de l'hypothèse searlienne que Tolstoï s'est référé réellement à Napoléon et a feint de le faire à Natacha, on devrait conclure que la personne nommée « Napoléon » a rencontré le personnage nommé « Natacha » en Russie (réelle ou fictive ?), ce qui n'aurait pas de sens dans le cadre du discours *de la fiction* de Tolstoï et dans celui du discours *sur la fiction* des critiques littéraires de *Guerre et Paix*. Si l'analyse searlienne donne lieu à ce genre de résultats, c'est parce qu'*elle n'est pas compositionnelle*.

Envisagé à la lumière de mon hypothèse performative, le problème ne se pose plus parce que *tous les faits extralinguistiques* correspondant aux sens des énoncés constitutifs des discours *de la fiction* sont créés en vertu d'un usage performatif de *tous les éléments linguistiques* qui entrent dans la composition de ces types de discours : la signification des mots utilisés *non sérieusement* est *entièrement* fonction de leur contribution à la signification des énoncés à l'intérieur desquels ils ont une occurrence. Cette analyse de l'usage du langage est *compositionnelle* : l'usage non sérieux du langage est performatif en ce qu'il revient à créer des faits extralinguistiques par déclarations linguistiques, et les expressions référentielles utilisées au moment où l'auteur déclare les faits en cours dans son jeu

de langage reviennent à *la fois* à instaurer les objets qui en font partie (acte illocutoire) et à s'y référer (acte de référence) dans ce *contexte*. L'axiome d'existence s'applique toujours, car les personnages doivent exister dans le jeu de langage dès que son auteur réussit à accomplir avec succès et sans défaut ses authentiques déclarations, actes de référence et de prédication¹⁹². C'est pourquoi on se réfère aux *mêmes* objets que ceux auxquels l'auteur s'est préalablement référé et a créés lorsqu'on utilise littéralement et sérieusement le langage pour affirmer des propositions à propos *de sa* fiction.

Soutenir que l'axiome d'existence s'applique dans tous les sens et que les actes de référence à l'œuvre dans les discours *de* et *sur la* fiction sont dirigés vers les objets qui y sont représentés, est-ce s'engager ontologiquement vis-à-vis de leur existence ? Les discussions sur l'engagement ontologique font partie de l'histoire de la philosophie analytique. À une époque, elles ont opposé les nominalistes et les réalistes qui cherchaient à déterminer les entités qu'ils admettaient dans le cadre de leur théorie. Il était alors convenu de soumettre à l'analyse logique des énoncés tels que « Socrate est chauve » ou « Socrate a la propriété d'être chauve » et de faire part de ses engagements ontologiques vis-à-vis des entités en reformulant les énoncés analysés à l'aide de notations comprenant notamment un quantificateur existentiel, d'où les incontournables formulations commençant par « $\exists(x)F(x)$ » que l'on rencontre dans plusieurs textes en philosophie analytique. S'il était possible de quantifier sur une entité quelconque, la théorie affirmait son existence ;

¹⁹² Par opposition aux actions intentionnelles comme la référence, les actions physiques comme lever une personne (x est une personne) ou une chaise (x est une chaise) ne peuvent être accomplies que si l'objet existe sous une forme *brute*. On peut se référer aux entités comme Sherlock Holmes même si elles n'existent pas en tant que faits bruts (x en tant que personnage).

sinon, il fallait trouver une autre formulation pour éviter la quantification, auquel cas la théorie n'affirmait rien à leur sujet. Être la valeur d'une variable liée, c'est être.

Aujourd'hui, la plupart des philosophes analytiques ont renoncé à ce genre de critère supposément objectif pour déterminer l'engagement ontologique de leur théorie à l'égard des entités soumises à leur examen. Leur attention est maintenant orientée vers les *jeux de langage* dans lesquels sont impliqués les *sujets parlants* : ce sont ces jeux qui portent la marque de leur *engagement ontologique* vis-à-vis des entités auxquelles ils se réfèrent quand ils disent quelque chose à leur sujet. À propos des *jeux de langage fictifs*, il serait opportun de rappeler que la *création artistique* a été *pensée* vers la fin du Moyen Âge en Europe. À l'époque, les membres de l'institution religieuse n'ont pas reconnu l'existence de cette forme de vie dans laquelle étaient engagés les sujets — artisans — qui produisaient des objets pour représenter des faits du monde, notamment en raison des croyances relatives à l'action de créer qui régnaient à ce moment : seul Dieu possède le pouvoir de créer à partir de *rien* (Saint Augustin). À l'époque du Quattrocento, d'autres individus ont accepté collectivement d'accorder le pouvoir de créer aux sujets — artistes — qui faisaient pourtant la même chose. Seulement, la pensée de la création artistique a été fondée sur un autre système de croyances : les artistes ont le pouvoir de créer des faits non pas *ex nihilo*, mais à partir des *connaissances* logées *dans leur esprit* (Michel-Ange). Il s'est donc passé quelque chose d'important au cours de cette période historique : la *pensée* de la *création humaine*

a été *acceptée collectivement*, d'où l'assignation de la *fonction de créateur* (Y) aux êtres humains (X) dans un contexte d'usage du langage verbal ou pictural (C).

À mon avis, les formes de vie dans lesquelles sont engagés les auteurs et les lecteurs de fiction sont *fondées* sur ce genre de pensée. Règle générale, les auteurs de fiction littéraire utilisent le langage isolés des membres de leur communauté linguistique, mais les faits qu'ils créent se rendent aux lecteurs grâce à l'*écriture*, qui a pour fonction principale de fixer et de conserver les signes verbaux en permanence dans le temps¹⁹³. Quant à l'action qui se réalise à travers l'écriture d'un texte et qui le constitue en tant que fait institutionnel¹⁹⁴, elle se fonde plutôt sur un *accord intersubjectif* ou *collectif* entre les membres appartenant à une communauté langagière. D'après moi, les lecteurs de textes littéraires qui reconnaissent que leurs auteurs ont le pouvoir de créer verbalement les faits représentés dans leurs textes *via* leurs connaissances théoriques et pratiques admettent du coup que les auteurs sont habiletés à le faire en assignant la *fonction déclaratoire* (Y) aux *traces d'encre noire* (X) qu'ils écrivent sur fond blanc *dans un*

¹⁹³ Je m'en remets à l'analyse de l'écriture de Searle qui a pris soin de ne pas assimiler le phénomène de la *permanence* du texte écrit (par opposition au texte parlé) et le phénomène de l'*itérabilité* qui caractérise toute espèce de signes (écrits ou parlés) gouvernés par un ensemble fini de règles. Ce qui caractérise l'écriture par opposition à la parole, c'est sa permanence relative grâce à laquelle les faits *subsistent* dans le temps : « Un seul et même texte (occurrence) peut être lu par de nombreux lecteurs différents bien après la mort de l'auteur, et c'est ce phénomène de permanence du texte qui permet de séparer l'énonciation de son origine [l'auteur], et distingue le mot écrit du mot parlé » (1991 : 10). La bande magnétique permet maintenant de conserver et de diffuser la parole (occurrence) dans le temps.

¹⁹⁴ Comme N. Goodman (1990), je considère que le texte de fiction et sa représentation sur la scène n'ont pas le même statut ontologique. Contrairement aux faits représentés dans le texte de fiction littéraire, qui restent *identiques* à travers leurs différentes occurrences, les faits représentés dans l'œuvre scénique *changent* à chacune de ses représentations : la fiction littéraire est *allographique* et *conserve son identité* malgré ses diverses représentations sur la scène alors que la fiction scénique est *autographique* et *perd son identité* d'une représentation à l'autre.

contexte (C). À partir du moment où ces conditions sont remplies dans un contexte d'usage du langage, les *fictions* créées s'immiscent *dans la réalité sociale*.

À présent, on peut dégager la *règle essentielle* qui sous-tend le *jeu de langage de la fiction* dans lequel les auteurs et les lecteurs sont impliqués en présentant le *contenu de l'accord collectif* à l'aide de la structure illocutoire suivante :

Nous reconnaissons/acceptons (que le locuteur a le pouvoir (de créer *abc*))

Le contenu propositionnel de la reconnaissance (ou de l'acceptation) ne représente pas cette instance discursive qu'est le narrateur ou le personnage à laquelle on attribue souvent, par commodité, la responsabilité des narrations dont la fonction est de raconter les histoires contenues dans un récit ; il représente bien le *sujet parlant* (ou écrivain) qu'est l'auteur réel auquel on reconnaît le *pouvoir* de faire quelque chose (*abc*), qui est de créer des textes et les événements qu'ils contiennent par déclarations de forme F(dans ce jeu de langage, P). Il ne s'agit pas d'un quasi-pouvoir, mais d'un *authentique* pouvoir conféré par *convention* aux individus qui utilisent non sérieusement le langage en différents contextes.

Selon mon analyse, pareil usage non sérieux du langage est performatif en ce qu'il revient à faire une déclaration, qui est un acte de discours *sui generis* gouverné par un ensemble fini de *règles constitutives* autorisant les membres d'une communauté linguistique à créer un nombre *infini* de faits extralinguistiques

en différents contextes d'écriture. Ce qui rend possible la fiction littéraire, ce n'est pas tant un ensemble de conventions extralinguistiques qui suspendent l'application des règles du langage, mais un ensemble de *conventions sociales* (pragmatiques), bien inscrites dans nos formes de vie collectives, qui autorisent les membres d'une communauté langagière ou artistique à instaurer de nouvelles réalités *via* leur sens robuste de la réalité (règle préliminaire), leur pouvoir social (règle essentielle), leurs connaissances théoriques et pratiques (règle préparatoire) et leurs attitudes (règle de sincérité) par déclaration linguistique : la *fiction* fait partie des *universaux pragmatiques du langage*¹⁹⁵.

Les personnages existent-ils ou non ? Si une théorie de la fiction doit se positionner vis-à-vis de l'existence des entités qu'elle a pour tâche d'expliquer, je vais clarifier la mienne en tenant compte de deux autres positions qui admettent les faits historiques que je viens d'esquisser. La première est qu'ils *existent* et elle est fondée sur la *pensée* qu'on peut affirmer des propositions à propos des personnages. La seconde est qu'ils *n'existent pas* et elle est fondée la *pensée* qu'on ne peut les voir et interagir avec eux. Y a-t-il une position qui décrit mieux que l'autre les faits ? Contrairement à son habitude, Searle n'a pas vraiment répondu à la question¹⁹⁶. Ma réponse dépend de ce que l'on entend par « fait ». S'il s'agit de faits dont l'existence ne dépend d'aucune institution humaine, je défendrais la

¹⁹⁵ Les règles du jeu de langage de la fiction dans leur forme la plus simple sont conférées par les composantes de la force déclaratoire que j'ai spécifiées au chapitre précédent ; elles sont maîtrisées dès l'âge de trois ans approximativement.

¹⁹⁶ Dans sa réplique à van Inwagen (1991), Searle s'est borné à dire que l'une cadre mieux que l'autre avec les faits : « If one person says 'Fictional characters do not exist' and the other one says 'Fictional character does exist', what fact in the world is supposed to make the one right, and the other one wrong ? [...] The suggestion I am making is : the facts are not in the notation, rather one notation may be preferable to another, not because one commits us in the way than the other does not, but one give us a better way of coping with the facts than the other » (1991 : 388).

deuxième position, mais s'il s'agit de faits dont l'existence dépend des attitudes que les sujets parlants adoptent vis-à-vis d'eux, je défendrais plutôt la première position.

Compte tenu que j'admets l'existence des faits ontologiquement objectifs et subjectifs, ma position vis-à-vis de l'existence des fictions ne devrait pas heurter notre sens robuste de la réalité : les fictions sont des faits institutionnels de type extralinguistique qui existent sous le *mode subjectif* et dont les caractéristiques sont *relatives* aux usagers du langage qui, eux, les imaginent sous une forme mondaine (au sens de « ce qui appartient au monde ») à l'intérieur d'un monde qui, lui, existe indépendamment des usagers du langage (réalisme externe). De ce point de vue, je soutiens leur existence en admettant qu'on ne peut les appréhender *de visu* et qu'on peut accomplir des actes de discours à leur propos. Le fait qu'il n'existe pour l'heure aucun moyen permettant d'accéder à une connaissance épistémologiquement objective des faits ontologiquement subjectifs causés par l'action verbale réelle des sujets parlants ne constitue pas un argument allant à l'encontre de leur existence (réalisme interne). Le meilleur argument qui milite en faveur de l'engagement ontologique vis-à-vis de leur existence se trouve du côté de nos propres discours *sur la fiction*.

3. PARLER À PROPOS DE LA FICTION DANS LA RÉALITÉ

Il y a actuellement plusieurs théories sémantiques de la référence qui s'affrontent sur la scène philosophique, tout particulièrement sur la question des

noms propres. Certaines d'entre elles s'inscrivent dans le sillage de la théorie frégéenne de la *référence indirecte* et expliquent la référence à un objet en termes de *contenu descriptif* associé au nom propre¹⁹⁷ alors que d'autres s'inscrivent dans le prolongement de la théorie kripkéenne de la *référence directe* aux objets en termes de *chaîne causale* liant rigidement un nom propre à son porteur¹⁹⁸. Il est temps maintenant de se demander laquelle permet d'expliquer adéquatement l'usage des noms propres dits « vides » tels que « Pégase », « Père Noël » ou « Sherlock Holmes ».

Pour ce faire, on peut miser sur la distinction bien établie en philosophie analytique du langage entre les énoncés constitutifs d'un *discours sur la réalité* et les énoncés constitutifs d'un *discours sur la fiction* en tenant compte des *présuppositions* logées dans les actes de discours qui y sont à l'œuvre¹⁹⁹ :

The difference between discourse about fiction and discourse about reality, it is important to keep in mind, is a matter of presuppositions about the intent of the speech act [...]. A not well-informed person might have taken (at least the first part of) the movie *Doctor Strangelove* for a documentary. His statement 'Doctor Strangelove, the top military scientist in the United States, is a psychopath', would then be a bit of discourse about reality, even though Doctor Strangelove is, in fact, fictional. On the other hand, this very same sentence used by someone having seen the whole movie would probably be a comment on the movie, a bit of discourse about fiction. (Donnellan : 1974 : 7)

¹⁹⁷ Le contenu sémantique associé à un nom propre se présente souvent sous la forme d'un *réseau* ou *faisceau* de descriptions. Le nom propre désigne son porteur pour le locuteur qui l'utilise.

¹⁹⁸ La connexion est conçue souvent sous la forme d'un *baptême* initial associant un nom propre et son porteur ou d'une *accointance* du locuteur qui fait usage du nom propre avec l'individu auquel il se réfère. Le nom propre désigne le *même individu* dans tous les mondes possibles.

¹⁹⁹ Il s'agit des *présuppositions existentielles*, lesquelles sont *indépendantes* des présuppositions déterminées par les conditions préparatoires des actes illocutoires que sont les affirmations accomplies au moment où l'acte de référence aux objets est intenté.

Considéré comme occurrence d'un discours *sur la réalité*, l'énoncé déclaratif « Sherlock Holmes est un grand détective » sert à exprimer et à communiquer une affirmation qui a un sens, mais aucune valeur de vérité, c'est-à-dire qu'elle est fausse (Russell, Donnellan, Searle, Lewis) ou ni vraie ni fausse (Frege, Strawson), car elle ne correspond à aucun fait existant de la réalité. Si le nom « Sherlock Holmes » ne dénote aucun individu dans le monde réel pour le locuteur qui l'utilise comme sujet d'un énoncé déclaratif, alors toute affirmation selon laquelle Sherlock Holmes est un grand détective est vouée à l'*infélicité*. À titre d'échantillon d'un discours *sur la fiction*, ce même énoncé sert à exprimer et à communiquer une affirmation qui a un sens *et* une dénotation, c'est-à-dire qu'elle est vraie (Searle, Lewis), fausse (Donnellan) ou vraie *et* fausse (Woods)²⁰⁰, car elle correspond à un fait existant dans le récit de Doyle pour le locuteur qui l'utilise sérieusement dans la réalité. Bien qu'elles puissent être accomplies *via* un usage sérieux du langage, les affirmations exprimées et communiquées par le sens des énoncés déclaratifs constitutifs des discours *sur la réalité* et *sur la fiction* n'ont donc pas les mêmes conditions de vérité (ou de satisfaction).

Partisan de la théorie kripkéenne de la référence, Donnellan a maintenu qu'un locuteur qui fait usage d'un nom propre avec l'intention de se référer à un objet et prédiquer de lui des attributs réussit à s'y référer si et seulement si l'objet

²⁰⁰ Je rappelle que Woods (1974) a développé une logique trivalente pour cerner l'usage des énoncés déclaratifs dans le cadre d'un discours *sur la fiction*. Ainsi, la proposition affirmée *via* l'usage sérieux de l'énoncé « Sherlock Holmes est un grand détective » est *fausse* lorsque l'énoncé est considéré comme une occurrence d'un discours *sur la réalité*, puisqu'elle ne correspond à rien dans le monde réel, mais qu'elle est *vraie et fausse* lorsque l'énoncé utilisé sérieusement est considéré comme une occurrence d'un discours *sur la fiction*, puisqu'il est mis en correspondance avec le monde fictif, d'où le fait que l'on puisse affirmer sans se contredire que Sherlock Holmes est *et* n'est pas un grand détective (discours sérieux *sur la fiction*), mais non que Doyle a écrit et n'a pas écrit *Les Aventures de Sherlock Holmes* (discours sérieux *sur la réalité*).

s'intègre à l'explication historiquement correcte reliant directement l'usage de ce nom propre à l'objet²⁰¹. À propos du nom propre « Père Noël », il a fait valoir que l'histoire de son usage se termine par un *blocage référentiel* :

This might occur, for example, for the use by different children of the name "Santa Claus". I have suggested that the block in this example occurs where the parents tell the children a fiction as if it were fact [...]. Still the blocks themselves are historically related in an obvious way since the parents' deception is rooted in a common tradition. (1974 : 26)

Partisan de la théorie frégéenne de la référence, Searle a avancé pour sa part que le locuteur qui utilise un nom propre avec cette même intention *réussit* à s'y référer si et seulement si l'objet *s'ajuste au contenu descriptif* que le locuteur associe au nom propre désignant indirectement l'objet en question. Au sujet de l'usage du nom propre « Sherlock Holmes », il a soutenu que son usage se solde par une *création référentielle* :

C'est la référence feinte qui crée le personnage de fiction, et la feinte partagée qui nous permet de parler du personnage comme nous avons parlé plus haut de Sherlock Holmes [...]. Or, une fois que ce personnage a été créé, nous qui sommes à l'extérieur du récit de fiction pouvons vraiment faire référence à un personnage de fiction (c'est-à-dire que mon énonciation satisfait les règles de la référence). (1982 : 115)

Au-delà des arguments évoqués de part et d'autre à l'appui de leur thèse respective, Donnellan et Searle s'accordent sur un point : dans le cadre d'un discours *sur la réalité*, les noms propres tels que « Père Noël » et « Sherlock Holmes » ont une *dénotation nulle* (fausse), car le locuteur *présuppose* qu'il n'existe *aucun* objet auquel il fait référence en utilisant ces noms propres.

²⁰¹ Donnellan s'était donné pour objectif de réviser l'analyse russellienne des énoncés composés d'un nom propre sans référence en mettant à contribution sa propre théorie causale : la *théorie de l'explication historique*.

D'après Donnellan, l'usage de l'énoncé existentiel « Le Père Noël n'existe pas » dans le cadre d'un discours *sur* la réalité revient à dire en fait qu'aucun objet n'est historiquement associé au nom propre « Père Noël » pour le locuteur. Pareil usage de noms propres dits « vides » tels que « Père Noël », « Sherlock Holmes » et « Pégase » s'enracine dans une *tradition commune* à l'intérieur de laquelle les membres d'une communauté linguistique présupposent qu'ils ne désignent aucun objet au moment où ils racontent des fictions *comme si* elles étaient des faits. Dans un tel cas, a-t-il précisé, le locuteur parle tout simplement à propos de *rien*. Bien que la majorité des enfants aient cru à un moment aux histoires du Père Noël racontées comme s'il s'agissait de faits par leurs parents, ils ont effectivement appris par la suite qu'il n'existe pas, de telle sorte qu'ils ont pu réussir à affirmer que Père Noël habite au Pôle Nord antérieurement et réussir à affirmer que le Père Noël n'habite pas au Pôle Nord ultérieurement²⁰².

Searle est aussi de cet avis, mais il a été en mesure d'expliquer positivement l'usage des noms propres dits « vides » dans le cadre d'un discours *sur* la fiction²⁰³. On peut réussir à accomplir avec *succès* et *sans défaut* une affirmation à propos de Sherlock Holmes dans la réalité *via* un usage *littéral* et *sérieux* des énoncés déclaratifs composés du nom propre « Sherlock Holmes » en se référant

²⁰² Linsky (1984) a fait appel à l'opérateur « selon la légende » pour étudier la relation entre le sens et la dénotation des énoncés tels que « Le Père Noël vit au Pôle Nord » et « Le Père Noël vit au Pôle Sud », lesquels servent à exprimer et communiquer respectivement des affirmations vraies et fausses selon la légende, mais autant d'affirmations fausses sans opérateur intensionnel.

²⁰³ En effet, Donnellan n'a pas précisé si on parle toujours à propos de rien lorsque le nom propre « Père Noël » est utilisé dans le cadre d'un discours *sur* la légende du Père Noël, dont on a attribué *faussetment* l'origine verbale à un discours publicitaire de Coca Cola.

préalablement aux *récits* de Doyle²⁰⁴. Dans un tel cas, a-t-il dit, le locuteur sait qu'il parle à propos d'un *personnage*.

À première vue, la *théorie de la référence indirecte* semble à même d'offrir une explication positive du fonctionnement de pareils noms propres : le nom propre « Sherlock Holmes » qui est utilisé dans le cadre d'un discours *sur* la fiction de Doyle ne dénote pas l'objet désigné par ce nom propre, lequel n'existe pas dans l'espace-temps de la réalité, mais le *sens de l'individu* porteur de ce nom pour le locuteur qui en fait usage en référence à une série de traces d'encre noire dotés de signification dans le discours *de la* fiction de Doyle. Dans le cadre d'un discours *sur* la fiction de Doyle, un locuteur a la possibilité d'affirmer des propositions à propos de Holmes *via* un usage littéral *et* sérieux d'énoncés composés du nom propre « Sherlock Holmes » en ayant à l'esprit les *contenus descriptifs* (propositionnels ou intentionnels) véhiculés par le sens des expressions composant les énoncés constitutifs du discours *de la* fiction de Doyle. Bien qu'ils n'aient pas *directement* accès aux objets dénotés par le sens des expressions référentielles et prédicative composant le discours *de la* fiction en raison d'un *blocage référentiel* (Donnellan), les membres d'une communauté linguistique y ont tous indirectement et équitablement accès à partir des *concepts* associés aux sens des expressions

²⁰⁴ Les affirmations *sur* la fiction se conforment aux règles constitutives conférées par les composantes des affirmations sérieuses présentées au chapitre précédent. Dans le passage suivant, Searle soutient que la règle conférée par la *condition préparatoire* de l'affirmation est remplie dès que le locuteur est à même de se référer au discours *de la* fiction de Doyle : « Remarquons, par exemple, que je peux vérifier cette affirmation en faisant référence aux œuvres de Conan Doyle. Mais on ne peut pas dire que Conan Doyle soit en mesure de vérifier ce qu'il dit sur Sherlock Holmes et sur Watson quand il écrit ses récits, parce qu'il ne fait aucune affirmation à leur sujet, mais feint seulement de le faire. C'est parce que l'auteur a créé ces personnages de fiction que nous pouvons de notre côté faire des affirmations vraies sur ces personnages de fiction en tant que tels » (1982 : 114-115).

référentielles et prédicatives composant les énoncés constitutifs du discours *de la* fiction. On ne peut que souscrire finalement aux remarques de Vanderveken qui a conclu que « [l]a théorie de la référence directe ne peut donc rendre compte de l'accomplissement d'actes de discours et d'expression de pensées ayant de tels contenus propositionnels » (1988 : 99). C'est précisément sur la base de l'hypothèse selon laquelle on se réfère indirectement aux objets en les subsumant sous des concepts que j'entends maintenant cerner le fonctionnement des actes de discours à l'œuvre dans le discours sérieux *sur la* fiction.

3.1 Se référer à un personnage sous un concept

Selon Philippe de Rouillan, la notion de terme conceptuel introduite par Frege « pourrait être reprise pour l'analyse du discours de fiction » (1988 : 48). À défaut d'avoir pris le temps de l'analyser, il ne s'est pas aperçu que le modèle frégeen ne fonctionne pas pour les concepts appliqués aux *objets institutionnels*. Dans l'ontologie frégeenne, je le rappelle, les pensées sont *objectives* — par opposition aux représentations qui sont *subjectives* — dans la mesure où on peut les avoir à l'esprit grâce aux sens, *indépendamment* des signes linguistiques qui servent à les exprimer et à les communiquer, d'où la traductibilité de la pensée d'une langue à l'autre. Le fait que l'on puisse *détacher les sens des signes* servant l'expression et la communication des pensées tend à confirmer que les pensées ne dépendent pas du langage.

Envisagée à la lumière du dispositif frégeén, la différence entre les énoncés « Marc Garneau est allé dans l'espace » et « Ulysse est allé à Ithaque » réside dans le fait qu'aux *sens* des signes « Marc Garneau » et « Ithaque » correspondent des objets qui tombent sous un concept d'individu, alors que ce n'est pas le cas des sens rattachés aux signes « Ulysse ». Le premier exprime et communique une pensée qui a du sens et une dénotation (vraie), parce qu'il y a un objet qui tombe sous un concept d'individu, alors que le second exprime et communique une pensée qui a du sens et une dénotation nulle (ni vraie, ni fausse) parce qu'aucun objet ne tombe sous pareil concept. Selon Frege, l'énoncé composé du nom propre « Ulysse » exprime et communique simplement la pensée qu'Ulysse n'est qu'une *image*, « [d]e là qu'il importe peu de savoir si le nom d'Ulysse a une dénotation » (1971 : 109).

Mais on peut distinguer autrement les deux pensées en rappelant que le fait qui est représenté par les sens de l'énoncé « Marc Garneau est allé dans l'espace » est *indépendant du langage*, alors que celui qui est représenté par les sens de l'énoncé « Ulysse a foulé le sol d'Ithaque » est *dépendant du langage*. S'il est possible de penser que Marc Garneau est allé dans l'espace en détachant les sens de l'énoncé qu'on utilise littéralement et sérieusement aujourd'hui pour décrire ce fait épistémologiquement et ontologiquement objectif, on ne peut pas en dire autant de la pensée qu'Ulysse a foulé le sol d'Ithaque, laquelle est *indétachable* du sens des signes « Ulysse » et « Ithaque » composant les énoncés constitutifs de l'*Odyssée* d'Homère sur lesquels on s'appuie depuis pour exprimer et communiquer la pensée qu'Ulysse a foulé le sol d'Ithaque *dans l'Odyssée*, ou n'importe quelle autre pensée

dirigée vers un fait épistémologiquement objectif et ontologiquement subjectif de la réalité :

On ne saurait séparer Emma Woodhouse d'*Emma*, alors qu'on peut séparer Napoléon de sa biographie. Je ne dis pas qu'Emma est simplement identique aux mots grâce auxquels elle est créée. Elle est un « personnage », ce qui fait qu'elle peut être qualifiée de charmante, généreuse, étourdie, voire même de « proche de la vie », et cela de manière tout à fait appropriée. Personne ne saurait utiliser de telles épithètes concernant de simples mots [...]. Ce qui vaut pour les personnages vaut aussi pour les décors et les événements du récit de pure fiction. La réponse à la question : « Où les trouvera-t-on ? », « Où existent-ils ? » est tout simplement : « Dans une histoire », et voilà tout. Car ils sont des éléments ou des parties d'un récit, comme le montre la façon dont nous en parlons. (Macdonald, 1989 : 222-223)

Contrairement à la pensée que Marc Garneau est allé dans l'espace, les *pensées* qu'Ulysse a foulé le sol d'Ithaque et qu'Emma est charmante, généreuse et « proche de la vie » sont dépendantes du langage parce que les *faits correspondants* sont *dépendants du langage*²⁰⁵ : elles sont *vraies* non pas à cause des affirmations dirigées vers ces faits extralinguistiques que l'on fait depuis en utilisant sérieusement des termes conceptuels, mais à cause des déclarations linguistiques que les auteurs de l'*Odyssée* et d'*Emma* ont accomplies à des moments antérieurs et que l'on a interprétées simultanément ou ultérieurement à partir des éléments de sens composant les énoncés et les faits d'arrière-plan de ces deux fictions littéraires. Depuis, on peut tous réussir à affirmer sérieusement qu'Ulysse est allé à Ithaque dans l'*Odyssée* et qu'Emma est charmante dans *Emma*, se référer à Ulysse, à Ithaque et à Emma sous un concept d'individu, prédiquer d'eux des attributs tels

²⁰⁵ Selon Searle, un fait est dépendant du langage si 1) le fait est constitué par une *pensée* et 2) la *pensée* est *dépendante du langage*. En tant que faits institutionnels, les fictions littéraires remplissent ces deux conditions.

qu'avoir foulé (relation) ou d'être charmante (propriété) sur la base de la *présuppositions* qu'ils existent en ayant à l'esprit les *sens* rattachés aux signes qui entrent dans la composition des énoncés de forme « dans ce jeu de langage, ϕ » que Homère et Austen ont utilisés non sérieusement pour produire leur discours *de la* fiction : il existe bien des individus et des lieux désignés par les noms propres « Ulysse », « Ithaque » et « Emma Woodhouse » qui jouent un rôle dans différentes fictions littéraires appartenant à notre *réalité sociale* : l'*Odyssée* et *Emma*.

Je voudrais envisager l'hypothèse de la *dépendance logique* des termes conceptuels qui entrent dans la composition des discours *sur la* fiction à l'égard de ceux qui composent les discours *de la* fiction à la lumière des réflexions de Searle sur l'ontologie de la réalité sociale²⁰⁶. À propos des *concepts sociaux*, Searle a fait remarquer qu'ils s'appliquent à des *faits* dont l'existence *dépend* des usagers du langage et dont les caractéristiques sont *relatives aux pensées* des usagers du langage :

Si tout le monde pense en permanence que ce genre de chose est de l'argent, l'utilise comme de l'argent, et le considère comme de l'argent, alors cela en est. Si personne ne pense jamais que ce genre de chose soit de l'argent, alors ce n'en est pas. Et ce qui vaut pour l'argent vaut pour les élections, les propriétés privées, les guerres, les votes, les promesses, les mariages, les achats et les ventes, les bureaux politiques et ainsi de suite. (1998 : 50)

²⁰⁶ Sur la question du *l'usage parasitaire des noms propres*, voir son chapitre « Les noms propres et l'intentionnalité », in *L'Intentionnalité* (1985).

Bien que Searle ne se soit pas penché sur les fictions que j'ai analysées à l'aide de son dispositif théorique, ses remarques ici-bas sur les catégories ontologiques des faits institutionnels vont dans le sens de celles de Macdonald (1989) à propos des éléments qui entrent dans la composition d'une fiction citée ci-dessus et auxquelles j'adhère :

Une fois les catégories créées, nous pouvons avoir les mêmes distinctions sens/référence que nous avons pour les étoiles du soir, etc. C'est ainsi que nous pouvons faire référence ou non à « l'essai marqué à la fin du quatrième quart », ou au « président des États-Unis » de la même manière que nous pouvons réussir ou non à faire référence à « l'Étoile du soir », mais la différence est que la création des catégories des essais marqués et des présidents est déjà effectué par les structures d'après lesquelles nous attachons des fonctions-statuts aux termes X, parce que l'existence de ces caractéristiques est créée par attachement des fonction-statuts. (1998 : 103-104)

Dans les langues naturelles, il existe plusieurs termes conceptuels qui s'appliquent aux éléments constitutifs des faits institutionnels de type extralinguistique créés par les auteurs et reconstruits par leurs lecteurs en différents contextes de production et de réception de discours *de la* fiction. Ainsi, les individus qui jouent un rôle dans un jeu de langage (X) comptent comme des *personnages* (Y), les lieux où se déroulent les actions ou les événements dans un jeu de langage (X) comptent comme des *décors*, des *scènes* ou des *actes* (Y), les actions ou les événements liés les uns aux autres dans un jeu de langage (X) comptent comme des *histoires*, voire des *intrigues* (Y). Tous ces éléments qui composent les jeux de langage (X) sont finalement subsumés sous le concept de fiction (Y) dans la réalité sociale (C). En somme, tous les membres d'une communauté linguistique peuvent produire un discours *sur la* fiction en se référant aux éléments constitutifs d'un discours *de la*

fiction (personnage, décor, intrigues, actes, scènes, etc.) en les subsumant sous un concept social qui convient à leur *statut de fonction* dans un jeu de langage x par la médiation des sens rattachés aux signes qui entrent dans sa composition. Une fois le statut de fonction identifié, on peut miser sur la distinction fré géenne entre le sens et la dénotation des expressions référentielles liées au jeu de langage x pour décrire le mode de présentation des individus qui se déploient à l'intérieur de notre réalité sociale. Ainsi, Kugelmass *est* le Juif chauve dans « Madame Bovary, c'est l'autre ».

Sur la base de ces considérations générales, je reviens à l'analyse de la relation entre le sens *et* la dénotation des énoncés de forme « dans le jeu de langage x , φ » de la première partie du présent chapitre, où j'avais noté qu'on peut réussir à 1) se référer à Emma, 2) prédiquer d'elle la propriété d'y être un personnage et 3) décrire du coup comment les choses sont dans ce jeu de langage en utilisant sérieusement l'énoncé de type déclaratif dont la forme logique est « dans la nouvelle d'Allen, Emma est un personnage ». Or on utilise généralement ainsi un énoncé de type déclaratif *sans opérateur* pour décrire comment les choses fictives sont *dans le monde réel* : Emma est un personnage. Comment cerner le fonctionnement des *actes de discours* que l'on fait à propos des éléments constitutifs d'une fiction x , comme les *références* que l'on fait à Kugelmass et à Emma Bovary et les *prédications* d'attributs (propriétés ou relations) en pareil contexte ?

Lewis a concédé aux meinongiens qu'il ne pouvait pas analyser l'usage (sérieux ou non sérieux) de l'énoncé « Sherlock Holmes est un personnage de fiction » dans le cadre de sa sémantique indexicale des mondes possibles :

I hasten to concede that some truths about Holmes are not abbreviation of prefixed sentences, and also are not true just because « Holmes » is denotationless [...]. I shall have nothing to say about the proper treatment of these sentences. If the Meinongian can handle them with no special dodges, that is an advantage of his approach over mine. (1978: 38)

Selon Lewis, tout énoncé composé d'expressions référentielles désignant des *personnages* dans la réalité sert à exprimer et à communiquer 1) une pensée qui a un sens et une dénotation (vrai) lorsqu'il est préfixé, et 2) une pensée qui a un sens et une dénotation nulle (fausse) lorsqu'il ne l'est pas. Et pourtant, il faut bien reconnaître qu'il est possible d'utiliser *sérieusement* des énoncés composés des termes conceptuels « personne » et « personnage » pour décrire comment les individus sont dans un jeu de langage *x* parce qu'il est *possible* de les utiliser *non sérieusement* pour instaurer des faits composés d'individus dans un jeu de langage *x* sans que les termes conceptuels « personne » et « personnage » changent de signification. Compte tenu qu'une théorie sémantique a pour tâche d'expliquer comment on peut réussir à se référer à Kugelmass et à Emma Bovary en les subsumant sous un *concept d'individu* qui joue un rôle dans la nouvelle d'Allen, et à prédiquer d'eux les *propriétés* d'y être une *personne* et un *personnage* respectivement et la *relation* de s'y être rencontrés, en présupposant en même temps que les deux individus existent en tant que *personnages* dans la réalité sociale, je vais m'appliquer à décrire le fonctionnement des *actes propositionnels*

de référence et de prédication qu'on peut accomplir en différents contextes d'usage littéral et sérieux du langage pour parler à propos d'un *personnage*.

Depuis la publication de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert en 1857, on peut réussir affirmer la *proposition simple* qu'Emma Bovary est un *personnage*. Dans ce contexte, l'acte de référence est dirigé vers un objet existant et unique de nature institutionnelle de type extralinguistique qui appartient à la réalité sociale. On n'a pas besoin d'un opérateur intensionnel pour se référer à Emma et pour prédiquer d'elle la propriété d'être un *personnage* parce que l'on sait que le terme « personnage » désigne, en vertu de sa signification linguistique, un concept qui s'applique à un individu qui joue un rôle dans une fiction *x*. Par ailleurs, on peut aussi réussir à affirmer la *proposition complexe* qu'Emma Bovary est une *personne* dans *Madame Bovary* parce que l'on a à l'esprit le sens d'individu associé au nom propre « Emma Bovary » et les faits d'arrière-plan de la fiction de Flaubert. Dans ce contexte, on a besoin cette fois de l'opérateur intensionnel « dans le roman de Flaubert » pour se référer à Emma et pour prédiquer d'elle la propriété d'y être une *personne* parce que l'on sait que le terme « personne » désigne, en vertu de sa signification linguistique, un concept qui s'applique à un individu qui joue un rôle dans le monde.

Depuis la publication de *Destins tordus* (« Sides Effects ») de Woody Allen en 1975, on peut encore réussir à affirmer la *proposition simple* qu'Emma Bovary est un *personnage*. On n'a pas davantage besoin d'un opérateur intensionnel pour se référer à Emma et pour prédiquer d'elle la propriété d'être un *personnage* parce

qu'on sait que le terme « personnage » désigne un concept qui s'applique cette fois à deux individus qui jouent un rôle dans *différentes fictions*. Dans ce contexte, l'acte de référence est susceptible d'être dirigé vers deux personnages existants et uniques dans la réalité sociale, en l'occurrence Emma Bovary, qui joue un rôle dans le roman de Flaubert, et Emma Bovary, qui joue un rôle dans la nouvelle d'Allen²⁰⁷. Seulement, on reconnaît que la *proposition simple* qu'on tente alors d'affirmer est *ambiguë* dans la mesure où l'on ne sait pas ou plus sous quel concept social la subsumer lorsqu'on se réfère à Emma dans ce contexte d'un discours *sur la fiction*. Pour lever cette ambiguïté, il faut donc se référer aux discours *de la fiction* de Flaubert et d'Allen.

Dans ces circonstances, on constate qu'on peut seulement réussir à affirmer la *proposition complexe* qu'Emma est un *personnage* dans « Madame Bovary, c'est l'autre » d'Allen parce qu'on a à l'esprit le sens d'individu associé au nom propre « Emma Bovary » et les faits d'arrière-plan de la nouvelle d'Allen, dans laquelle figure incidemment l'*autre* roman de Flaubert intitulé *Madame Bovary*²⁰⁸. S'il est possible de se référer à Emma sous le concept d'individu qui joue un rôle dans « Madame Bovary, c'est l'autre » et prédiquer d'elle la propriété d'y être un personnage, c'est parce qu'on a reconnu qu'Allen a situé sa fiction (hypertexte) en

²⁰⁷ Je retiens les notions d'*objets natifs* et *immigrants* de Parsons (1980) pour distinguer les individus dont il n'existe aucune réplique réelle ou fictive (Emma Bovary de Flaubert) des individus dont il existe au moins une réplique réelle (Napoléon de Tolstoï) ou fictive (Emma Bovary d'Allen) dans la réalité.

²⁰⁸ Il ne s'agit pas du même roman, car Emma Bovary n'a jamais rencontré Kugelmass dans *Madame Bovary* de Flaubert.

relation d'intertextualité avec *Madame Bovary* de Flaubert (hypotexte)²⁰⁹. Dans ce contexte précis, l'affirmation selon laquelle Emma est un personnage est *vraie* avec l'opérateur « dans 'Madame Bovary, c'est l'autre' d'Allen », mais *fausse* avec l'opérateur « dans *Madame Bovary* de Flaubert », et elle reste *vraie* sans opérateur parce qu'elle correspond à un autre fait institutionnel composé d'un objet de cette nature. Dans ce contexte, l'acte de référence est toujours dirigé vers un objet existant et unique de type extralinguistique qui appartient à la réalité sociale.

Depuis 1975, on peut aussi réussir à affirmer 1) la *proposition simple* que Kugelmass est un *personnage*, parce que le terme « personnage » désigne toujours un concept qui s'applique à un individu qui joue un rôle dans une fiction *y*, et 2) la *proposition complexe* que Kugelmass est une *personne* dans « Madame Bovary, c'est l'autre », parce qu'on a toujours à l'esprit le sens d'individu associé au nom propre « Kugelmass » et les faits d'arrière-plan de la nouvelle d'Allen. Comme ce fut le cas pour la référence à Emma Bovary sous le concept d'individu qui joue un rôle dans le roman de Flaubert, on a besoin de l'opérateur intensionnel « dans la nouvelle d'Allen » pour se référer à Kugelmass sous le concept d'individu qui joue un rôle dans la nouvelle d'Allen et pour prédiquer de lui la propriété d'y être une *personne*, mais on n'en a pas besoin pour s'y référer sous le concept d'individu qui joue un rôle dans ce jeu de langage et pour prédiquer de lui la propriété d'y être un *personnage*.

²⁰⁹ Saint-Gelais s'est penché sur la question de la référence aux personnages appartenant à différentes fictions. Voir son étude intitulée « La Fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », in Gefen et Audet (sous la dir.), *Frontières de la fiction* (2001).

Selon cette analyse des termes conceptuels qui désignent un personnage, je suis en mesure de formuler une réponse théorique à la question de départ. Il est possible de se référer à Kugelmass et à Emma Bovary en les subsumant sous un *concept d'individu* qui joue un rôle dans la nouvelle d'Allen et prédiquer d'eux les *attributs* d'y être une *personne* et un *personnage* respectivement (propriétés) et de s'y être rencontrés (relation) en présupposant en même temps que les deux individus existent en tant que *personnages* dans la réalité sociale (présupposition d'existence) 1) parce qu'on sait que les termes « personne » et « personnage » désignent chacun un concept qui s'applique respectivement à un individu qui joue un rôle dans le monde et à un individu qui joue un rôle dans une fiction x et 2) parce qu'on a à l'esprit le sens de l'individu associé aux noms propres « Emma Bovary » et « Kugelmass » et l'arrière-plan factuel de la fiction d'Allen. Dans ce contexte, la *proposition complexe* qu'Emma et Kugelmass sont respectivement un personnage et une personne s'étant rencontrés dans *Madame Bovary*, *c'est l'autre* est *vraie* lorsqu'elle est exprimée et communiquée avec l'opérateur « dans la nouvelle d'Allen », mais *fausse* sans opérateur intensionnel. En revanche, la *proposition simple* qu'Emma Bovary et Kugelmass sont deux *personnages* qui se sont rencontrés est *vraie* lorsqu'elle est exprimée et communiquée sans opérateur intensionnel et, notons-le, n'engendre *aucune ambiguïté* dans ce contexte, car on sait cette fois sous quel concept social les subsumer, en l'occurrence le concept d'individu qui joue un rôle dans la nouvelle d'Allen. À partir du moment où l'on réduit la proposition complexe à sa plus simple expression, on constate que la véritable rencontre impossible entre une *personne* et un *personnage* dans la

nouvelle d'Allen n'est rien d'autre que la véritable rencontre possible, et somme toute banale, entre *deux personnages* dans la réalité sociale²¹⁰.

On devrait finalement tirer une leçon de notre aptitude à utiliser sérieusement ou non sérieusement des termes conceptuels pour accomplir des actes de référence dirigés vers des personnages comme Emma Bovary et Kugelmass dans la réalité. Si on demandait *ce qu'est un personnage* à une âme sensible à la beauté du langage et à un logicien qui ont la possibilité de s'y référer en utilisant le langage pour produire un discours *de* ou *sur la* fiction, ils diraient sans doute spontanément qu'un personnage n'est qu'une « vision » (Allen) ou n'est qu'une « image » (Frege)²¹¹. Mais si on leur demandait d'expliquer ce qu'ils entendent par ce phénomène aussi évanescent qu'une vision ou une image au moment même où ils ont à l'esprit le sens des termes conceptuels qui entrent dans la composition de « Madame Bovary, c'est l'autre », ils pourraient offrir certainement la *même réponse* que celle formulée par Saint Augustin à une *question différente* et autrement plus complexe que pose l'*ontologie du temps* : « Si personne ne me le demande, je le sais bien, mais si on me le demande, et que j'entreprends de l'expliquer, je trouve que je l'ignore » (1993 : 36).

²¹⁰ J'estime qu'on peut développer l'analyse de la relation entre le sens et la dénotation des discours *de la* et *sur la* fiction dans le cadre de l'ontologie formelle de Vanderveken (2002).

²¹¹ À propos de la rencontre entre Kugelmass et Emma Bovary dans le roman de Flaubert, Allen a écrit en effet qu'« [i]l [Kugelmass] éprouva le désir soudain de prendre *cette vision* [Emma] dans ses bras et de lui dire qu'elle était exactement la femme dont il avait rêvé toute sa vie (1981 : 58 ; je souligne).

3.2 La fiction et le sens robuste de la réalité

Plusieurs philosophes analytiques ont admis à un moment où un autre que les faits représentés dans un récit de fiction devaient exister d'une certaine manière car il était possible d'en parler. Ce fut le cas notamment de Russell, qui s'est ravisé par la suite en prétextant que *notre sens de la réalité* est vital et nécessaire à l'analyse logique des propositions. Je pense qu'on doit maintenant lui donner raison, puisqu'il faut avoir en effet un sens robuste de la réalité pour discerner *dans l'esprit* 1) comment les choses sont ou semblent être dans la réalité *via* le sens des énoncés et de l'arrière-plan factuels des discours *sur la* réalité que l'on produit au moment où l'on utilise sérieusement le langage, ou encore 2) comment elles sont ou semblent être dans la fiction *via* le sens des énoncés et de l'arrière-plan factuels des discours *sur la* fiction que l'on produit au moment où l'on utilise aussi sérieusement le langage, ou enfin 3) comment elles sont ou semblent être dans la fiction *via* le sens des énoncés et de l'arrière-plan factuels des discours *de la* fiction que l'on produit au moment où l'on utilise cette fois non sérieusement le langage. Il semblerait donc que nos *usages sérieux* et *non sérieux* du langage constituent autant d'occasions de mettre à l'épreuve notre *sens robuste de la réalité*.

Le logicien et le philosophe du langage ordinaire se demanderont peut-être s'il est possible de rendre compte de notre aptitude à s'orienter dans l'univers du langage sur la base de l'hypothèse fondamentale selon laquelle les unités minimales de la signification dans l'usage et la compréhension du langage que sont les *actes*

illocutoires composés d'une force *F* (Frege) et d'un contenu propositionnel *P* (Searle). À défaut d'avoir trouvé pour l'instant des marqueurs linguistiques qui contribuent à la signification des énonciations verbales en nommant les *forces illocutoires* et les *contenus propositionnels* des actes de discours dirigés vers les faits du monde réel ou fictif, je pense qu'on peut faire un peu de lumière sur notre aptitude singulière à départager la réalité *et* la fiction dans l'usage sérieux *et* non sérieux du langage à l'aide de la notion de *conditions de satisfaction*.

Searle et Vanderveken ont introduit la *notion de satisfaction* en théorie des actes de discours pour couvrir l'ensemble des forces illocutoires des énonciations dont le but linguistique détermine l'une des quatre directions possibles d'ajustement entre les mots et le monde²¹². Les actes illocutoires ayant la direction d'ajustement des mots au monde (assertions, prédictions, confessions) sont satisfaits dans un contexte si leur contenu propositionnel est vrai dans ce contexte, indépendamment de leur mode d'existence²¹³. La situation est différente pour les actes illocutoires ayant la direction du monde aux mots (demandes, ordres, promesses) et la double direction entre les mots et le monde (congédiement, ouverture de séance, baptême)²¹⁴, car pareils actes de discours ont des conditions

²¹² Sur la notion de satisfaction, on peut consulter leur ouvrage commun *Foundations of Illocutionary Logic* (1985) et *Les Actes de discours* (1988) de Vanderveken.

²¹³ Comme l'a souligné Vanderveken, pareils actes de discours « sont satisfaits si et seulement si leur contenu propositionnel est vrai, peu importe comment l'état de choses actuel qu'ils représentent est devenu existant » (1988 : 35). Dans le cadre d'une affirmation sur la réalité et sur la fiction, les contenus propositionnels de ces actes de discours restent vrais indépendamment des usagers du langage.

²¹⁴ Je ne considère pas les actes ayant la *direction vide d'ajustement entre les mots et le monde* (excuse, remerciement, lamentation), parce qu'ils n'ont pas à proprement parler de condition de satisfaction : le locuteur qui tente d'exprimer ses attitudes que lui inspire le fait représenté dans le contenu propositionnel n'établit aucune correspondance entre le langage et le monde.

sui-référentielles de satisfaction : les demandes sont satisfaites si les interlocuteurs à qui elles sont adressées agissent pour s'y conformer alors que les promesses le sont si les locuteurs y réagissent pour les honorer. Ainsi, les assertions sont satisfaites quand elles sont *vraies* alors que les promesses sont satisfaites quand elles sont *tenues* et les ordres sont satisfaits quand ils sont *obéis*. Quant aux actes de discours dont le but illocutoire détermine la double direction d'ajustement entre les mots et le monde, ils ont aussi des conditions *sui-référentielles* de satisfaction, car ils sont *satisfaits* si les locuteurs rendent *vrai* leur contenu propositionnel à cause de leurs *déclarations* : un congédiement réussi est satisfait et *vice versa*. Les *conditions de satisfaction* de ce genre d'actes de discours sont donc plus fortes que les *conditions de vérité* de leur contenu propositionnel. Pour qu'il y ait satisfaction, il ne suffit pas qu'il y ait correspondance entre le langage et le monde, il faut en outre que la correspondance soit établie selon la direction d'ajustement *propre à la force déclaratoire de l'énonciation*.

Comment utilise-t-on sérieusement les énoncés d'une langue naturelle pour accomplir des actes illocutoires dirigés vers des faits du monde *de la fiction*, c'est-à-dire vers des faits du monde dont le mode d'existence est subjectif et dont les caractéristiques sont relatives aux auteurs de fiction qui ont utilisé non sérieusement l'ensemble des éléments linguistiques qui entrent dans la composition d'une langue naturelle pour les instaurer dans leur jeu de langage ? Selon mon hypothèse fondamentale, les actes de discours à l'œuvre dans le discours *de la fiction littéraire* sont à la base des *déclarations* de forme F(dans ce jeu de

langage P) dont le but illocutoire détermine la double direction d'ajustement entre les mots *et* le monde du jeu de langage. Toute déclaration *réussie* est du coup *satisfaite* et *vice versa*. À partir du moment où leurs *conditions de satisfaction* sont remplies dans le monde, nous pouvons dès lors utiliser *sérieusement* l'ensemble des énoncés figurant dans le *même répertoire linguistique* des langues naturelles pour accomplir d'authentiques actes de discours dirigés vers les faits extralinguistiques créés par déclarations linguistiques. Ainsi, on peut réussir à prédire qu'Alice finira bien par tomber au fond du puits au moment où on lit « Descente dans le terrier du lapin » d'*Alice aux pays des merveilles* : la prédiction sera satisfaite si son contenu propositionnel correspond à un fait ultérieur du monde représenté dans le contenu propositionnel (ou thématique) des déclarations de Lewis Carroll : la direction d'ajustement va des énoncés au monde d'*Alice aux pays des merveilles*. Il en va de même pour les autres actes illocutoires ayant la direction d'ajustement du monde aux mots (« Je te parie 100 dollars qu'Alice finira par tomber dans le fond du puits »), auquel cas le « pari rationnel » (Woods, 1974) sera satisfait si l'interlocuteur qui l'a accepté donne 100\$ pour respecter sa parole, et la double direction (« Je condamne la conduite d'Alice ») : ils sont tous satisfaits à condition que les mots utilisés sérieusement correspondent au monde fictif de Carroll.

Le philosophe qui prendra soin d'expliquer la logique gouvernant l'usage sérieux du langage à l'homme de la rue reconnaîtra sans doute qu'il n'existe qu'*un seul acte illocutoire* de forme F(P) qu'il ne peut pas réussir à accomplir avec succès

et satisfaction en utilisant ainsi le langage est pourvu de la force illocutoire nommée par le verbe « déclarer », lequel exprime et communique, en vertu de sa signification linguistique, une action intentionnelle dont le but linguistique est d'instaurer une nouvelle réalité ou de transformer le monde de manière à ce qu'il corresponde au contenu propositionnel d'un jeu de langage x par le simple fait de dire oralement ou par écrit que le contenu propositionnel est vrai dans ce jeu de langage. Dans un tel contexte, le philosophe pourra délibérer autant qu'il le voudra avec l'homme de la rue sur l'existence d'une pluralité de mondes dont l'existence dépend logiquement de *cet* usage spécifique du langage, à condition qu'il utilise *sérieusement* le langage pour accomplir ses actes de discours de forme $F(P)$ ou $F(\text{dans } x, P)$ *dans la seule réalité* qui n'en dépend pas.

CHAPITRE IV

LES RELATIONS ENTRE LE SÉRIEUX ET LE NON SÉRIEUX À L'INTÉRIEUR DU SYSTÈME DES GENRES LITTÉRAIRES

On partira d'un constat et d'une question. Le constat est banal, et pourtant on le fait rarement : les interrogations concernant ce que peut ou ne peut pas obtenir une théorie des genres semblent troubler surtout les littéraires, alors que les spécialistes des autres arts s'en préoccupent beaucoup moins. Pourtant, que ce soit en musique, en peinture ou ailleurs, l'usage des classifications génériques n'est pas moins répandu dans les arts non verbaux que dans le domaine de la littérature [...]. D'où cette question : pourquoi l'intérêt *théorique* porté à la question générique s'est-il avec tant de constance historique fixé sur les genres littéraires ? (Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p. 7-8)

Ce chapitre est une extension conservatrice des deux chapitres précédents. Après avoir caractérisé d'un point de vue illocutoire l'action verbale accomplie par l'auteur de fiction et dégagé la relation entre le sens et la dénotation des énoncés constitutifs des discours *de* et *sur* la fiction littéraire par l'analyse de leur production et de leur réception, il s'agit maintenant d'amorcer une réflexion de nature théorique sur les *genres littéraires* à la lumière des récentes recherches en pragmatique du discours. En premier lieu, je m'appliquerai à montrer comment la *logique du discours* peut être mise à contribution pour cerner les relations d'exemplification entre les « objets sémiotiques complexes » (Schaeffer) et les

genres « seconds » (Bakhtine) de la littérature sur la base de l'hypothèse qu'ils sont fondés sur les unités minimales de la signification et de la compréhension des énonciations que sont les actes de discours du genre *illocutoire*. En second lieu, j'examinerai certaines variétés du récit de vie littéraire contemporain dans l'optique d'expliquer la *genèse* de la biographie fictionnelle et notre capacité à faire la part des choses entre la réalité et la fiction dans le *discours rapporté en style indirect libre* et dans le *paratexte*. En dernier lieu, je tâcherai de voir s'il est possible de faire figurer et de distribuer systématiquement les discours littéraires désignés par des noms de genre au sein d'une *typologie* en postulant l'existence de deux universaux dans l'usage du langage situés à *différents* niveaux et fondés sur les *mêmes* types discursifs.

1. LES GENRES DU DISCOURS LITTÉRAIRES

Dans le cadre de sa réflexion sur les genres littéraires, Jean-Marie Schaeffer (1989) a fait remarquer d'entrée de jeu que la question des genres s'est posée avec beaucoup plus d'acuité et d'insistance en littérature que dans les autres sphères de l'activité humaine ayant aussi à établir des distinctions génériques. Il a expliqué la situation en attirant l'attention sur le fait que les œuvres littéraires, contrairement aux œuvres artistiques non verbales, prennent forme à l'intérieur d'un domaine sémiotique plus vaste comprenant d'autres pratiques discursives dont la plupart ne sont pas artistiques, de telle sorte que « les catégories génériques, du moins pour autant qu'elles prétendent constituer des classes textuelles définies en compréhension, sont liées directement au

problème de la définition de la littérature » (1989 : 9)²¹⁵. En prenant acte que « [l]a théorie des genres est ainsi devenue le lieu où se joue le sort du champ extensionnel et de la définition en compréhension de la littérature » (1989 : 10), il a montré quelques impasses théoriques auxquelles a donné lieu la notion de genres en littérature au fil du temps²¹⁶. Au terme de son survol historique, Schaeffer a conclu qu'on ne pouvait s'attendre de la théorie des genres qu'elle parvienne à cerner les pratiques verbales qui composent la littérature et à les discerner des autres pratiques verbales non artistiques qui se déploient à l'intérieur du même système sémiotique :

[U]ne théorie des genres [...] ne peut pas décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont chacune posséderait son essence, donc sa nature interne propre d'après laquelle elle se développerait selon un programme interne et selon des relations systématiques avec une totalité appelée « littérature » ou « poésie », totalité qui elle-même serait une sorte de super-organisme dont les différents genres seraient les organes. Cette idée, il faut l'abandonner, et, avec elle, toute conception de la littérature qui, d'une manière ou d'une autre, la présuppose explicitement ou implicitement. (1989 : 63)

²¹⁵ Il y a sans doute matière à nuancer les remarques de Schaeffer à propos des pratiques sémiotiques *non verbales* considérées comme étant « intrinsèquement artistiques » (1989 : 8). À mon avis, la question à savoir si les pratiques impliquant la production de signes *sonores* (une chanson hard rock ou folk, une pièce de be-bop ou de free jazz) ou *picturaux* (un paysage d'une nature morte, un tableau d'histoire, figuratif ou abstrait) sont artistiques ou non est aussi pertinente et complexe que celle à savoir si celles impliquant la production des signes *verbaux* (essai philosophique d'un sermon ou d'un traité de mathématiques, une confession d'une polémique ou d'un récit) le sont ou non. Je laisse de côté la question du *statut artistique* des pratiques sémiotiques en rappelant simplement qu'elle a été débattue en esthétique analytique, notamment par M. Weitz, P. Ziff, M. Mandelbaum et R. Sclafani. Je renvoie à l'ouvrage *Philosophie analytique et Esthétique* de D. Lorries (1988) qui a présenté, traduit en français et commenté leur texte consacré à la définition du concept d'art à la lumière des réflexions du second Wittgenstein sur l'ouverture des concepts appliqués à différents types d'objets.

²¹⁶ Schaeffer reconnaît chez Aristote les trois attitudes (normative, essentialiste-évolutionniste, descriptive-analytique) qui ont dominé la réflexion sur les genres jusqu'ici. Pour leur part, Dion, Fortier et Haghebaert les ont corrélées avec les trois paradigmes successifs — et non cloisonnés — en théorie des genres : « le rhétorique et sa prétention normative, le biologiste et sa conception évolutive, le structural et sa visée analytique » (2001 : 14).

En clair, il doute de la possibilité de définir en termes de conditions nécessaires et suffisantes le concept de littérature par l'analyse des propriétés internes des genres littéraires : la théorie des genres littéraires n'est donc pas une théorie *de la* littérature²¹⁷.

Quel est le rôle de la théorie des genres littéraires si ce n'est pas de caractériser l'ensemble des pratiques sémiotiques *spécifiquement* littéraires ? À mes yeux, elle a pour tâche notamment de rendre compte des distinctions conceptuelles — génériques — qui s'opèrent à l'intérieur du système sémiotique plus vaste qu'est le *langage verbal*, par opposition aux langages musical, pictural ou cinématographique qui sont composés de signes d'une autre nature et à l'intérieur duquel se pose également la question des genres. Cela dit, je ne partage pas entièrement le scepticisme de Schaeffer à l'égard de la possibilité de définir éventuellement ce qu'est la littérature par l'entremise d'une réflexion finalisée sur les genres littéraires car, à bien y penser, chercher à définir en compréhension un genre *littéraire*, c'est déjà présupposer que les objets sémiotiques complexes qui font partie de son extension sont *littéraires* : le genre demeure « la médiation la plus évidente entre l'œuvre individuelle et la littérature » (Compagnon, 1998 : 26)²¹⁸. Bien qu'elle ne soit pas une théorie de la

²¹⁷ C'est la position qu'a adoptée Searle qui a renoncé à analyser le *concept de littérature* dans le cadre de son étude sur le discours *de la fiction* : « il n'y a pas de trait ou d'ensemble de traits communs à toutes les œuvres littéraires qui constitueraient les conditions nécessaires et suffisantes pour qu'un texte soit littéraire. La littérature est, pour reprendre la terminologie de Wittgenstein, un concept de 'ressemblance familiale' » (1982 : 102).

²¹⁸ Sur ce point, je pense qu'il est possible de contribuer de manière significative à la réflexion sur les propriétés génériques partagées par l'ensemble des objets littéraires en analysant notamment nos propres discours portant sur les pratiques culturelles : ils participent à « la logique pragmatique de la généricité, logique qui est indistinctement un phénomène de production et de réception textuelle » (Schaeffer, 1989 : 68) dans le contexte d'une institution artistique.

littérature, la théorie des genres littéraires contribue forcément à la définir en compréhension²¹⁹.

Ayant bien en tête la distinction entre les variétés des textes littéraires factuels (discours *sur la* réalité et *sur la* fiction) et fictionnels (discours *de la* fiction), il me faut soulever rapidement le problème des catégories génériques traditionnelles à l'intérieur desquelles on distribue ordinairement les genres littéraires. En théorie des genres, on admet l'existence de trois grandes catégories — l'épique, le dramatique, le lyrique — que l'on distingue, depuis Platon et Aristote, sur la base de critères énonciatifs²²⁰. Les *catégories épique* (épopée, roman, conte) et *dramatique* (drame, tragédie, comédie) regroupent des genres du discours *fictionnels* qui caractérisent respectivement les textes littéraires produits par le poète racontant une histoire (œuvres diégétiques) ou imitant une action (œuvres mimétiques)²²¹. Font partie de la *catégorie lyrique* (poésie, sonnet, élégie) ces genres du discours *factuels* propres aux textes littéraires produits par le poète exprimant des états mentaux inspirés par les faits et les événements de la réalité (œuvres poétiques)²²². Aujourd'hui, les théoriciens de la

²¹⁹ À mon avis, on pourrait avantageusement situer une réflexion sur les propriétés littéraires des discours figurant dans le système des genres du discours dans le cadre de la *théorie institutionnelle* de Dickie : il a analysé le concept d'art en termes de conditions nécessaires et suffisantes en tenant compte du rôle des individus qui participent à la réalisation d'une œuvre suivant leur précompréhension de ce qu'est « le monde de l'art » (Danto).

²²⁰ Comme le rappelle Schaeffer, Platon parle de catégories analytiques plutôt que de genres littéraires proprement dits, comme c'est le cas d'Aristote qui a étudié la poésie épique et dramatique comme des espèces définies par leur finalité interne plutôt qu'en tant que classes génériques regroupant des cas d'espèces.

²²¹ On range habituellement les pratiques verbales relevant du mode d'énonciation *mixte* où le poète raconte une histoire et imite des actions verbales en alternance dans la catégorie épique (ou narrative), car les dialogues sont enchâssés dans la narration.

²²² On a souvent souligné que les deux philosophes grecs n'ont pas cherché à définir les genres littéraires qui appartiennent à la catégorie lyrique. Du point de vue phénoménologique de

littérature s'accordent pour dire qu'on ne peut pas appréhender adéquatement les textes littéraires contemporains — reconnus notamment pour leur hybridité énonciative — à l'aide de ces critères énonciatifs²²³.

Les textes littéraires qui mobilisent actuellement l'attention des théoriciens des genres tendent à montrer en effet qu'on ne peut pas ou plus les distribuer dans des catégories génériques mutuellement exclusives dont une comporterait des biographies, des éloges et des essais alors que l'autre contiendrait des récits de fiction, des romans et des pièces de théâtre. D'aucuns ne soutiendront que les formes dites « mixtes » du récit de vie exemplifié par le roman non fictionnel de Truman Capote (*De sang froid* : 1966), les mémoires fictifs de Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien* : 1974), l'autofiction de Serge Doubrovsky (*Fils* : 1977), la biographie fictive de Wolfgang Hildesheimer (*Marbot. Eine Biographie* : 1988), le roman factuel et contrefactuel d'Eric-Emmanuel Schmitt (*La Part de l'autre* : 2001) sont l'œuvre d'écrivains qui racontent des histoires et expriment des attitudes vis-à-vis des individus réels ou fictifs en s'y référant sous un concept d'individu et prédisant d'eux des attributs. S'il y a quelque chose à abandonner en théorie des genres littéraires, ce n'est pas tant le projet visant à cerner théoriquement les genres littéraires que celui visant à le faire avec ces catégories

Hamburger, les énoncés qui en font partie servent à véhiculer d'*authentiques expériences* : « le concept de réalité y est pleinement satisfait » (1986 : 288).

²²³ À cet égard, Combe a soutenu que « [l]a tripartition épique, lyrique, dramatique — et les genres historiques qui lui sont liés — semble parfaitement impropre à rendre compte de la plupart des grandes œuvres contemporaines » (1992 : 149) en s'appuyant sur des textes narratifs et dramatiques tels que *Dans le leurre du seuil* de Bonnefoy, *En attendant Godot* de Beckett et *À la recherche du temps perdu* de Proust : les caractéristiques énonciatives s'y combinent dans des proportions variables de telle sorte que ces textes littéraires se présentent désormais comme étant intrinsèquement impurs.

génériques construites il y a plus de deux mille ans²²⁴ : elles ne permettent pas apparemment de rendre compte des relations complexes qui se sont tissées depuis entre les genres du discours factuels *et* fictionnels²²⁵. L'une des questions qui se pose actuellement en théorie des genres est de savoir comment cerner des nouvelles pratiques verbales sans négliger pour autant les genres du discours qui ont jalonné l'histoire littéraire et à partir desquelles elles se sont constituées.

1.1 Des actes de discours aux genres littéraires

L'entreprise visant à caractériser un genre littéraire soulève depuis longtemps une panoplie d'objections qui se sont présentées ces dernières années sous diverses formes, parfois même contradictoires, comme l'ont noté les théoriciens des genres²²⁶ : pour certains la question des genres en littérature ne se pose *plus* parce que l'avant-garde littéraire les a dilués dans des catégories ayant peu de compréhension telles que « texte » ou « écriture », alors que pour d'autres elle ne se pose *pas* puisque les classifications traditionnelles continuent de régir la composition des manuels scolaires et l'organisation de l'enseignement. À l'encontre de la première objection, on peut rétorquer qu'« *a priori* il n'est sans

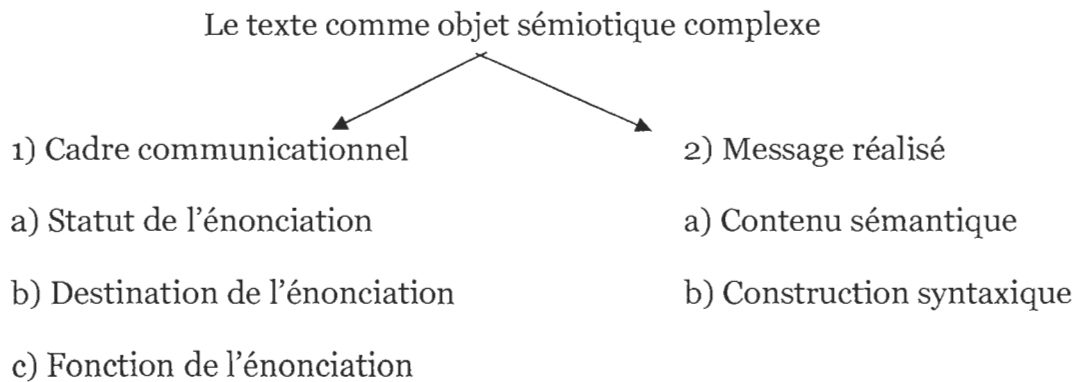
²²⁴ Au moment où ils avaient distingué les œuvres diégétiques et mimétiques, Platon et Aristote venaient de découvrir deux ou trois catégories grammaticales : Platon distingue deux classes de mots, les noms et les verbes ; Aristote les adopte en plus d'introduire la classe des conjonctions. Les linguistes contemporains n'utilisent plus ces catégories lorsqu'ils cherchent à décrire les éléments qui entrent dans la composition d'une langue donnée. Pourquoi les théoriciens littéraires devraient-ils chercher à cerner les genres du discours d'aujourd'hui à partir des catégories génériques d'autrefois ? D'ailleurs, on ne peut même pas caractériser bon nombre de textes factuels bien inscrits dans le système des genres littéraires à partir des critères énonciatifs énumérés : les *Confessions* de Rousseau par exemple.

²²⁵ L'idée n'est pas de reléguer aux oubliettes plus de deux mille ans d'histoire en poétique du récit, mais de développer un autre point de vue (complémentaire) sur l'objet d'étude en poétique du récit.

²²⁶ Je m'en remets cette fois au constat de Dion, Fortier et Haghebaert formulé dans l'introduction de leur ouvrage collectif intitulé *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines* (2001).

doute pas plus difficile (ni plus facile) d'identifier un sonnet et de le distinguer d'une épopée que d'identifier une promesse et de la distinguer d'une menace » (Schaeffer, 1989 : 8), même en acceptant l'idée selon laquelle toutes les productions littéraires font partie de la classe nommée « texte » (ou « discours »). En réponse à la seconde, on peut signaler que les genres littéraires contemporains peuvent difficilement être appréhendés à partir des classes de textes d'autrefois. Les genres littéraires ne seraient-ils pas fondés sur les unités minimales de la signification des énonciations verbales que sont les actes illocutoires ?

Schaeffer a amorcé cette réflexion. Il a cherché à isoler et à distribuer à différents niveaux d'analyse les principaux phénomènes énonciatifs à l'œuvre dans les textes littéraires selon qu'ils investissent le cadre global de la communication ou le contenu du message réalisé²²⁷ :



²²⁷ Schaeffer a insisté à juste titre sur l'hétérogénéité des phénomènes nommés par les termes génériques : « Dès que l'on se concentre sur la globalité de l'acte discursif, plutôt que sur sa simple réalisation textuelle, littéraire ou non, orale ou écrite, l'hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les différents noms de genres cesse d'être scandaleuse : l'acte discursif étant pluri-aspectuel, il est tout à fait normal qu'il admette plusieurs descriptions différentes et néanmoins adéquates » (1989 : 80). Schaeffer présente schématiquement les séries d'oppositions pertinentes qu'il a associées aux différentes composantes de l'acte discursif à la page 116 de son ouvrage.

Comme Schaeffer, je pense qu'on peut cerner plusieurs genres littéraires *via* l'étude des phénomènes désignant le *statut énonciatif* (1a), la *fonction* (1c) et le *contenu sémantique ou thématique* (2a) des textes qui les exemplifient. Peut-on faire appel à la notion d'*acte de discours* pour amorcer l'analyse des énonciations littéraires ?

En axant principalement leurs investigations sur le langage à l'analyse des actes de discours de forme F(P) accomplis à *un moment* d'énonciation, les fondateurs de la logique illocutoire (Searle et Vanderveken, 1985) ont sans doute limité la portée de la notion d'actes de discours en études littéraires. Il n'est pas étonnant que Searle ait rapidement écarté l'hypothèse théorique selon laquelle raconter une histoire, écrire un roman ou une pièce de théâtre revient à accomplir un acte de discours *sui generis*. Comme il l'a écrit, l'énoncé déclaratif « Jean peut courir mille mètres » sert à accomplir une *assertion*. Cela dit, rien ne nous empêche de — ou tout nous autorise à — l'envisager comme une *partie* d'un *discours entier* (roman, théâtre, essai, biographie, etc.) produit en faisant une énonciation qui dure pendant un *intervalle de moments*, comme raconter une histoire, décrire un événement, critiquer un comportement, rapporter un discours, etc. De toute évidence, l'article de journal extrait du *New York Times* et le roman *Le Rouge et le Vert* qu'il a analysés contiennent des séquences d'actes de discours articulés différemment à l'intérieur des énonciations verbales de la journaliste (E. Shanahan) et de la romancière (I. Murdoch).

C'est d'ailleurs sous cet angle que Mikhaïl Bakhtine a abordé l'analyse des discours appartenant aux genres dits « seconds » de la littérature :

Les genres premiers, en devenant composantes des genres seconds, s'y transforment et se dotent d'une caractéristique particulière : ils perdent leur rapport immédiat au réel existant et au réel des énoncés d'autrui — insérée dans un roman, par exemple, la réplique du dialogue quotidien ou la lettre, tout en conservant sa forme et sa signification quotidienne sur le plan du seul contenu du roman, ne s'intègre au réel existant qu'à travers le roman pris comme un tout, c'est-à-dire le roman conçu comme phénomène de la vie littéraire-artistique et non de la vie quotidienne. Le roman dans son tout est un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle (ce sont des phénomènes de même nature), ce qui différencie le roman, c'est d'être un énoncé second (complexe). (1984 : 267)

En écho à Bakhtine, je constate que les genres littéraires sont fondés sur les genres dits « premiers » tels que la réplique brève du dialogue quotidien, le récit familial, la lettre, le commandement militaire, etc. Contrairement à lui, je note qu'ils ne perdent *jamais* leur rapport immédiat à la réalité, mais seulement *parfois* leur fonction habituelle à l'intérieur de nos formes de vie quotidiennes, quoique *souvent* lorsqu'ils se déploient à l'intérieur d'une forme de vie littéraire-artistique. Pour simplifier les choses, disons pour l'instant que le récit familial conserve *toujours* sa signification linguistique en plus de son lien aux faits existants lorsqu'il est inséré dans une biographie ou des mémoires, et qu'il conserve *toujours* sa signification en plus d'instaurer de nouveaux faits lorsqu'il figure dans un roman ou une pièce de théâtre.

En passant, les linguistes et les théoriciens de la littérature ont reconnu l'apport du philosophe marxiste à l'analyse des discours. Plusieurs d'entre eux se

sont inspirés de sa théorie de la polyphonie dans le langage pour développer une réflexion sur l'intertextualité²²⁸, sur l'argumentation²²⁹ et sur l'articulation des interventions dans les discours monologiques ou dialogaux²³⁰. Dominique Combe fait partie des rares à avoir cherché à développer ses idées sur les relations dites « transversales » liant ce que Searle et Vanderveken nomment les actes de langage (ou du discours) et ce que Bakhtine nomme les genres seconds de la littérature : « ces actes qui scandent le discours littéraire, aussi bien d'ailleurs que le discours quotidien 'ordinaire', constituent de véritables universaux de la parole, et transcendent les distinctions des genres historiques » (1992 : 95)²³¹. Cependant, il faut souligner dès maintenant que les textes littéraires sont des *unités sémiotiques complexes de la signification des énonciations* et qu'ils ne sauraient être appréhendés simplement en termes d'acte de discours global ou de « macro-speech acts » (Van Dijk, 1981). Selon les linguistes de l'École de Genève, un discours ne se décompose pas immédiatement en une suite d'actes de discours simples, mais plutôt en une *séquence finie d'interventions* monologiques, dialogiques ou diaphoniques articulées à différents niveaux, telles que les descriptions, narrations, argumentations, présentations, objections, concessions, prolepses, évaluations, critiques. Searle (1992) et Vanderveken (1993) ont admis depuis que pareilles

²²⁸ Todorov a théorisé sur le dialogisme à l'œuvre dans les textes littéraires en développant les idées de Bakhtine. Voir son ouvrage *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique* (1981).

²²⁹ O. Ducrot a fondé une théorie polyphonique de l'argumentation dans *Les Échelles argumentatives* (1980) qu'il a cherché à développer avec J.-C. Anscombe pour étudier l'argumentation dans l'usage du langage. Voir leur ouvrage *L'Argumentation dans la langue* (1983).

²³⁰ Les linguistes de l'École de Genève (E. Roulet, J. Moeschler, A. Auchlin) ont intégré la notion de polyphonie à l'analyse séquentielle des conversations. Voir leur ouvrage *L'Articulation du discours en français contemporain* (1991).

²³¹ Combe (1992) a proposé une ébauche d'une typologie des genres littéraires fondée sur les catégories pragmatiques définies par Searle. Je présenterai et commenterai brièvement sa classification dans la troisième partie du présent chapitre.

interventions verbales sont des *actes de discours* dont la nature est *plus complexe* que celle des actes illocutoires qui entrent *nécessairement* dans leur composition ; ils ont formulé l'hypothèse qu'ils se situent à niveau supérieur aux unités minimales de la signification et de la compréhension que sont les actes illocutoires accomplis à un seul moment d'énonciation.

Arrêtons-nous un instant sur l'affirmation searlienne selon laquelle « bon nombre d'expériences de pensée, parmi les plus importantes en philosophie et en science, sont précisément de la science-fiction » (1992 : 108) afin de montrer schématiquement en quoi « la notion d'acte de langage [...] s'avère plus efficace encore pour rendre compte des discours, envisagés comme des séquences d'actes de langage, dont l'agencement varie selon que l'on a affaire à un discours de nature monologale ou dialogale » (Kerbrat-Orecchioni, 2001 : 158). Il est vrai que les *expériences de pensée* qui composent plusieurs discours en sciences et en philosophie sont des interventions qui sont faites pour atteindre un but linguistique. Par exemple, la fameuse expérience de la chambre chinoise de Searle fait partie d'un discours monologal et dialogique ayant la direction d'ajustement des mots au monde : en le produisant, Searle a tenté de décrire comment les choses sont dans le monde, en l'occurrence que les ordinateurs peuvent réussir à combiner une série de symboles (syntaxe) en suivant des règles sans comprendre leur signification (sémantique). Pourtant on ne peut pas dire que Searle ait tenté de décrire comment les choses sont dans le monde au moment où il a écrit son expérience de pensée : il n'y a d'ailleurs aucun fait dans le monde qui correspond

actuellement aux séquences d'actes de discours qu'il a accomplies durant cet intervalle de moments. C'est pourquoi ceux qui se livrent à ce genre d'activité verbale en philosophie ou en science demandent souvent de les imaginer : les auteurs tentent alors d'infléchir le comportement des lecteurs en leur demandant d'imaginer les faits représentés dans leur expérience de pensée²³². Cette intervention auxiliaire a un but linguistique *délibératoire*, qui détermine la direction d'ajustement du monde aux mots, et elle fait partie d'une séquence d'actes de discours de *niveau supérieur* dont le but *descriptif* détermine la direction d'ajustement des mots au monde. Comme l'a noté Vanderveken, « la logique du discours ne peut pas être réduite à la seule logique des actes illocutoires isolés » (1997 : 63).

Est-ce à dire que Searle a produit un récit de science-fiction en faisant son énonciation ? En fait, son discours est composé de plusieurs interventions relativement autonomes et articulées à différents niveaux dont *une* — l'expérience de pensée proprement dite — peut être considérée comme une candidate à la science-fiction dans la mesure où elle représente effectivement des faits hors du commun entièrement *inventés*. Voilà selon moi un exemple de discours conçu par son auteur comme un phénomène de la vie philosophique à l'intérieur duquel on retrouve un *récit de science-fiction* qui conserve sa signification sans remplir sa

²³² On se rappelle que certains philosophes et théoriciens de la littérature ont formulé l'hypothèse que l'auteur de fiction demande à ses lecteurs d'imaginer les faits. Décidément, ceux qui postulent l'existence d'un lien logique entre le langage, l'esprit et l'action devront un jour se pencher attentivement sur la relation que l'imagination entretient avec les demandes et les déclarations. Je formulerais volontiers l'hypothèse théorique selon laquelle *imaginer une proposition* est un acte mental de pensée qui a la double direction d'ajustement entre l'esprit et le monde. À ce sujet, voir l'analyse de la pensée réalisée par Sousa Melo (2002).

fonction habituelle. Bien qu'elle se présente sous la forme d'une demande littéraire et sérieuse, l'expérience de pensée de Searle joue le rôle d'un *argument par analogie* — intervention auxiliaire — dans son discours considéré dans son entièreté : la base de données est au programme informatique dans la réalité ce que l'histoire en caractères chinois est à l'application des règles linguistiques dans son expérience de pensée.

Dans le récit de science-fiction en littérature, on ne retrouve pas les mêmes séquences d'interventions. On constate plutôt qu'il est composé sensiblement des mêmes séquences que celles qui figurent, par exemple, dans un récit de Zola : on y raconte une histoire, décrit des individus, des lieux ou des événements, commente des actions, rapporte des paroles, etc. On ne peut pas exclure l'hypothèse que le récit de science-fiction d'un Wells, le récit fantastique d'un Kafka ou le roman réaliste d'un Zola — qualifié de « pesamment didactique » par Searle — jouent le même rôle que l'expérience de pensée dans le discours philosophique, mais sans les autres interventions de niveau supérieur qui y sont à l'œuvre. On conviendra que les fictions littéraires peuvent être produites accomplissant des déclarations non littérales de niveau supérieur pour conduire une pensée sous le mode de l'analogie à propos de la réalité : une signification comme une sorte d'image — « picture » au sens de Wittengentein — de la réalité. D'ailleurs, pareille analyse du discours *de la* fiction ne va pas à l'encontre de mon hypothèse théorique selon laquelle les auteurs de fiction créent des faits institutionnels de type extralinguistiques en accomplissant littéralement des séquences de déclarations linguistiques de niveau

supérieur²³³. Bien qu'incontournable, tout ce questionnement sur le rôle des faits institutionnels créés par l'auteur de fiction nous éloigne d'une question aussi fondamentale en théorie des genres : comment statuer sur l'identité générique d'un texte littéraire situé à mi-chemin entre la réalité et la fiction ?

1.2. La logique des genres (du discours) littéraires

En jetant un coup d'œil en direction des *noms de genres*, Schaeffer a constaté qu'ils « ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes, mais font, à des degrés divers, partie de cette histoire même » (1989 : 65). Dans les faits, ce sont les individus œuvrant au sein de l'*institution littéraire* (auteurs, éditeurs, critiques) qui ont utilisé individuellement ou collectivement le terme « roman » à différents moments et lieux pour l'appliquer à un ensemble plus ou moins uniforme de textes narratifs²³⁴.

²³³ Selon Aristote, la spécificité de la fiction littéraire (la poésie) ne réside pas dans l'articulation des unités linguistiques, mais dans la production de faits vraisemblables et nécessaires : « En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle ne serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) ; mais elle vient du fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages » (1990 : 98). Je reconnais aussi qu'on peut induire un *acte illocutoire général* fondé sur la vraisemblance (ou la cohérence) et sur la nécessité des *faits institutionnels particuliers* créés par l'auteur de fiction, mais cette réflexion dépasse très largement le cadre de ma réflexion sur les genres littéraires.

²³⁴ Schaeffer considère que l'usage de termes génériques revient à accomplir une sorte d'*acte de baptême*, lequel peut être accompli individuellement ou collectivement : « Ce 'baptême' peut être collectif et unique pour toute la classe (c'est le cas des classes constituées et identifiées rétrospectivement, par exemple : le genre *roman didactique*), ou, plus souvent, individuel et donc multiple (c'est le cas, de manière exemplaire, de la dénomination *roman*, qui est avant tout un élément paratextuel, c'est-à-dire un acte de baptême toujours lié à une œuvre individuelle) » (1989 : 65). De mon côté, j'y vois une assignation individuelle ou collective d'un *statut de fonction* (Y) à un texte (X) en différents contextes d'usage du terme conceptuel ou générique « roman » (C). Je présume que le fait qu'il soit imposé par des individus qui œuvrent au sein de l'institution

On ne saurait s'étonner des vicissitudes qu'ont subies les noms de genres au fil du temps²³⁵. C'est pourquoi je minimise leur importance dans le cadre d'une recherche axée sur la *logique des genres littéraires* car, à ce compte, rien ne nous empêche d'utiliser l'appellation générique « roman » pour l'appliquer indistinctement à des textes littéraires qui fonctionnent différemment²³⁶. Mais, en même temps, on ne peut pas non plus faire comme s'ils n'existaient pas « dans la mesure où les noms génériques traditionnels sont la seule réalité tangible à partir de laquelle nous en venons à postuler l'existence des classes génériques » (1989 : 66-67) : les ignorer complètement, c'est jeter le bébé avec l'eau du bain.

Comment analyser la relation entre une occurrence textuelle et un genre telle qu'elle se présente sous la forme de la *règle constitutive* X compte comme Y dans le contexte C ? Schaeffer a inscrit cette analyse dans le cadre de la *logique de l'exemplification générique*²³⁷. Pour ce faire, il a soumis une proposition théorique pour préciser le champ d'application de cette logique en littérature. Il a distingué *deux relations possibles* d'appartenance d'un objet à une classe en tenant compte de leur nature des objets. Dans le cas des *objets naturels* (ou bruts), la relation

littéraire explique en partie pourquoi les *textes* en question sont considérés par les membres de l'institution littéraire comme étant *artistiques*.

²³⁵ Schaeffer s'est aussi penché sur la dérive des termes génériques « conte » et « comédie » à travers différentes époques.

²³⁶ Le fait que l'on puisse maintenant l'appliquer aux échanges épistolaires fictifs (*Les Liaisons dangereuses* de Laclos), aux récifs fictionnels (*Madame Bovary* de Flaubert), factuels (*De sang froid* de Capote), contrefactuels (*La Part de l'autre* de Schmitt) et aux mémoires fictifs (*Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar) tend à montrer que les noms de genres ont un statut dit « bâtard » (Schaeffer) que n'ont pas les actes de discours qui s'y déploient.

²³⁷ Selon Schaeffer, « lorsque le nom générique invertit le niveau de l'acte communicationnel, la relation du texte au genre est généralement exemplifiante, c'est-à-dire que le texte se borne à posséder la (ou les) propriété(s) qui le dénote(nt) et à laquelle (ou auxquelles) le nom fait référence » (1989 : 156). Je n'aborde pas les autres logiques génériques qu'il a identifiées et décrites dans le chapitre intitulé « Régimes et Logiques génériques ».

entre le X et le Y va *de la classe à l'individu*, les caractéristiques de l'objet étant entièrement conférées par le *genre* sous lequel il est subsumé en différents contextes²³⁸. Dans le cas des *objets artificiels* (ou institutionnels), la relation entre le X et le Y va *de l'individu à la classe*, les caractéristiques de l'objet étant conférées globalement par des intentions humaines plutôt que par le genre sous lequel on le subsume en différents contextes²³⁹. La logique générique des objets artificiels (ou institutionnels) que sont les textes littéraires est *différente* de celle des objets naturels, car la relation les liant à un genre est essentiellement fondée sur une *causalité externe* (au genre), en l'occurrence l'intention des usagers qui les ont engendrés en vertu de leur compétence discursive. Par conséquent, la *relation d'exemplification* entre l'individu (X) et la classe (Y) se pose d'une manière particulière dans le cas de la relation générique artéfactuelle allant de l'individu à la classe : l'objet (X) exemplifie les caractéristiques spécifiées par le genre (Y) *relativement* aux usagers dans le contexte de son énonciation (C). À propos de la relation d'exemplification générique *littéraire*, Schaeffer précise que :

²³⁸ Dans un tel cas, c'est le genre qui détermine l'ensemble des propriétés que doit satisfaire l'objet pour être membre de la classe. Schaeffer donne l'exemple de la classe des humains : « si je possède les propriétés 'bipède sans plume', c'est parce que j'appartiens à la classe des hommes » (1989 : 71). On comprend que la classe confère un ensemble de propriétés que doit posséder le membre pour y appartenir. Mais on ne peut pas dire que son exemple est judicieux. À propos de Platon qui avait formulé cette remarque, Pascal a rétorqué avec raison qu'un individu qui a perdu ses deux jambes et à qui on a ajouté des plumes n'a pas perdu son humanité pour autant. C'est aussi vrai de Grégoire Samsa dans *La Métamorphose* : il ne perd pas son humanité au moment où il se transforme en vermine. Dans *The Nature of Necessity* (1974), Plantinga a cherché à déterminer les propriétés que doit avoir un individu *réel* comme Socrate pour appartenir à la catégorie des humains.

²³⁹ À ce sujet, il écrit : « Si les objets naturels ont certaines caractéristiques communes, *c'est parce qu'ils appartiennent à une même classe*, c'est-à-dire viennent à l'existence à travers une causalité génétique qui est interne (à la classe). À l'inverse, si des objets artificiels peuvent former une classe, *c'est parce qu'ils ont certaines caractéristiques communes* ; et ces caractéristiques communes, ils les ont en vertu de causes externes à la classe textuelle, à savoir notamment (bien que sans doute pas exclusivement) des intentions humaines » (1989 : 71-72).

si n'importe quel récit peut exemplifier pareillement sa détermination générique *récit*, la raison ne s'en trouve pas dans quelque causalité textuelle interne, mais tout simplement dans le choix, par l'auteur du récit en question, d'une certaine modalité d'énonciation. *Une vie* de Maupassant ne possède pas une structure narrative parce qu'elle appartient à la classe des récits, parce qu'elle est issue de cette classe, mais elle appartient à cette classe parce que Maupassant a décidé de raconter une histoire. (1989 : 73)

Les noms de genre contribuent-ils à la signification des énonciations littéraires en nommant des séquences d'*actes illocutoires*? La plupart des appellations génériques qui font partie du système des genres littéraires sont ordinairement utilisées pour désigner des *textes fictionnels* (récit, roman, conte, drame, comédie, etc.). C'est précisément cette sorte d'actes de discours que Maupassant aurait accompli en choisissant d'inventer une histoire (fonction) *via* un usage non sérieux du langage (statut) : *La Vie* (X) compte comme un récit (Y) dans le contexte d'énonciation de *La Vie* (C). Par ailleurs, il en existe plusieurs qui désignent des *textes factuels* (récit, essai littéraire, (auto)biographie, journal intime, lamentation, éloge, etc.). Par exemple, *Les Confessions* de Rousseau (X) comptent comme une autobiographie (Y) dans le contexte d'énonciation des *Confessions* (C) parce que l'auteur aurait décidé de raconter sa vie (fonction) en utilisant sérieusement le langage (statut). Dans les deux cas, le texte littéraire se présenterait comme des exemples de séquences d'actes de discours du genre illocutoire *relativement* aux usagers du langage qui assignent différents statuts de fonction aux textes littéraires qu'ils produisent et reçoivent en différents contextes d'énonciation. On peut raisonnablement déduire certains genres du discours possibles mixtes qui ont été engendrés à la croisée des discours factuels

et fictionnels : ne pourrait-on pas en effet raconter sa vie (autobiographie) ou celle d'un tiers (biographie) en utilisant non sérieusement le langage (fiction) ?

Certains noms de genres contribuent aussi à la signification des énonciations en désignant des actes *perlocutoires*. Le terme « comédie » semble particulièrement révélateur à cet égard. Traditionnellement, on l'utilise pour nommer des actes de discours fictifs que les dramaturges accomplissent en imitant une série d'actes verbaux avec l'intention de faire rire les lecteurs ou les spectateurs de la pièce de théâtre²⁴⁰. Il y a des noms de genre qui désignent des discours fictionnels dont les propriétés génériques pertinentes ne sont pas seulement illocutoires. Dans un cas semblable, il est difficile de déterminer si le texte exemplifie les propriétés génériques de la comédie par l'examen des seules propriétés linguistiques des discours produits à cette fin, car les *actes perlocutoires* (faire rire, intimider, amuser, séduire, convaincre, etc.) que l'on peut accomplir — intentionnellement ou non — en accomplissant des séquences d'actes illocutoires ont peu ou prou à voir avec l'usage et la compréhension du langage, d'où le fait qu'on ne puisse les exprimer et les communiquer conventionnellement²⁴¹. Quoi qu'il en soit, l'usage du terme générique

²⁴⁰ Rappelons qu'Aristote avait distingué ce genre littéraire de la tragédie en tenant compte de la nature des objets qui y étaient représentés. Dans sa *Poétique*, il soutient que l'auteur d'une comédie doit représenter des hommes pires que nous. On sait aujourd'hui que ce critère thématique n'entre plus en ligne de compte : il n'est pas nécessaire de représenter des objets dits « inférieurs » pour réussir à écrire une comédie dans un contexte d'énonciation. On peut même réussir à écrire une tragédie en représentant des hommes pires que nous, *Œdipe-roi* de Sophocle par exemple.

²⁴¹ Searle et Vanderveken ont distingué les verbes nommant respectivement des actes illocutoires et des actes perlocutoires en attirant l'attention sur le fait que seuls les premiers ont à voir avec la *convention linguistique* : « Perlocutionary acts, unlike illocutionary acts, are not essentially linguistic, for it is possible to achieve a perlocutionary effects without performing any speech act at all. Since illocutionary acts have to do with understanding they are conventionable. It is in general

« comédie » contribue néanmoins à la signification d'une énonciation littéraire en nommant des actes de discours fictionnels du genre illocutoire²⁴². Ainsi, *Don Juan* (X) compte comme une pièce de théâtre comique (Y) dans le contexte d'énonciation de *Don Juan* (C) parce que Molière a choisi, disons-le ainsi pour l'instant, d'imiter une série d'actes verbaux ou de représenter des individus en train de les accomplir (fonction) en utilisant non sérieusement le langage (statut)²⁴³.

En plus de nommer des actes illocutoires, certains noms de genres font explicitement référence aux *contextes d'énonciation* : les tragédies grecque,

possible to have a linguistic convention that determines that such and such an utterance counts as the performance of an illocutionary act. But since perlocutionary acts have to do with subsequent effects, this is not possible for them. There could not be any convention to the effect that such and such utterance counts as convincing you, or persuade you, or annoying you, or exasperating you, or amusing you. And that is why none of these perlocutionary verbs has a performative use. There could not, for example, be a performative expression 'I hereby persuade you', because there is no way that a conventional performance can guarantee that you are persuaded, whereas there are performative expressions of the form 'I hereby state' or 'I hereby inform you', because there can be conventions whereby such and such counts as a statement or counts as informing you » (2005 : 119). J'ai eu recours au critère de la convention pour isoler les séquences d'actes illocutoires qui doivent être accomplis pour qu'un texte exemplifie les propriétés logiques nommées par un nom de genre. De mon point de vue, la signification des énonciations littéraires n'est pas seulement une affaire d'intentions illocutoires, mais aussi de *conventions linguistiques* ou *littéraires*.

²⁴² Les actes perlocutoires comme faire rire ou convaincre font souvent partie du mode d'atteinte du but linguistique des discours comme la comédie ou comme l'essai.

²⁴³ O. Ducrot a noté que Molière a aussi ironisé aux dépens de la religion en produisant sa comédie : « Lorsque les contemporains de Molière dénonçaient *Don Juan* comme une pièce impie, ce qu'ils reprochaient à l'auteur, ce n'était pas d'avoir fait de Don Juan son porte-parole, reproche facile à rejeter dans la mesure où Molière a pris soin d'accentuer l'aspect inacceptable du personnage. Le reproche essentiel était d'avoir confié la défense de la religion à Sganarelle, personnage grotesque, et grotesque dans la façon même dont il la défend. Ce qui constitue l'impiété de Molière, c'est le fait d'avoir mis en scène Sganarelle et de lui avoir fait dire ce qu'il dit [...] l'instrument de sa parole [...], c'est [...] le ridicule du personnage faisant apparaître ridicule la thèse qu'il soutient » (1984 : 225). Selon lui, l'ironie de Molière transite par l'accomplissement d'actes de discours secondaires : Molière ne se met pas à la place de ses personnages (actes de discours primaires) lorsqu'il écrit sa pièce. De mon point de vue, *Don Juan* est un exemple parmi tant d'autres d'une comédie qui revient à accomplir *non littéralement* des actes illocutoires *en plus* des séquences de déclarations linguistiques : Molière y fait des déclarations littérales (actes de discours primaires) à l'effet que tel et tel fait se passe dans sa pièce de théâtre, y accomplit des actes de référence aux individus qui s'y trouvent en prédisant d'eux des attributs en attirant l'attention sur certains faits pertinents de l'arrière-plan discursif de sa pièce pour *laisser entendre* notamment qu'ils sont ridicules (actes de discours secondaires).

romaine, élisabéthaine sont des sous-genres de la tragédie dont les caractéristiques génériques sont de nature socio-historique plutôt que linguistique. D'autres font aussi référence à des *actes d'énonciation* particuliers, en ce sens que leurs spécifications ont trait à la *matérialité des signes linguistiques* qui entrent dans la composition du texte littéraire plutôt qu'à leur signification en contexte : le sonnet est un genre littéraire dont les spécifications sont nature syntaxique (versification) et phonétique (sonorité, rimes).

Je suis d'accord avec Schaeffer lorsqu'il écrit que « cette hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les noms de genres devient un fait positif qu'il ne s'agit pas tant de corriger que d'expliquer » (1989 : 79). Mais je le rejoins partiellement lorsqu'il affirme qu'on ne peut pas cerner les genres du discours théâtraux en faisant appel à la notion d'actes illocutoires :

Les genres théâtraux peuvent difficilement s'analyser dans le cadre analytique des actes illocutoires. Je ne parle pas de l'analyse interne à l'action dramatique : la représentation théâtrale étant une *mimésis* d'actions et de paroles, ces dernières réalisent évidemment les actes illocutoires les plus divers. En revanche, au niveau communicationnel global que constitue une œuvre dramatique, l'analyse illocutoire ne mène pas loin, tout simplement parce que l'œuvre dramatique ne possède que de manière indirecte l'unité d'un acte discursif : elle est plutôt un montage d'actes discursifs et d'actions. En fait on retrouve ici la difficulté qu'il y a à opposer narration et représentation simplement comme une opposition de deux modalités d'énonciation linguistique. (1989 : 103)

Les textes littéraires qui exemplifient les propriétés génériques d'une pièce de théâtre sont effectivement des objets sémiotiques complexes composés de

séquences — un montage selon l'expression de Schaeffer — d'actions verbales. En ce sens, il est vrai que la théorie des actes de discours ne peut pas analyser un texte dramatique composé de dialogues en les décomposant en une suite successive d'actes illocutoires : le dramaturge ne feint pas d'être un tel personnage en train de poser une question à un moment d'énonciation *m1* et d'être un autre personnage en train de répondre à la question à un moment d'énonciation *m2*. Cette posture énonciative est trop complexe, voire insignifiante. En fait, si on a tant de difficulté à opposer les deux modalités d'énonciation, c'est sans doute parce qu'on privilégie encore une fois l'analyse interne (point de vue du personnage) au détriment de l'analyse *externe* (point de vue de l'auteur) et, ce faisant, on passe sous le silence ce qui se passe en amont de la représentation dramatique. Si les auteurs d'un texte théâtral ont rarement recours à la narration, c'est parce qu'ils se limitent à instaurer les faits représentés dans leurs textes de théâtre en faisant des *énonciations performatives* par écrit. Lorsqu'ils utilisent ainsi le langage, ils accomplissent du coup des séquences d'*actes de fiction* (Genette : 1991), c'est-à-dire des *déclarations linguistiques* de forme monologique et de structure dialogique articulées à différents niveaux dans leur texte²⁴⁴. Ils créent ainsi les faits institutionnels que les comédiens font apparaître par la suite grâce à des feintes collectives accomplies sur la scène sous la direction d'un metteur en scène, qui peut être ou non l'auteur du texte dramatique.

²⁴⁴ De mon point de vue, les séquences d'actes illocutoires qui figurent dans la présentation des personnages sont des déclarations linguistiques qui ont pour thème les individus qui font partie de la pièce, celles qui sont à l'œuvre dans les didascalies ont pour thème les lieux et les moments composant le contexte de la pièce, celles qui font partie des dialogues ont pour thème les actions verbales que protagonistes accomplissent dans ce contexte. Je ne prétends pas que l'analyse des séquences d'actes de discours à l'œuvre dans un texte dramatique soit si simple dans les faits. Seulement, je crois qu'elle ne pose plus de problème théorique à la logique des discours, du moins telle que je la prône.

Il me semble cette fois que c'est Schaeffer qui s'est fait une idée trop soustractive de ce que font les auteurs de fiction, particulièrement ceux qui produisent un discours en faisant des narrations ou des descriptions. Considéré dans son entièreté, un texte narratif ne contient pas qu'un seul acte discursif. Il est vrai que l'auteur d'un roman feint au moins d'être en train de raconter une histoire (passée, présente ou future) pour réussir à produire pareil discours. Mais le romancier se borne rarement ou jamais à (feindre de) raconter une histoire en faisant une énonciation (non sérieuse) qui dure pendant un intervalle de moments. Il peut aussi (feindre de) commenter, évaluer ou critiquer les faits qu'il instaure dans son roman en les déclarant durant ce laps de temps. Pour atteindre le but linguistique qu'il s'est fixé, il doit accomplir une *pluralité d'actes discursifs*. Il n'y a pas que dans les récits de théâtre que l'on retrouve des séquences (ou un montage) d'actes de discours : ils sont aussi abondants dans les récits narratifs, bien qu'ils soient *articulés autrement* que ceux qui sont à l'œuvre dans les récits de théâtre. En somme, les textes littéraires possèdent rarement, sinon jamais, l'unité d'un seul acte de discours de niveau supérieur aux actes illocutoires qui s'y trouve disséminés.

S'il y a des discours difficiles à analyser d'un point de vue illocutoire (et générique), ce sont les *récits narratifs*, car ils épousent souvent les mêmes formes de séquences d'actes de discours articulés sensiblement de la même manière dans les récits factuels *et* fictionnels. Les textes qui retiennent l'attention des théoriciens des genres sont effectivement problématiques de ce point de vue. Comment statuer sur l'identité générique d'un texte narratif s'il dénote les propriétés nommées par

les noms de genres du discours factuels *et* fictifs. Quelles sont les caractéristiques qu'il doit posséder pour appartenir à la classe de l'autobiographie fictive ou du roman factuel si l'auteur se borne à (feindre) de raconter sa vie ou une histoire ? S'il doit y avoir des déclarations dans un cas et non dans l'autre, alors comment peut-on les identifier si les deux textes comportent des narrations ou des descriptions ? En posant ces questions fondamentales, je prends conscience que l'analyse des récits factuels *et* fictionnels pose des difficultés à tous les théoriciens des genres qui se donnent la peine d'établir les distinctions conceptuelles que les usagers du langage opèrent au quotidien. Ce que je propose, c'est de reconduire cette étude sur les genres littéraires amorcée par Schaeffer dans le cadre d'une *logique du discours* qui demeure largement méconnue des théoriciens des genres.

Contrairement à Searle, Vanderveken a cherché à développer la *théorie des actes de discours* dans l'optique de contribuer aux recherches en analyse du discours (ou des conversations), en études littéraires et en sémiotique²⁴⁵. Ayant d'ores et déjà reconnu que les discours sont des séquences finies d'interventions articulées à différents niveaux, il s'est attaché à fonder une logique du discours qui tienne compte d'un phénomène incontournable en *pragmatique*, à savoir que les *discours* — monologiques ou dialogaux — ont aussi des *conditions de succès* :

²⁴⁵ Searle (1992b) a exprimé cependant de sérieuses réserves quant à la possibilité d'élaborer une théorie rigoureuse du discours. Selon lui, les principales difficultés ont trait aux faits suivants : 1) les discours imposent peu de contraintes formelles et structurelles ; 2) les discours ne sont pas tous pourvus d'un but linguistique intrinsèque ; 3) les discours prennent forme dans un arrière-plan ouvert et contingent ; 4) l'intentionnalité à l'œuvre dans la poursuite d'un discours est irréductible à une somme d'intentions humaines subjectives logées chez les usagers. Je renvoie à Vanderveken (1997 ; 2001) pour sa réplique à Searle, et à Searle (2001) pour sa réplique à Vanderveken en faveur de sa logique du discours.

D'un point de vue théorique, les conversations à but discursif sont bien plus que de simples séquences finies d'actes illocutoires. Elles ont une structure et des conditions de succès qui leur sont propres, irréductibles à celles des actes illocutoires isolés qui en font partie. (1999 : 71)

Le principal objectif de la logique du discours est d'analyser la forme logique et la structure illocutoire des *types de discours* dont le but interne est *linguistique*, c'est-à-dire que les locuteurs peuvent atteindre seulement en utilisant le langage²⁴⁶.

Vanderveken a postulé l'existence de *quatre buts linguistiques* en tenant compte des limites de l'esprit humain qui ne peut concevoir que *quatre directions d'ajustement* entre les *énoncés* qu'il utilise pour produire discours d'un certain type et le *monde* dans lequel il le fait. Les discours ayant la direction des mots au monde ont le *but descriptif* : ils servent à décrire ce qui se passe dans le monde. Les discours ayant la direction du monde aux mots ont le *but délibératif* : ils servent à délibérer quelles actions faire dans le monde. Les discours ayant la double direction entre les mots et le monde ont le *but déclaratoire* : ils servent à transformer le monde en faisant des déclarations individuellement ou collectivement. Les discours ayant la direction vide entre les mots et le monde ont le *but expressif* : ils servent à exprimer des états mentaux. La logique du discours offre un cadre théorique indispensable pour conduire une réflexion finalisée sur les relations logiques d'exemplification entre les textes et les genres littéraires. Dans les notions d'actes de discours et de genres littéraires, il y a deux composantes

²⁴⁶ Vanderveken précise qu'elle n'a pas pour tâche de formuler une théorie des jeux de langage, au sens wittgensteinien ; à ses yeux, elle est impossible, car les formes de vie humaines et leurs buts extralinguistiques sont innombrables, sans limite.

qu'on peut difficilement négliger : le but linguistique et la direction d'ajustement entre les mots et le monde.

Vanderveken a reconnu qu'il est téméraire de vouloir contribuer aux fondements de la logique du discours dans l'état actuel des connaissances en sciences du langage. Il ne faut pas perdre de vue en effet que l'analyse du discours est un domaine assez récent qui a émergé au carrefour de plusieurs disciplines : les problématiques, les objets d'étude, les cadres conceptuels et les méthodes de recherche y sont multiples. Compte tenu de la complexité d'un discours, je pense comme lui qu'une démarche trop empirique n'est pas souhaitable dans le contexte actuel. C'est particulièrement vrai lorsqu'on envisage l'étude des relations d'exemplification entre les textes et les genres littéraires : on ne peut pas analyser tous les phénomènes énonciatifs à l'œuvre dans tous les textes exemplifiant toutes leurs propriétés génériques pertinentes en décomposant chaque texte en ses interventions constitutives²⁴⁷.

En supposant que tous les textes littéraires impliquent des séquences d'actes de discours de niveau supérieur aux actes illocutoires qui entrent nécessairement dans leur composition, je vais limiter ma réflexion de nature théorique sur la logique de l'exemplification générique à l'étude d'un phénomène pragmatique qui pose encore problème aux théoriciens des actes de discours et des genres

²⁴⁷ Si importante soit-elle, l'analyse séquentielle des textes pratiquée par les linguistes de l'École de Genève, les psychologues du groupe de recherche sur la communication de Nancy ou J.-M. Adam comporte certaines limites. Si l'on jette un coup d'œil en direction de leurs travaux, on constate d'ailleurs que l'analyse séquentielle n'est jamais réalisée sur des textes en entier, mais plutôt sur des segments de textes.

littéraires : le statut de fonction que les membres de l'institution langagière ou littéraire (auteur, lecteurs, etc.) assignent aux textes qui exemplifient les propriétés illocutoires nommées par les noms de genres du discours factuels et fictionnels. Mon attention se dirige maintenant vers les séquences d'actes de discours qui peuvent aussi bien intervenir dans un type de récit familial que les auteurs produisent en faisant une énonciation qui dure pendant un intervalle de moments.

2. LE RÉCIT (DE VIE) FACTUEL OU FICTIONNEL

Le récit de vie occupe une part non négligeable de la production littéraire. Il se présente à l'intérieur de différents types de discours institutionnalisés comme la biographie, l'autobiographie, les mémoires, le journal personnel, l'hagiographie, le tombeau, l'éloge et bien d'autres²⁴⁸. Ce sont des genres du discours littéraires exemplifiés par des textes dont le but linguistique est descriptif ou expressif. Selon Lejeune, ils sont assortis d'un *pacte référentiel* qui engage leurs auteurs vis-à-vis de la vérité des histoires qu'ils racontent ou de l'authenticité des attitudes qu'ils ont au moment où ils les écrivent :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification [...]. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un 'pacte référentiel', implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend. (1975 : 36)

²⁴⁸ Il s'agit de son acception élargie car, à proprement parler, le récit de vie est un type de discours ayant pour thème de la vie d'un individu : l'autobiographie et la biographie sont des types de récit de vie dans son acception restreinte.

Dans la même veine, je note qu'ils comportent une série d'actes de discours qui convergent vers l'atteinte de l'un ou l'autre de ces buts linguistiques : pour réussir à les produire, leurs auteurs doivent tenter de décrire comment les événements sont dans le monde ou d'exprimer des attitudes de différentes formes à propos des individus dont ils relatent la vie. Avant d'amorcer la réflexion sur le récit de vie littéraire, je pense qu'il faut faire immédiatement la part des choses entre les *discours réussis* plus ou moins bien faits et les *discours ratés* du même type, ne serait-ce pour expliquer *a contrario* pourquoi *Fragments* de Wilkomirski, que l'on a identifié *a priori* comme des mémoires, mais dont on a soupçonné *a posteriori* l'authenticité et mis finalement au compte « d'un individu souffrant de sérieux problèmes d'identité » (Ryan, 2001 : 18), ne sont pas des mémoires fictifs, mais bien *factuels* figurant dans le système des genres à titre de *discours raté*.

Les spécialistes de la littérature ont pris acte que les frontières génériques sont poreuses. Il n'est pas rare en effet de déceler dans une *biographie* des segments discursifs servant l'atteinte de but propre à l'éloge. Dans *Umberto Eco* (1998), Daniel Schiffer a tenté de décrire la vie intellectuelle du célèbre sémioticien et romancier. En écrivant sa biographie, il a tenté d'atteindre le but descriptif sur le thème de la vie d'Eco (condition thématique) à partir des écrits d'Eco ès sémiotique, philosophie du langage et littérature (mode d'atteinte du but), en exprimant des attitudes complexes ayant la direction d'ajustement de l'esprit au monde déterminée par le but descriptif (condition de sincérité), en présupposant entre autres qu'il avait une vie intellectuelle et que ses écrits en portent la marque (condition préparatoire d'arrière-plan). Plusieurs de ses interventions comportent

des expressions dénotant son respect, son approbation et son admiration à l'égard de la vie intellectuelle d'Eco, particulièrement dans la partie de son texte servant à rapporter les idées d'Eco (acte de discours auxiliaire). Il y a donc de l'éloge dans les séquences d'actes de discours rapportés de sa biographie, comme quoi on peut rendre hommage en racontant au même moment la vie d'un individu. On peut estimer que sa biographie est plus ou moins bien faite, mais on ne peut pas dire que Schiffer n'a pas réussi à la produire avec *succès*, car on y retrouve les actes de discours directeurs qui sont capitaux dans la biographie, dont celui de raconter la vie d'un tiers.

Ce n'est pas ce qui se passe apparemment dans les mémoires de Wilkomirski. Si on a reconnu la nature de son discours *a priori*, c'est parce que *Fragments* comporte aussi les actes de discours directeurs qui doivent être accomplis pour réussir à produire un discours exemplifiant les propriétés génériques des mémoires. On a présumé qu'il a tenté de décrire ses expériences — sans doute traumatisantes — dans les camps de concentration nazis. Du point de vue de la logique du discours, on peut aussi soutenir qu'il a réussi à produire ses mémoires *avec succès* : il n'a pas tenté de faire apparaître ce qui n'est pas en feignant de raconter cet épisode de sa vie ; il a fait une tentative de décrire comment les choses se sont passées²⁴⁹. Mais si on a reconnu *a posteriori* qu'il y

²⁴⁹ Son discours n'est pas raté comme celui de Sokal, par exemple. Selon moi, le canular est une variété de discours mensonger produit avec les intentions de tromper et de faire un gain aux dépens d'autrui : l'auteur réussit à produire *sans succès* son discours et il ne réussit à atteindre son but extralinguistique que si son intention première n'est pas reconnue par autrui. Dans une note en bas de page du chapitre « Récit fictionnel, Récit factuel », in *Fiction et Diction* (1991), Genette remarque qu'une pragmatique du mensonge fait défaut en narratologie. J'estime qu'on en a une en logique du discours et qu'on peut la développer en y intégrant les résultats obtenus au deuxième chapitre. L'analyse de la feinte réelle aura au moins permis de la développer.

avait un défaut majeur, c'est parce qu'on a compris par la suite que ses narrations (actes de discours capitaux) sur le thème de sa vie étaient *fausses*, c'est-à-dire qu'il n'y avait aucune correspondance entre les énoncés que Wilkomirski a utilisés et le monde dans lequel il l'a fait. Un discours *réussi* avec succès peut ne pas être *satisfaisant*, comme quoi certains maux — au sens de pathologie j'ose le dire sans condamner la chose — affectent certaines énonciations hors scène²⁵⁰.

Sur la question de la satisfaction des discours, Vanderveken a fait valoir qu'il valait mieux ne pas être absolu dans l'attribution d'une valeur : « un discours entier a plutôt des degrés qu'une valeur absolue de satisfaction » (1999 : 97). Et pour cause ! Rousseau, dit-on, avait une légère propension à se leurrer ou à se représenter autrement (mieux) que ce qu'il était en réalité. Ses *Confessions* comporteraient donc des séquences de *fausses interventions* sur le thème de sa vie. À supposer que ce soit vrai, cela n'implique pas que son discours soit entièrement raté. On ne saurait mettre sur le même pied les *Confessions*, qui est partiellement raté, et les *Fragments*, qui le sont entièrement²⁵¹.

Les textes qui m'intéressent n'appartiennent pas à la même catégorie, bien qu'on y retrouve les mêmes séquences d'actes de discours — raconter la vie d'autrui

²⁵⁰ Dois-je préciser que ce n'est pas en ce sens que j'entends les « maux » qu'Austin a décelés sur les scènes de théâtre ? À mon sens, les énonciations sur la scène ne sont même pas des maux, mais des *performances* qui cessent d'être futiles dès qu'elles s'inscrivent au sein de l'institution littéraire. Il y a aussi des préjugés favorables à l'endroit des énonciations faites à partir d'un texte de fiction littéraire.

²⁵¹ Il est difficile de dire s'il a feint de raconter sa vie à certains moments et non à d'autres. Peut-être a-t-il cherché à tromper ses lecteurs en tentant de faire apparaître ce qui n'est pas en train de se faire ? Chose certaine, il n'a pas pu se leurrer en feignant car, quand on feint, on *tente* de faire apparaître *ce qui n'est pas en action* : Rousseau ne peut pas faire une tentative d'apparaître *autrement* que ce qu'il est en train de raconter des épisodes de sa vie sans *présupposer de son identité*. Les cas de Rousseau et de Wilkomirski sont bien différents.

ou la propre sienne — que ceux qui figurent dans les discours factuels. On reconnaît *a priori* qu'ils ne relèvent ni de l'essai, ni de l'histoire, ni de la fiction autobiographique, ni du roman, mais procèdent d'un amalgame de ces types de discours pour former des *discours mixtes* qui « se reflète[nt] dans de multiples désignations génériques créées en vue de les cerner » (Dion et *al.*, 2007 : 6). Les cas de figure les plus étudiés sont nommés par des noms de genre comme l'autofiction (*Fils* de Doubrovsky), la biographie fictive (*Marbot. Eine Biographie* de Hildesheimer ou *Une année amoureuse de Virginia Woolf* de Duhon), les mémoires fictifs (*Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar ou *Dutch. A Memoire of Ronald Reagan* de Morris), le roman non fictionnel ou factuel (*De sang froid* de Capote), le récit (auto)biographique (*Rue Deschambault* de Roy ou *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas* de Stein) et le roman historique factuel et contrefactuel (*La Part de l'autre* de Schmitt)²⁵². Personne n'a reconnu *a posteriori* qu'il y avait un défaut dans ces discours, du moins pas encore : ni mensonge, ni erreur, ni fabulation, ni délire. Il semblerait que nous soyons à même de distinguer *a priori* la réalité et la fiction dans les formes mixtes du discours dont on avait peine pourtant à imaginer l'existence il y a quelques décennies. Est-ce que les récits de vie qui s'y trouvent sont articulés autrement que ceux qui caractérisent les récits factuels ? Si oui, le sont-ils autrement que dans les récits fictionnels ? Sinon, comment rendre compte des distinctions génériques ou conceptuelles qu'on établit si spontanément ?

²⁵² On observe ce phénomène en peinture et au cinéma avec l'émergence de nouveaux genres du discours comme l'autoportrait (inter)médiatique (*American Splendor* de Bergman et Pulcini, 2003) et la docufiction (*Zelig* d'Allen, 1983 ; *Ryan* de Landreth, 2004).

Ces textes ont incité les théoriciens de la littérature à interroger les frontières génériques. C'est le cas de Genette (1991) qui en a appelé à une *narratologie élargie* intégrant l'étude des textes factuels qu'elle a négligée au cours de son histoire (narratologie restreinte)²⁵³. Dans son étude des récits factuels et fictionnels, il s'est penché sur quelques-unes des formes hybrides du récit de vie, axant principalement son attention sur l'analyse des *relations d'identité possibles* entre les instances du discours — auteur, narrateur, personnage — dans la section consacrée à la voix narrative. Je n'examinerai pas et ne critiquerai pas les différentes relations qu'il a mises au jour à partir des ses axiomes²⁵⁴, mais seulement un nom de genre du discours — l'*autofiction* — qu'il a paraphrasée à l'aide de la formule logiquement contradictoire « c'est moi et ce n'est pas moi » (1991 : 87). De son point de vue, le pacte référentiel des textes qui exemplifient l'autofiction serait « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée » (1991 : 86). Si les mots ont effectivement un ou des sens, comment va-t-on rendre compte de ce type de discours illogique qu'on a intégré *illico* au système des genres littéraires ? Faut-il intégrer un texte qui dénote des propriétés contradictoires à la famille des discours littéraires ?

²⁵³ Je fais mienne la position qu'il a adoptée d'entrée de jeu dans son étude consacrée à la question : « Si les mots ont un sens (et même s'ils en ont plusieurs), la narratologie — aussi bien sur son versant rhématique, comme étude du discours narratif, que sur son versant thématique, comme analyse des suites d'événements et d'actions relatées par ce discours — devrait s'occuper de toutes les sortes de récits, fictionnels ou non » (1991 : 65).

²⁵⁴ Je les présente afin qu'on puisse se faire une idée de l'impasse à laquelle son analyse donne lieu : « Si A = B et B = C, alors A = C » ; « Si A = B et A ≠ C, alors B ≠ C ». Les symboles A, B et C désignent respectivement les figures de l'auteur (A), du narrateur (B) et du personnage (C) des récits considérés. Selon lui, il existe à la base cinq figures (ou types) possibles de récit : l'autobiographie, le récit historique, le récit de fiction à la *première personne*, l'autobiographie à la *troisième personne*, le récit de fiction à la *troisième personne*. On voit bien qu'il retient le critère linguistique de personne (au sens grammatical) dans son analyse des relations entre les textes et les genres du discours factuels et fictionnels.

Genette n'a sans doute pas utilisé la bonne méthode pour analyser une pratique verbale qui, au fond, n'est même pas contradictoire. Si je peux tenter de causer l'apparence d'un individu en train de raconter une histoire en feignant d'être en train de le faire, pourquoi ne parviendrais-je pas également à causer l'apparence d'un individu en train de raconter sa vie en feignant d'être en train de raconter la mienne ? Dans un tel cas, « c'est moi apparaissant *autrement* que ce que je suis, c'est-à-dire en train de raconter ma vie ». Selon cette analyse, le pacte référentiel serait plutôt « Moi, auteur, je feins de vous raconter mon histoire dont je suis le héros », la dernière partie — « qui ne m'est jamais arrivée » — étant absente, puisque présumée. Il y a donc manifestement une erreur dans son analyse des *relations d'identité* qui est pourtant fondée sur de solides axiomes.

Je pense que Schaeffer l'a aussi commise en cherchant à expliquer le même texte (*Fils*) par l'étude des phénomènes désignant le *statut de l'énonciateur* — celui qui écrit — et le *statut de l'énonciation* — l'action qu'il fait. Dans un tel cas, « l'auteur réel, identifié par son nom d'auteur, assume un récit fictif. L'énonciateur est réel, mais ses énonciations sont imaginaires » (1989 : 85)²⁵⁵. De ce point de vue, le contrat serait « Moi, auteur, je produis un récit de fiction et je feins de vous raconter mon histoire dont je suis le héros ». Si l'on admet que toutes les énonciations imaginaires, non sérieuses, fictionnelles — à supposer que ces termes aient le même sens — sont nécessairement l'œuvre d'un auteur réel qui, en général,

²⁵⁵ On voit ici qu'il attribue une même énonciation (non sérieuse) à deux énonciateurs qu'il considère comme étant *identiques* (Serge Doubrovski).

assume le récit fictif qu'il produit²⁵⁶, alors je pense qu'il faut questionner la *relation d'identité* que Schaeffer a aussi établie entre l'*auteur réel* et l'*énonciateur fictif* de l'autofiction. Peut-on raconter sa vie en faisant un usage non sérieux du langage ?

Retenons les trois instances discursives susceptibles de désigner des individus dans tous les récits de vie factuels *et* fictionnels : l'auteur d'une part, et la personne ou le personnage dont il parle d'autre part²⁵⁷. Dans mon optique, l'*auteur* est un individu qui produit un récit en faisant des énonciations verbales, la *personne* est un individu qui joue un rôle ou agit dans le monde et le *personnage* est un individu qui joue un rôle ou agit dans le récit de l'*auteur* qui est une *personne*. De deux choses l'une : ou bien l'auteur *est* l'individu dont il relate la vie (autobiographie), ou bien l'auteur *n'est pas* l'individu dont il relate la vie (biographie). Selon le principe pragmatique de dissociation fonctionnelle entre l'auteur et le narrateur²⁵⁸, l'auteur est *différent* de l'individu qui joue le rôle de relater une vie, la sienne (*Mémoires d'Hadrien*) ou celle d'un tiers (*Marbot*). Le récit de vie *fictionnel* est nécessairement *biographique* : l'individu qui écrit (Yourcenar ou Hildesheimer) *n'est pas* l'individu qui raconte sa vie (Hadrien) ou l'individu dont il relate la vie (Marbot). Pour moi, c'est la logique de base du récit

²⁵⁶ Je néglige la question du pseudonyme : un énonciateur peut aussi y avoir recours pour produire un discours factuel qu'il ne veut pas assumer, un pamphlet ou un discours de propagande haineuse par exemple.

²⁵⁷ Je ne retiens pas le narrateur comme instance discursive. Comme Genette, j'estime que cette instance est théoriquement inutile, car le narrateur n'est qu'un personnage parmi d'autres qui joue un rôle spécifique dans un récit de fiction, à savoir raconter une histoire, alors qu'il n'apparaît nulle part dans un récit factuel. Je tiens aussi à apporter une précision que l'on fait rarement sur la notion de personnage. De mon point de vue, un auteur peut raconter la vie d'un personnage comme Sherlock Holmes en faisant une énonciation sérieuse. Je crois que ce type de récit factuel a déjà été exemplifié.

²⁵⁸ Dans ce cas, le *narrateur* est un *personnage* qui raconte une vie, la sienne (autobiographie) ou celle d'un tiers (biographie). Selon la terminologie de Ducrot (1984), l'auteur est le *sujet parlant* dont le travail physique a permis de produire le discours et le narrateur est le *locuteur* assumant les actes de discours qui y sont accomplis.

de vie fictionnel. Selon le principe logique de l'engagement illocutoire de l'auteur, l'auteur est *identique* à l'individu dont il relate la vie (*Les Confessions* de Rousseau) ou il est *différent* de l'individu dont il relate la vie (*Umberto Eco* de Schiffer). Le récit de vie *factuel* est *autobiographique* si l'individu qui écrit (Rousseau) *est* l'individu qui raconte sa vie (Rousseau) ou *biographique* si l'individu qui écrit (Schiffer) *n'est pas* l'individu dont il raconte la vie (Eco). C'est la logique de base du récit de vie factuel.

Quelle est la logique de l'autofiction ? Dans son écrit consacré à la question (*in* Dion et *al.* : 2007, 43-70), Yves Baudelle a identifié *deux acceptions* de l'autofiction. Dans son acception *élargie*, l'autofiction désigne « tout récit mêlant le vécu et le fictif, ce qui inclut logiquement le roman autobiographique » (2007 : 49). Dans son acception *restreinte*, l'autofiction désigne le même phénomène « qui maintient la distinction entre le roman autobiographique en se fondant sur deux critères : l'identité onomastique (A = N = P) et le pacte fictionnel » (2007 : 50). Comme j'accorde aussi de l'importance aux sens des mots, je vais me pencher sur le statut de fonction officiel et l'horizon de lecture d'un texte exemplifiant les propriétés génériques de l'autofiction *stricto sensu*²⁵⁹. Si Doubrovsky a réussi à produire une autobiographie, alors il relate sa vie, auquel cas l'auteur Doubrovsky, qui tombe sous le concept de l'individu qui écrit, *est* Doubrovsky, qui tombe sous le concept d'individu qui relate sa vie) : A = B. Si l'on se fie au pacte de fiction qu'il a proposé dans sa prière au lecteur (paratexte), l'auteur n'a pas tenté de raconter sa

²⁵⁹ Comme Baudelle, je crois qu'une conception restreinte de cette pratique générique n'empêche pas d'en dresser une typologie en plus de la départager de cette pratique verbale plutôt commune, voire incontournable, de mêler *expérience vécue* et *fiction* par le truchement de l'écriture d'un texte (roman (auto)biographique).

vie, auquel cas Doubrovsky (l'individu qui écrit) n'est pas Doubrovsky (l'individu qui relate sa vie) : $A \neq B$. D'un point de vue onomastique, on reconnaît *a priori* que la relation d'identité est contradictoire. Or, comme Frege l'a remarqué dans *Sens et Dénotation* (1971), une *relation logique d'identité* n'est pas une relation entre *deux signes* (noms propres, descriptions définies) à propos d'un même individu (identité onomastique), mais entre *deux sens de signes* à propos d'un même individu (identité logique) : on se réfère à un individu par la médiation des sens (référence indirecte) en le subsumant sous un concept d'individu. D'un point de vue logique, s'il y a autobiographie, l'auteur se réfère à lui-même par la médiation de sens différents, donc l'individu qui écrit (A) = individu qui raconte sa vie (B). Dans le discours *de la fiction*, la relation d'identité logique transite par le connecteur « dans le jeu de langage x , $A = B$ », où Doubrovsky raconte sa vie en tant que personnage. S'il y a fiction, l'auteur se réfère à un autre individu par la médiation de différents sens, donc l'individu qui écrit (A) \neq l'individu qui relate sa vie dans un jeu de langage x (B).

Sur la base de cette analyse de la relation d'identité logique, je constate qu'on ne peut pas réussir à raconter sa vie en faisant un usage non sérieux du langage, mais seulement feindre de le faire et, facultativement, déclarer que la vie d'un individu est en train de se passer dans un récit x . Je vais formuler deux hypothèses théoriques sur le statut de fonction et l'horizon de lecture officiels de l'autofiction du point de vue de la logique du discours. Ma première hypothèse est que Doubrovsky a réussi à produire *sans succès* une *autofiction* en feignant de raconter sa vie *sans* intention de tromper ses lecteurs. Il s'agit ni plus ni moins

d'une *performance futile* comme on en retrouve tant dans la vie de tous les jours : il tente de faire apparaître ce qui n'est pas — être en train de relater sa vie — en feignant de raconter sa vie à plusieurs moments (but extralinguistique) en invoquant son statut d'auteur à l'intérieur de l'institution littéraire (mode d'atteinte du but déclaratoire). Si c'est le cas, alors l'autofiction est un genre du discours *feint* qui s'est immiscé à l'intérieur du système des genres littéraires : l'individu qui écrit n'est pas l'individu qui apparaît en train de raconter sa vie²⁶⁰.

Ma deuxième hypothèse est que Doubrovsky a réussi à produire *avec succès* une *autofiction* en feignant de raconter sa vie et en déclarant pendant cet intervalle de moments qu'une vie est en train de se passer dans son récit. Il s'agit plutôt d'une *énonciation performative* comme on en retrouve tant dans la vie quotidienne ou artistique : il tente de transformer le monde (but linguistique déclaratoire) sur le thème d'une vie dans son récit (condition thématique) en invoquant son statut d'auteur à l'intérieur de l'institution littéraire (mode d'atteinte du but). Si c'est le cas, alors l'autofiction est un genre du discours *fictionnel* qui est susceptible de figurer dans une typologie générale des discours à but linguistique : l'individu réel qui écrit *n'est pas* l'individu qui joue un rôle dans son récit. Bref, on peut admettre bien des choses en logique des genres du discours, mais pas la contradiction : l'autofiction a le statut logique de la biographie fictionnelle, car l'énonciateur (Doubrovsky/Yourcenar) *n'est pas* le personnage qui relate sa vie

²⁶⁰ Les apparences ne figurent pas dans l'ontologie formelle et la théorie de la vérité propres à la logique illocutoire de Vanderveken (2001).

(Doubrovsky/Hadrien), même si les deux individus aux *différents* statuts ontologiques se *ressemblent*²⁶¹.

À partir du moment où l'on distingue les relations d'identité logique et d'identité onomastique que l'on applique aux individus dénotés par les noms propres, on peut rendre compte de notre compétence générique à distinguer *a priori* une biographie fictive à propos d'individus ayant déjà existé (*Une année amoureuse de Virginia Woolf*) d'une autre à propos d'individus n'ayant jamais existé (*Marbot*), ou l'autobiographie fictive (*L'autobiographie d'Alice B. Toklas*) des mémoires fictifs (*Mémoires d'Hadrien*) à propos d'individus ayant existé, ou enfin l'autofiction (*Fils*) et le roman autobiographique (*Rue Deschambault*) à propos d'individus ayant existé dans l'usage et la compréhension du langage en contexte. En logique des discours, on peut chercher à cerner la relation de l'exemplification entre un texte *et* un genre littéraires en étudiant les séries d'actes de discours (interventions, actes illocutoires, de référence et de prédication) qui sont nécessairement à l'œuvre dans les textes littéraires, sans oublier l'Arrière-plan des usagers du langage qui les ont produits et reçus en différents contextes : tous ces phénomènes énonciatifs relèvent de la pragmatique de la généricité (Schaeffer) ou du discours (Vanderveken).

²⁶¹ Les personnages sont admis dans l'ontologie réaliste propre à la logique du discours que je prône : ils font partie des faits institutionnels que l'on crée en faisant une énonciation performative qui dure pendant un intervalle de moments.

2.1 La biographie fictionnelle comme discours sérieux ?

En lisant une *biographie littéraire*, on tient pour acquis que son auteur s'est engagé à *décrire* comment l'individu dont il relate la vie a vécu au cours d'une période historique de notre monde. Qui plus est, on s'attend à ce que les *séquences d'actes de discours* qui y sont à l'œuvre correspondent à des *faits existants*. Cela fait partie de ce que Lejeune nomme « le pacte référentiel » des textes exemplifiant les propriétés dénotées par le nom de genre « biographie ». De ce point de vue, comment caractériser la *biographie fictionnelle* (Schabert, 1982 ; 1990), la *fiction biographique* (Madélénat : 2000), la *biographie historique fictionnelle* (Cohn, 2001), la *biographie fictionnelle historisée* (Schaeffer, 1999), ou encore la *biographie fictive* (Dion : 2001) d'un point de vue générique²⁶²?

Jusqu'à présent, les théoriciens de la littérature ont étudié plusieurs textes susceptibles d'exemplifier les propriétés génériques de la biographie fictionnelle à l'aide de différents dispositifs théoriques dans l'optique de rendre compte du dynamisme qui sous-tend le système des genres littéraires²⁶³. C'est dans la foulée de leurs recherches sur la biographie fictionnelle que j'ai amorcé ma réflexion de

²⁶² Selon Dion (2001), la fluctuation terminologique n'est pas fortuite : la classe de textes à définir n'existe pas en soi, mais elle est à construire théoriquement pour rendre compte d'une nouvelle pratique de la biographie littéraire.

²⁶³ Il est hasardeux de statuer sur leur identité générique en se basant uniquement sur les noms de genres qui figurent dans le paratexte. Il y en a qui se présentent comme un *roman* (*La Mort de Virgile* de Broch, 1955 ; *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar, 1974 ; *Une Année amoureuse de Virginia Woolf* de Duhon, 1990 ; *La Part de l'autre* de Schmitt, 2001), une *romancerie* (*Monsieur de Voltaire* de Beaulieu, 1994) et même une *suite musicale* (*Niembsch ou l'immobilité* de Härtling, 1985). Il y en a aussi dont le nom de genre est *équivoque*, parce qu'il est intégré au titre du texte (*Marbot. Eine Biographie* de Hildesheimer, 1981 ; *Dutch. A Memoir of Ronald Reagan*, de Morris, 1999). D'autres textes enfin ne comportent aucun nom de genre *explicite* (*Monsieur Melville* de Beaulieu, 1978 ; *Les trois Rimbaud* de Noguez, 1986 ; *Rimbaud, le fils* de Michon, 1991 ; *Blesse, ronce, noire* de Louis-Combet, 1995).

nature théorique sur la fiction littéraire. Dans mon optique, elles appelaient une question sur la nature des concepts et de leurs relations au sein du système des genres littéraires : comment caractériser le *genre de la biographie fictionnelle* et l'inscrire à l'intérieur du système des genres littéraires où siègent déjà les concepts de biographie *et* de fiction ?

J'ai déjà cherché à y répondre en *étudiant* la relation entre le discours *de la* biographie et le discours *de la* fiction sur la base de l'hypothèse searlienne de la dépendance logique des formes jouées de comportement à l'égard de leurs formes non jouées (Fournier, 2005). J'ai soutenu alors que les auteurs qui produisent des textes qui exemplifient les propriétés génériques de la biographie fictionnelle se bornent à feindre de raconter la vie d'un tiers en invoquant des conventions « horizontales » ayant pour fonction de suspendre les réquisits liant les énoncés qu'ils utilisent non sérieusement et le monde dans lequel ils le font. De ce point de vue, la biographie fictionnelle se présentait comme un genre du discours *feint* dont la possibilité dépend logiquement d'un type de discours *factuel*, en l'occurrence la biographie. À défaut d'avoir assigné une *fonction* à l'usage non sérieux (statut logique) de l'auteur d'une biographie fictionnelle, j'admets volontiers ne pas avoir été en mesure d'expliquer positivement son fonctionnement et de cerner adéquatement les relations logiques qui peuvent s'instaurer entre les différents discours factuels *et* fictionnels au sein du système des genres littéraires. Aussi voudrais-je revenir sur la question de la *genèse de la biographie fictionnelle*.

Dans *Le Pacte autobiographique*, Lejeune avait reconnu qu'un individu pouvait faire semblant de raconter sa vie ou celle d'un autre, mais il avait ajouté du même souffle que « tant que ce quelqu'un n'est pas l'auteur, seul responsable du livre, il n'y a rien de fait » (1975 : 27). On peut maintenant mesurer les implications d'une analyse de la fiction *et* de la biographie littéraires en termes de *feintes verbales*. À supposer que l'auteur d'une biographie fictionnelle ne fasse jamais *rien* durant l'intervalle de moments où il *feint* de raconter la vie d'un individu, on devrait conclure que ce type possible de biographie a le *même statut de fonction nulle* que n'importe quel autre type de discours *de la* fiction. Il n'y aurait donc aucune différence entre un texte qui exemplifie les propriétés génériques du *récit fictionnel* et un autre qui dénote celles de la *biographie fictionnelle*. Dans ces circonstances, à quoi bon écrire une biographie fictionnelle si ce type de discours revient à *faire la même chose* qu'écrire un récit fictionnel, c'est-à-dire *rien* ? N'y aurait-il que les types de discours *factuels* qui ont *différents statuts de fonction* dans un contexte d'énonciation ?

Selon la logique du discours prônée par Vanderveken, tous les types discursifs ayant le même but linguistique n'ont pas nécessairement la même *fonction* dans l'usage et la compréhension du langage. Pour cerner la *forme logique* d'un type de discours possible, Vanderveken a procédé comme en logique illocutoire. Il a d'abord décomposé chaque type de discours en ses principales composantes, qui sont 1) son but discursif interne, 2) ses modes d'atteinte du but, 3) ses conditions thématiques, 4) préparatoires d'arrière-plan et 5) de sincérité. Dans son optique, deux discours qui ont les *mêmes composantes* sont du même

type logique et, par conséquent, jouent le *même rôle* dans l'usage et la compréhension du langage. Pour définir récursivement l'ensemble des types de discours possibles, il a ensuite tenu compte des opérations consistant à modifier ou à ajouter un nombre fini de nouvelles composantes aux quatre types primitifs de discours, qui sont les discours descriptif, délibératif, déclaratoire et expressif. C'est sur la base de mon hypothèse performative de la fiction et de ces considérations théoriques et méthodologiques générales sur les discours que j'entends cerner autrement la logique de cette forme complexe de récit qu'est la biographie fictionnelle.

Compte tenu que « le récit intervient aussi bien dans une épopée ou un roman que dans une anecdote ou un reportage » (Combe, 1992 : 92-93), analysons ainsi deux types possibles de récit. Le récit est un type de discours qui sert à décrire ce qui se passe dans le monde (but descriptif) sur le thème d'une suite d'événements présents, passés et même futurs — histoire — (condition thématique). Pour atteindre le but linguistique sur le thème, il faut avoir de l'évidence (mode d'atteinte du but), présupposer que les événements se sont déroulés à une période de l'histoire du monde (condition préparatoire d'arrière-plan) et exprimer sa croyance vis-à-vis des événements en question (condition de sincérité). Le récit est aussi un type de discours qui sert à transformer le monde (but déclaratoire) sur le thème d'une série d'événements présents, passés ou futurs en train de se dérouler dans un jeu de langage — histoire — (condition thématique). Dans ce cas, il faut invoquer un statut de créateur au sein d'une institution linguistique ou littéraire (mode d'atteinte du but), présupposer sa

capacité à reconnaître comment les événements sont dans le monde (condition préparatoire d'arrière-plan) et avoir l'intention ou le désir de le transformer et la croyance en la vérité des événements en train de se passer dans le jeu de langage (condition de sincérité). De ce point de vue, il y a *deux types possibles de récit* dont la forme logique varie selon l'usage du langage : le type descriptif propre à l'usage sérieux et le type déclaratoire propre à l'usage non sérieux. Bref, on a différents types de récit en différentes sortes d'énonciations.

Poursuivons l'analyse de la biographie fictionnelle en rappelant qu'une biographie est susceptible de figurer autant dans un roman ou une épopée que dans une entrevue d'embauche ou un sermon. La biographie factuelle est un type de récit descriptif plus complexe qui sert à décrire ce qui se passe dans le monde (but descriptif) sur le thème de la vie passée ou présente d'un individu (condition thématique). Pour atteindre le but linguistique, il faut davantage que des évidences. Il faut aussi disposer de sources d'information relatives à l'individu dont on entreprend de relater la vie : l'expérience, les témoignages et les écrits (textes, journal, etc.) de l'individu ou de ceux qui l'ont connu, les archives publiques (photographies, articles, etc.) et les autres documents écrits (biographies, études, essais, etc.) constituent autant de moyens servant à atteindre le but linguistique sur le thème (mode d'atteinte du but). Les conditions préparatoires d'arrière-plan et de sincérité de la biographie sont aussi différentes de celles du récit : on y tient pour acquis que les sources d'information sur lesquelles on s'appuie sont fiables et valides et on doit avoir la conviction qu'ils servent bien l'atteinte du but sur le thème de la vie à décrire ou à raconter. La biographie

fictionnelle sert à transformer le monde (but déclaratoire) sur le thème de la vie passée, présente et même future d'un individu en train de se dérouler dans un jeu de langage (condition thématique)²⁶⁴. Le mode d'atteinte du but est souvent différent de celui du récit de fiction. En plus d'invoquer son statut de créateur au sein de l'institution littéraire, il faut parfois miser sur des faits historiques²⁶⁵. Les conditions préparatoires d'arrière-plan de la biographie fictionnelle sont aussi différentes, car il faut présupposer de ce qu'est une vie pour en créer une, d'où ces points de passage obligés que sont les « biographèmes » (Madélenat, 1984) tels que les dates, les lieux de naissance ou de résidence et la situation sociale et familiale de l'individu qui caractérisent aussi la biographie factuelle. Encore là, il y a bien *deux types possibles de biographies* qui jouent des rôles différents dans l'usage du langage : on en a de différents types en différentes sortes d'énonciation.

On sera à même de se faire une idée de la *structure formelle* de l'ensemble de types discursifs possibles qui figurent dans le système des genres du discours littéraires en dégageant cette fois quelques opérations qui consistent à modifier les composantes des types discursifs de base identifiées par Vanderveken²⁶⁶. Par exemple, on peut obtenir le type de récit *sur la fiction* en imposant des conditions thématiques, préparatoires et de sincérité au *récit de type descriptif* : le récit *sur la*

²⁶⁴ On peut obtenir différents sous-genres en ajoutant d'autres composantes thématiques : biographies sentimentales, intellectuelles, critiques, d'artistes, d'écrivains, etc.

²⁶⁵ Je pense bien entendu aux romans historiques qui prennent souvent forme à partir d'un ensemble de faits historiques. Mais je pense aussi aux mémoires fictionnels de Marguerite Yourcenar qui s'est basée sur une masse considérable de données historiques au sujet de l'empereur Hadrien dont elle a instauré la vie dans ses *Mémoires d'Hadrien* : on n'a qu'à consulter les carnets de notes factuels qu'elle a annexés à son roman pour s'en convaincre.

²⁶⁶ Il estime qu'il n'est pas nécessaire d'en introduire de nouvelles pour formuler les lois qui gouvernent la poursuite réussie des conversations et pour procéder à l'analyse lexicale des verbes qui les nomment.

fiction est un *récit factuel* qui sert à décrire ce qui se passe dans le monde (but descriptif) sur le thème d'un événement qui se déroule dans un récit (condition thématique) en présupposant que son auteur l'a créé en invoquant son pouvoir de le faire à l'intérieur de l'institution langagière ou artistique (condition préparatoire d'arrière-plan) et en exprimant la croyance en sa vérité dans le récit (condition de sincérité). Les récits *de* et *sur la* fiction ont les *mêmes* conditions thématiques, mais *différents* buts linguistiques. Le récit factuel a le but descriptif, qui détermine la direction d'ajustement des mots au monde, et le récit fictionnel a le but déclaratoire, qui détermine la double direction d'ajustement entre les mots et le monde. Par conséquent, leur forme logique est *différente* : le récit *sur la* fiction sert à décrire ce qui se passe sur le thème des événements passés, présents ou futurs qui font partie du monde transformé par l'auteur d'un récit *de la* fiction. Encore une fois, on a différents types de récits en différentes sortes d'énonciation.

À partir du moment où l'on considère le récit fictionnel comme un discours de *type déclaratoire*, on peut aussi définir récursivement d'autres types de fiction plus complexes à partir des opérations consistant à ajouter un nombre fini de composantes au type primitif du discours *de la* fiction. Ainsi, le récit de science-fiction et le récit fantastique sont deux types de récit de fiction plus complexes obtenus par l'ajout de nouvelles *conditions thématiques*. Il faut notamment que les événements soient liés à la sphère des sciences et des technologies dans le récit de science-fiction et que les événements aient trait aux lois physiques et de la nature dans le récit fantastique. Le récit *sur la* science-fiction ou *sur le* fantastique conserve la forme logique du récit *sur la* fiction, car il sert invariablement à décrire

ce qui se passe dans le monde sur le thème d'une suite d'événements, indépendamment de leur caractère étrange²⁶⁷. En revanche, un récit scientifique est un type de récit factuel plus complexe obtenu par l'ajout de conditions thématique et préparatoire d'arrière-plan spécifiques : il sert à décrire ce qui se passe dans le monde (but descriptif) sur un événement passé ou présent qui fait partie d'un domaine de la connaissance (condition thématique) ayant fait l'objet d'études menées à l'aide d'une méthode de recherches dont les résultats peuvent être validés (condition préparatoire d'arrière-plan). Ainsi amorcée, la réflexion sur les genres littéraires s'oriente vers autre chose qu'un simple *duplicata* d'une typologie des discours dont une comporterait des types de textes fictionnels qui ne sont gouvernés par aucun système de règles discursives et qui dépendent logiquement des types de textes factuels.

En logique du discours, on peut expliquer théoriquement la différence entre la biographie factuelle et fictionnelle en énonçant les *conditions* qui doivent être remplies pour réussir à produire avec *succès* et *satisfaction* un discours d'un certain type dans un contexte d'énonciation. Suivant Schaeffer, je dirais que *Napoléon* (X) exemplifie les propriétés génériques de la biographie factuelle (Y) parce que Lentz a décidé de raconter la vie de Napoléon (fonction) en utilisant sérieusement le langage (statut) en 2003 (C) et que *Marbot* (X) dénote celles de la biographie fictionnelle (Y) parce que Hildesheimer a décidé de « donner vie à

²⁶⁷ L'étrangeté d'un événement est toujours relative à un Arrière-plan de capacités préintentionnelles contingent. Aujourd'hui, un voyage sur la lune est considéré comme un événement possible et bien connu alors que Wittgenstein croyait qu'il était impossible de le réaliser au moment où il a écrit *De la certitude* (2002), peu avant sa mort. Un récit de voyage sur la lune ou quelque part à l'extérieur de notre planète terre comme celui de Vorillon (alias Raël) ne compte pas nécessairement comme un récit de science-fiction.

Marbot »²⁶⁸ (fonction) en utilisant non sérieusement le langage (statut) en 1981 (C). Dans le premier cas, l'auteur s'est engagé à décrire la vie de Napoléon en prenant appui sur une série de documents, comme les témoignages et les écrits (textes, journal, etc.) de Napoléon ou de ceux qui l'ont connu, les archives publiques et les autres documents écrits (biographies, études, essais, etc.). Dans le second cas, l'auteur s'est engagé à instaurer la vie de Marbot dans son récit de vie en invoquant un pouvoir de créer des faits à l'intérieur de l'institution du langage. Ces deux modes d'atteinte des buts descriptif et déclaratoire sur un thème confèrent des *règles constitutives* à la biographie factuelle de type descriptif *et* à la biographie fictionnelle de type déclaratoire.

En logique du discours, peut-on expliquer théoriquement la différence entre ces deux types de discours en étudiant les *propriétés linguistiques* des textes qui les exemplifient ? Cette question nous ramène à la fameuse thèse searlienne « qui a fait couler tant d'encre » (Schaeffer, 1999 : 210) et qui a fait l'objet de nombreuses critiques, dont certaines sont fondées sur des prémisses contradictoires. Selon Anne Reboul (1990 ; 1992), elle implique qu'un auteur de fiction comme Hildesheimer — le locuteur searlien — se trouve dans l'impossibilité de communiquer à ses lecteurs le statut de fonction qu'il a assigné à son texte. Selon elle, le problème de la reconnaissance des intentions illocutoires ne trouve aucune solution dans le cadre de la théorie de la feinte intentionnelle de Searle, car elle repose effectivement sur la prémisse selon laquelle il n'y a aucun élément

²⁶⁸ Hildesheimer a expliqué ainsi son projet de créer un nouveau genre littéraire dans *Das Ende der Fiktionen* (1988) selon Cohn (2001).

linguistique qui contribue à la signification du locuteur en nommant une *feinte ludique* (Schaeffer) : « si l'intention de feindre sans intention de tromper ne peut être satisfaite si elle n'est pas reconnue par l'interlocuteur et si cette reconnaissance n'a pas une base linguistique, comment peut-elle s'opérer ? » (Reboul, 1992 : 89)²⁶⁹.

On ne peut vraisemblablement pas répondre à la question de Reboul en théorie des actes de discours, mais pas pour les raisons qu'elle a invoquées pour critiquer la théorie de la feinte intentionnelle de Searle. Selon la théorie des actes de discours, la reconnaissance des intentions illocutoires du locuteur transite par la connaissance que l'auditeur a des *règles* qui régissent l'*usage des énoncés* en différents contextes, et non par la connaissance que l'auditeur ou le lecteur a de la *signification linguistique* — conventionnelle et non naturelle — des énoncés que l'auteur utilise non sérieusement pour accomplir des actes illocutoires en accord

²⁶⁹ La solution de Reboul à ce problème a été de considérer les discours *de la fiction* comme étant composés d'énoncés utilisés *non littéralement* pour communiquer des *actes de dire que* (Sperber et Wilson), qui sont l'équivalents des *assertions* des théoriciens des actes de discours (Searle et Vanderveken) : « La formulation de Sperber et Wilson dispense de chercher des spécificités à ce que fait le locuteur d'une fiction : certes le locuteur d'une fiction ne s'engage pas sur la vérité de la proposition exprimée par son énoncé, mais, aussi bien, s'il fait un acte de dire que... hors de la fiction, il ne s'engage pas plus sur la vérité de la proposition exprimée par son énoncé. De plus, selon Sperber et Wilson, il n'y a pas davantage de raison de faire de la fiction un type de communication particulière qui échapperait à la signification non-naturelle ou, dans la théorie de la pertinence, à l'intention informative et à l'intention communicative » (1992 : 99). Sa perspective est *intégrationniste*, au sens du terme conféré par Pavel (1988), dans la mesure où elle assimile le *non littéral* (figures du discours, indirections, sous-entendus) au *non sérieux* (roman, science-fiction, comédie), ou le contraire. De mon point de vue, le discours *de la fiction* constitue un type de discours particulier. Je rappelle que la fiction est, à la base, un discours de *type déclaratoire* fondé sur des *conventions pragmatiques* — non naturelles — autorisant les membres d'une communauté utiliser de manière spécifique — non sérieux — l'ensemble des éléments qui composent leur langue pour transformer le monde par le fait de dire qu'il l'est dans un jeu de langage *x*. De toute évidence, on ne peut pas réussir à atteindre ce but linguistique en accomplissant *littéralement* ou *non littéralement* des *actes de dire que* (Sperber et Wilson) ou des *assertions* (Searle)

avec les règles constitutives qui les gouvernent²⁷⁰. Or Reboul n'a pas fait cette nuance. Par conséquent, sa critique de la théorie searlienne n'est pas tout-à-fait fondée : Searle n'a même pas formulé les *règles* qui sous-tendent les discours *de la* fiction, se limitant à postuler l'existence de conventions extralinguistiques (non sémantique) ayant pour fonction de *suspendre l'application des règles constitutives* qui régissent l'accomplissement *réussi* et *sans défaut* des actes illocutoires *parasités* (Austin). Autrement dit, sa critique de la théorie de la feinte intentionnelle aurait dû porter sur l'absence de règles des discours *de la* fiction plutôt que sur l'absence d'éléments linguistiques qui contribuent à la signification de l'énonciation du locuteur searlien en nommant la force illocutoire et le contenu propositionnel (ou la forme logique) de son action intentionnelle.

Cela dit, le problème soulevé par Reboul est beaucoup plus sérieux qu'elle ne le suggère. Reformulons la question de la linguiste et adressons-la aux théoriciens des actes de discours et des genres littéraires : est-il possible de reconnaître la *signification du locuteur* au moment où il accomplit ses séquences d'actes de discours gouvernés par des règles constitutives (préliminaire, essentielle, préparatoire et de sincérité) à partir de la *signification linguistique* des éléments qui entrent dans la composition des énoncés qu'il utilise sérieusement ou non sérieusement dans ce contexte ? Si l'on se fie à Schaeffer (1999) et à Cohn (2001), qui ont étudié en détail le spectaculaire *Marbot* de Hildesheimer²⁷¹, on devra

²⁷⁰ Searle présente sa conception des règles constitutives et de l'effet illocutoire dans la partie « Objet et Méthode » des *Actes de langage* (1972).

²⁷¹ Je renvoie aux chapitres « La Fiction », in *Pourquoi la fiction ?* de Schaeffer (1999) et « Briser le code de la biographie fictionnelle », in *Le Propre de la fiction* de Cohn (2001).

conclure qu'une théorie des actes de discours ou des genres littéraires qui admet le rôle central des *intentions illocutoires* et des *conventions pragmatiques* dans la signification des énonciations littéraires ne peut pas expliquer comment on y parvient, puisque ce texte comporte les *séquences d'actes de discours* qui caractérisent apparemment les formes les plus standardisées de la biographie factuelle. D'ailleurs, Schaeffer a fait valoir que le désormais célèbre *Marbot* « semble justifier la méfiance platonicienne à l'égard de la fiction et constituer un contre-exemple flagrant à l'hypothèse aristotélicienne d'une stabilité des frontières entre semblant mimétique et réalité » (1999 : 145) ²⁷², alors que Cohn a maintenu que le texte de Hildesheimer constitue une *anomalie générique* :

Selon la perspective formaliste qui est la mienne, la spécificité de l'œuvre est due au fait qu'elle crée la vie d'un personnage totalement imaginaire en se servant du discours standardisé de la biographie historique. Sur ce point, et malgré son apparence conventionnelle, *Sir Andrew Marbot* représente une anomalie générique, l'expérience d'une forme fictionnelle unique en son genre, et qui s'écarte de toute tradition romanesque que nous connaissons aujourd'hui, y compris celle du roman historique. (2001 : 128)

Le cas de la biographie fictionnelle de Hildesheimer est particulièrement intéressant eu égard au problème théorique soulevé par Reboul. Selon Cohn, *Marbot* n'exemplifie pas les propriétés *linguistiques* de la biographie fictionnelle,

²⁷² À propos des problèmes de la reconnaissance de l'intention fictionnelle de Hildesheimer, Schaeffer estime que l'auteur aurait pu réussir à produire une compréhension sur la nature des séquences de feintes verbales en utilisant une appellation générique appropriée : « S'il avait voulu éviter que son livre fonctionne comme un leurre [mimésis de la biographie factuelle], Hildesheimer n'aurait pas eu besoin de changer quoi que ce soit aux traits mimétiques intratextuels : une simple indication paratextuelle explicite aurait suffi pour garantir une réception en accord avec son intention fictionnelle » (1999 : 145). C'est pourquoi il est important de faire appel à un *indicateur de statut* (Searle) pour éviter les conflits d'intentions discursives (Vanderveken).

mais plutôt celles de la *biographie factuelle*²⁷³. Selon sa perspective formaliste, la biographie fictionnelle est un type de discours qui doit comporter des séquences d'actes de discours *spécifiques* dont la fonction est de décrire comment les individus ont pensé les choses dans le monde²⁷⁴. D'ailleurs, elle a fait valoir par la suite que la présence du discours indirect libre dans le passage extrait du *Rouge et le Vert* écrit par Iris Murdoch — « *Encore dix jours glorieux sans cheveux ! Ainsi pensait le lieutenant en second Andrew Chase-White* » — que Searle a analysé, compromettait sa thèse sur l'*absence de marqueur linguistique* :

Searle, qui nous dit qu'il a choisi ce passage [...] « au hasard », ne semble nullement se rendre compte avec quelle efficacité il réfute sa propre thèse. Je ne mentionnerai que le point le plus évident : quel discours « sérieux » n'a jamais cité les pensées d'une personne autre que le locuteur lui-même ? Même si on avait retiré la page de couverture avec son indication générique, le lecteur saurait dès cette première phrase que dans cette scène il est question d'un lieutenant en second fictionnel — un personnage que son narrateur connaît comme aucune autre personne réelle ne peut être connue par un locuteur réel. (2001 : 180)

N'est-il pas curieux que la théorie de la feinte intentionnelle de Searle ait fait l'objet de deux critiques fondées sur des prémisses contradictoires ? D'un côté,

²⁷³ Je ne souscris pas aux remarques de Cohn à propos du statut (générique) dit « anomal » du texte (type) de Hildesheimer. Sa perspective formaliste est *ségrégationniste*, toujours au sens conféré à ce terme par Pavel (1988), en ce qu'elle postule l'existence d'une *frontière étanche entre les formes linguistiques* du discours factuel et fictionnel en littérature. J'y vois, comme Schaeffer, une hypothèse *ad hoc* destinée à sauver sa thèse sur les propriétés linguistiques du discours *de la fiction* : « Son diagnostic est fondé sur la thèse de Käte Hamburger selon laquelle il y aurait une distinction radicale de statut entre la feintise d'énoncés de réalité — réservée au récit non factuel à la première personne — et la fiction proprement dite, relevant du récit non factuel à la troisième personne. *Marbot* s'inscrit évidemment en faux contre cette thèse, puisqu'il s'agit manifestement d'un récit non factuel à la troisième personne qui relève de la feintise d'énoncés de réalité » (1999 : 144).

²⁷⁴ Je rejoins sur ce point Schabert qui a apporté des nuances importantes dans son étude des relations entre le factuel et le fictionnel dans la biographie contemporaine (1982). Elle a aussi montré que la biographie fictionnelle peut être dérivée des formes romanesques *et* biographiques traditionnelles dans « The Poetics of Fictional Biography », in *In the Quest of the Other Person* (1990).

Reboul mise sur l'*absence de formes linguistiques* pour soutenir que le théoricien des actes de discours n'a pas réussi à expliquer notre aptitude à reconnaître le statut de fonction que l'auteur de fiction assigne au texte qu'il produit en contexte d'énonciation. De l'autre côté, Cohn mise sur la *présence de formes linguistiques* propres à la fiction littéraire pour soutenir que le même théoricien des actes de discours n'a pas davantage réussi à expliquer notre aptitude à reconnaître le statut de fonction que l'auteur de fiction assigne au texte qu'il produit en contexte d'énonciation. Y a-t-il ou non des marqueurs linguistiques qui contribuent à la signification du locuteur en nommant le *statut de fonction générique* qu'il a assigné à son texte dans le contexte de son énonciation ?

Question de voir s'il est possible répondre aux critiques de Reboul et de Cohn, je propose de jeter un regard sur les propriétés *linguistiques* de cet extrait de texte produit par Freud :

- 1) Le lendemain matin, il [Norbert Hanold] passe par l'*Ingresso* pour se rendre à Pompéi et, après avoir congédié le guide, il parcourt la ville au hasard ; curieusement, il ne se souvient pas alors que peu de temps auparavant, il a été témoin en rêve de l'ensevelissement de Pompéi. (*Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen* : 150)

Dans ce passage, Freud décrit ce qui se passe dans *La Gradiva de Jensen* (1931), se réfère à un personnage et prédique de lui la propriété d'avoir été témoin en rêve de l'ensevelissement de Pompéi et même celle de ne pas s'en souvenir. Je n'y vois *aucune trace linguistique* qui nomme la présence d'une *narration authentique* —

versus l'illusion d'une narration authentique — et une *référence à un personnage* — *versus* une référence à une personne.

Si la critique de Reboul devait être fondée, cela impliquerait non seulement que l'auteur de fiction ne pourrait pas produire d'effet de compréhension à propos de son énonciation *non sérieuse*, ce qu'elle n'a pas manqué de souligner, mais aussi que l'auteur du psycho-récit *sur* la fiction fantastique de Jensen ne pourrait pas davantage produire cet effet chez ses lecteurs à propos de son *énonciation sérieuse*, ce qu'elle a omis de faire. Autrement dit, le problème de la reconnaissance des intentions illocutoires n'a rien à voir avec la *feinte ludique*, puisque Freud n'avait pas l'intention de faire apparaître ce qui n'est pas en faisant semblant d'accomplir des actes de discours sans intention de tromper, mais avec toute *forme de discours sérieux* que l'on produit avec succès ou non pour décrire comment les choses sont dans le monde réel *ou* fictif. Et si la critique de Cohn devait l'être, cela impliquerait que les lecteurs du psycho-récit en question reconnaîtraient *a priori* qu'il exemplifie les propriétés génériques du roman plutôt que celles d'un récit factuel à propos des faits représentés dans la fiction fantastique de Jensen, car il est bien question des pensées ou des rêves d'un personnage autre que l'auteur dans ce discours, lesquels lui sont inaccessibles en principe.

Je ne sais pas comment Reboul et Cohn peuvent expliquer notre aptitude à reconnaître le statut de fonction que Freud a assigné à son texte en étudiant ses propriétés linguistiques. Formulons l'énoncé du problème théorique sous la forme d'une question : comment un auteur qui réussit à produire avec succès et

satisfaction un discours d'un certain type peut-il *produire* du coup chez ses lecteurs un effet de compréhension (Searle), d'entendement illocutoire (Vanderveken) ou de généricité (Adam et Heidmann) à partir des séquences d'actes de discours qu'il accomplit en contexte d'énonciation ? Cherchons maintenant à voir s'il est possible de cerner notre aptitude à identifier le statut générique (Y) d'une instance textuelle (X) produite en un contexte d'énonciation (C) en étudiant le *discours indirect libre* qui « est devenu progressivement le procédé le plus élaboré de fictionnalisation » (Hamburger, 1986 : 90).

2.2 L'émergence du discours indirect libre

Je suggère de mettre en perspective les résultats d'une étude menée par Genette (1991) qui s'est donné précisément pour objectif de faire la part des choses entre la thèse de Searle, qui n'a noté aucune différence significative sur le plan linguistique entre les récits de fiction à la première personne et ceux à la troisième personne, lesquels ressortissent indistinctement de la feinte verbale, et la thèse de Hamburger, qui a distingué la fiction et la feinte verbales sur la base de critères linguistiques²⁷⁵ : seuls les récits à la troisième personne sont aptes selon elle à représenter la pensée des individus de l'intérieur grâce au discours indirect libre

²⁷⁵ Hamburger (1986) exclut du champ de la fiction, et non de celui de la littérature, les textes relevant d'un usage feint d'énoncés à la première personne ou, selon ses termes, composés d'énoncés de réalité feints. Pour ma part, je distingue aussi la feinte et la fiction verbales dans l'usage du langage, non pas en termes linguistiques comme Hamburger et Cohn, mais en termes *logiques*.

que l'on peut illustrer à l'aide d'un passage extrait d'un roman écrit par Gustave Flaubert²⁷⁶ :

- 2) Rien autour d'eux n'avait changé ; et pour elle, cependant, quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées. Rodolphe, de temps à autre, se penchait et lui prenait sa main pour la baiser. *Elle était charmante à cheval !* (*Madame Bovary* : 228 ; je souligne)

Ce fragment de texte comporte une occurrence de discours rapporté en style indirect libre — « Elle était charmante à cheval ! » — qui représente la subjectivité ou la conscience d'un individu — Rodolphe à propos d'Emma à cheval — autres que celle du locuteur de l'énoncé — Flaubert —, d'où la *présence* du *marqueur linguistique* — le point d'exclamation — nommant, par convention, l'expression d'un état mental. Le discours indirect libre est-il le propre de la fiction littéraire ? En écho à Hamburger, Cohn a maintenu que c'est le cas, arguant que seul « l'esprit d'un personnage imaginaire peut être connu d'une manière dont ne peut pas l'être celui d'une personne réelle » (2001 : 181)²⁷⁷. Mais on ne peut pas dire que cette position fasse l'unanimité chez les narratologues. Après avoir procédé à une *étude comparative* des énoncés constitutifs des récits fictionnels et factuels à l'aide des catégories narratologiques — ordre, vitesse, fréquence, mode, voix — qu'il avait conçues initialement pour l'analyse des récits de fiction²⁷⁸, Genette a finalement

²⁷⁶ Cohn a en intégré quelques-uns à la catégorie des textes de fiction, à savoir les monologues intérieurs qui représentent la conscience des personnages. Elle a analysé les techniques mises en œuvre pour représenter des pensées intérieures dans différents types de récits écrits à la première personne dans son ouvrage *La Transparence intérieure* (1981), dont le *psycho-récit*.

²⁷⁷ Je ferai valoir à mon tour que Cohn ne se rend pas compte avec quelle désinvolture elle distingue les *personnes* et les *personnages* auxquels font référence les noms propres et les descriptions définies constitutifs des discours factuels et fictionnels.

²⁷⁸ J'ai déjà abordé la question relative à la *voix narrative*. Je laisse de côté celles ayant trait aux trois premières catégories : Genette a montré qu'il n'y a aucune différence digne d'intérêt entre les

confirmé que le *discours indirect libre* n'est pas le propre de la fiction littéraire. Mais il a pris soin d'expliquer sa *présence massive* dans les récits de fiction littéraires *modernes* :

Si seule la fiction nous donne un accès privilégié à la subjectivité d'autrui, ce n'est pas le fait d'un privilège miraculeux, mais parce que cet autrui est un être fictif (ou *traité comme fictif*, s'il s'agit d'un personnage historique comme le Napoléon de *Guerre et Paix*), dont l'auteur imagine les pensées à *mesure qu'il prétend les rapporter* : on ne devine à coup sûr que ce que l'on *invente*. (1991 : 76 ; je souligne)

Genette a bien vu qu'il n'y pas d'élément linguistique dont l'usage permettrait de décrire en toute transparence et avec toute objectivité la conscience des individus — on ne peut avoir accès qu'à ses propres états mentaux *par l'expérience* —, et qu'un auteur de fiction ne peut que prétendre rapporter les pensées de ses personnages qu'il a inventés. Contrairement à Cohn, il a bien compris que ce n'est pas tant le discours lui-même qui les rapporte ou les « cite », mais l'auteur en vertu de son usage du langage.

En situant les résultats de Genette dans le cadre de la logique du discours, on peut décrire schématiquement le fonctionnement du discours produit en *style indirect libre* tel qu'il se présente l'extrait de *Madame Bovary*. Selon mon analyse de la fiction, Flaubert a fait apparaître Rodolphe en train d'avoir une pensée à propos d'Emma à cheval en feignant de rapporter le contenu de la pensée de

types de récit fictionnel et factuel quant à l'ordre des événements relatés, la *vitesse* avec laquelle ils sont racontés et la *fréquence* comme moyen d'accélération des récits. Le phénomène du discours indirect libre relève de la focalisation interne, de la catégorie narratologique du mode, laquelle concerne les procédés de transmission des informations contenues dans le récit. Pour une présentation des catégories narratologiques, on se référera à l'incontournable *Nouveau discours du récit* de Genette (1983).

Rodolphe et l'a instauré dans l'esprit de son personnage en déclarant qu'il a pensé qu'Emma était charmante à cheval dans son roman *via* une énonciation performative de l'énoncé exclamatif « Elle était charmante à cheval ! ». Puisqu'il a écrit une fiction — une « invention » selon Genette —, Flaubert n'est pas tenu de prouver, de justifier et de modaliser son discours, d'où l'absence cette fois d'expressions telles que « je tiens cette information de », « je le sais parce que », « peut-être que », « il est possible que » qui ponctuent ordinairement les *récits factuels* dans lesquels les *pensées des tiers* sont rapportées.

Il en va sans doute autrement des dialogues produits en *style direct* dans *Madame Bovary*. Flaubert a simplement déclaré qu'ils sont en train d'avoir lieu dans son roman en faisant l'économie cette fois du *discours citant* tels que « Rodolphe a dit », mais non des signes typographiques comme les tirets, les guillemets et les deux points servant à isoler le *discours cité*. Du point de vue de la pragmatique des discours, la question des *marqueurs linguistiques* nommant une séquence de feintes verbales et de déclarations linguistiques trouve une réponse satisfaisante : il existe bel et bien des marqueurs ou des indices textuels à partir desquels on peut identifier une fiction dans les pratiques discursives réelles, quoiqu'ils ne sont pas constitutifs, puisqu'on peut en faire usage sans produire du coup une fiction littéraire, comme on peut le montrer cette fois à l'aide de ce passage qui provient d'un texte écrit par Truman Capote²⁷⁹ :

²⁷⁹ Capote a écrit *De sang froid* en s'appuyant sur un fait divers, un quadruple meurtre d'une famille de fermiers du Kansas préalablement décrit dans le *New York Times* du 16 novembre 1959.

- 3) Lorsque Perry demanda à Dick : « *Tu sais ce que je pense ?* », il savait qu'il *entamait une conversation qui déplairait à Dick et que lui-même aimerait tout autant éviter*. Il était d'accord avec Dick : *pourquoi continuer à en parler ?* (*De sang froid* : 168-169 ; je souligne)

Dans ce court extrait, on note la présence de discours rapportés en style direct, indirect et indirect libre. Bien que ce ne soit pas le lieu de faire une analyse approfondie des discours rapportés sérieusement, il convient d'expliquer succinctement leur fonctionnement d'un point de vue *illocutoire* par l'analyse de leurs *marqueurs linguistiques*.

En rapportant en *style direct* la *demande* de Perry (« Tu sais ce que je pense ? »), Capote s'est engagé, faut-il encore présumer, à décrire comment une *séquence de paroles* dotées de signification a été proférée par l'individu nommé Perry à un moment donné, bien qu'indéterminé, de notre monde. Pareil discours rapporté en style direct conserve ses marqueurs de force illocutoire, d'où le point d'interrogation servant à nommer la force de la demande²⁸⁰, en plus de comporter des marqueurs servant à indiquer conventionnellement que le discours est rapporté par le locuteur, d'où l'usage des guillemets.

En rapportant en *style indirect* le *contenu* de la pensée de Perry représenté dans la complétive (« qu'il entamait une conversation [...] »), Capote s'est engagé apparemment à décrire comment le même individu a eu le *sens* de la proposition sue (crue ou affirmée ?) à l'esprit. Notons que les discours rapportés en style

²⁸⁰ D'un point illocutoire, le verbe « demander » a deux sens, à savoir faire en sorte que l'allocutaire accomplisse une action quelconque en lui donnant une option de refus (mode d'atteinte), comme dans « Je te demande de partir » d'une part, et poser une question, comme dans « Je te demande si tu veux partir », qui est une demande de réponse (condition sur le contenu propositionnel).

indirect ne conservent pas les marqueurs de force illocutoire, laquelle se trouve à être nommée plutôt par le *verbe* de la principale qui l'introduit. Afin de bien illustrer ce phénomène, remplaçons le verbe « savoir » par le verbe « se demander », les deux verbes désignant des « processus intérieurs » (Hamburger) et se différenciant par la force illocutoire qu'ils nomment. Nous obtenons : « Il *se demande* s'il entamait une conversation qui déplairait à Dick », la force de la demande est marquée par le verbe pronominal « se demander »²⁸¹ et non par l'énoncé introduit par « que », comme c'est le cas lorsque le discours est rapporté en style direct comme dans « Il se demandait : « est-ce que j'entame une conversation qui déplairait à Dick ? » », où l'énoncé rapporté en style indirecte conserve ses marqueurs — l'ordre des mots et la ponctuation — de force illocutoire de la demande en plus de comporter un déictique pronominal (« Je ») faisant référence à un individu autre que le locuteur (Capote) et qui est le porteur de la pensée, en l'occurrence Perry.

Quant à la question rapportée *en style indirect libre* (« pourquoi continuer à en parler ? »), il semble qu'elle engage cette fois Capote à rapporter à la fois une *suite de paroles pensées* et leur *sens*²⁸². C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les discours rapportés en style indirect libre, comme ceux qui sont rapportés en style direct et contrairement à ceux qui le sont en style indirect, conservent leurs marqueurs de force illocutoire, mais perdent les marqueurs servant à nommer la

²⁸¹ On peut poursuivre la démonstration avec les verbes performatifs « ordonner » (« Il ordonna de quitter la chambre »), « supplier » (« Il la supplia de partir »), « affirmer » (« Il affirma qu'il quittait la chambre »), « prédire » (« Il prédit qu'il allait quitter la chambre »).

²⁸² On peut difficilement soutenir qu'elles ont été prononcées, car elles ont pour fonction de représenter un processus intérieur (la subjectivité de celui qui a la pensée) qui est effectivement inaccessible, d'où leur incongruité dans le récit factuel.

présence du discours cité, contrairement cette fois au discours rapporté en style direct qui est introduit au moyen de *marques typographiques*²⁸³, d'où la difficulté de les repérer à l'intérieur d'un texte littéraire²⁸⁴. Sur la base de cette analyse des marqueurs linguistiques des discours rapportés, on peut raisonnablement soutenir que toutes les séquences d'actes de discours de forme F(P) accomplis au moyen des *énoncés élémentaires* et *performatifs* sont susceptibles d'être *rapportés* en style direct, indirect ou indirect libre pour représenter la parole ou la pensée d'autrui.

Jusqu'ici, on ne peut pas réfuter la thèse de Searle sur l'absence de marqueur linguistique (syntaxique, sémantique, textuel) nommant une fiction en invoquant l'argument du discours indirect libre. Au mieux ou au pire, selon le point de vue, on peut la nuancer en raison de sa présence massive dans les textes de fiction littéraires *modernes*, présence qu'on peut expliquer d'ailleurs en termes de *posture énonciative* que l'auteur de fiction adopte au moment où il se livre à son jeu de langage : elle semble infléchir son usage des énoncés dans la mesure où il sait pertinemment qu'il n'a pas de compte à rendre à ses lecteurs quant à l'*origine* des

²⁸³ Dans le cas d'un discours écrit, ce sont les signes typographiques comme les guillemets ou les tirets qui signalent conventionnellement que l'énoncé est utilisé pour rapporter un discours.

²⁸⁴ Il n'y a pas que la fiction qui pose un problème de reconnaissance des intentions illocutoires de l'auteur. Les linguistes et les théoriciens de la littérature qui ont étudié le discours indirect libre (DIL) le reconnaissent. L'une des difficultés que pose l'analyse de ce discours consiste en effet à repérer sa présence dans le texte car, contrairement aux discours rapportés en style direct, qui sont mis entre guillemets ou introduits au moyen d'un tiret, et en style indirect, qui se présentent dans une complétive, le *discours rapporté en style indirect libre épouse la forme des discours qui ne le sont pas rapportés*, d'où l'adjectif « libre ». C'est encore la question des marqueurs linguistiques servant à signaler sa présence qui en est à l'origine de ce problème. En réaction à Authier-Revuz qui a soutenu que « [r]ien ne permet, hors contexte, de dire qu'une phrase est du DIL » (1978 : 80), Vuillaume (2000) s'est attaché à mettre au jour les signaux (internes et externes) servant à indiquer la présence du discours indirect libre dans les textes littéraires. Une autre difficulté est de déterminer si le discours rapporté sert à exprimer et à communiquer la pensée de l'individu (personne ou personnage) dont on raconte l'histoire ou celle de l'individu (auteur ou narrateur) qui la relate ou l'invente. Rabatel a étudié ce phénomène dans *La Construction textuelle du point de vue* (1998).

paroles ou des pensées qu'il instaure dans son roman par déclaration. À bien y penser, si la critique que Cohn a adressée à la thèse searlienne devait être fondée, il faudrait soutenir conséquemment que le passage ci-dessus est intrinsèquement fictionnel en raison de la présence du discours indirect libre destinée à donner accès à la pensée de Perry. Or il n'en est rien, à tout le moins si l'on fie au *statut de fonction* qui lui a été conféré à l'intérieur de l'*institution littéraire*²⁸⁵. L'aborder comme un texte de fiction littéraire ou comme un texte factuel fictionalisé, c'est faire fi, somme toute, de l'initiative de Capote qui a fait usage des *procédés discursifs* typiques des récits de fiction littéraires modernes pour produire un *récit factuel* contemporain, lequel a inauguré un *nouveau type de discours littéraire* : le *roman non fictionnel*.

Mais comment rendre compte de la présence massive des paroles et des pensées rapportées en style direct, indirect et indirect libre dans un texte comme *De sang froid* ? Qu'est-ce qui a rendu possible, par exemple, cet *usage* littéral et sérieux de l'énoncé interrogatif « Pourquoi continuer à en parler ? » de la part de Capote qui sert à rapporter en style indirect une *pensée*, en l'occurrence la *question* posée par Perry, alors qu'elle lui est, en principe, *inaccessible* ? Capote est-il en mesure de justifier ses dires (mode d'atteinte du but descriptif) ? Comme

²⁸⁵ Dans une étude consacrée à l'analyse de textes de non-fiction littéraires, Heyne s'est penché sur la question de la *réception du texte* de Capote. Contrairement à Tomkins, qui avait considéré *De sang froid* comme un triomphe de l'art sur la réalité, de la fiction sur la non-fiction, il a maintenu que le texte de Capote devait relever d'un *usage sérieux* exigeant une *lecture non fictionnelle* : « I would prefer Searle's more precise distinction between works intended to be read and evaluated as fiction, and works intended to be read and evaluated as fact. A corollary of this position is that one can never move backward from a decision about factual adequacy to any determination of factual or fictional status. This makes it easier to see that Tomkins is doing a disservice to "art" by relegating to it whatever errors Capote may have made. If Capote seriously misrepresented the character of Perry Smith, the result is not a triumph of 'fiction over nonfiction', but of lying over truth-telling, or blindness over insight » (1987 : 482).

Hamburger, j'estime que le seul moyen de rendre compte de la présence du discours indirect libre dans un texte factuel consiste à supposer que l'auteur a *déduit* les pensées qu'il a rapportées à partir d'informations éparses — documents, archives, témoignages, etc. — qu'il a colligées. Or le *texte* de Capote ne contient *aucune indication* relativement aux sources d'informations sur lesquelles il s'est appuyé pour les rapporter, conformément à ce que l'analyse pragmatique du discours rapporté a révélé jusqu'à présent : les expressions attestant une démarche inférentielle telles que « Il a dû » ou « peut-être » que l'on rencontre d'ordinaire dans les récits factuels produits, par exemple, par un historien, sont *absents* dans le texte de Capote, d'où le fait qu'on ait l'illusion que *De sang froid* relève d'un usage non sérieux du langage. Comment cela se fait-il ? Pour trouver des éléments de réponse, il faudrait plutôt regarder du côté des informations contenues dans le *paratexte*²⁸⁶ : c'est là, d'ailleurs, où se trouvent ordinairement les éléments linguistiques servant à *indiquer* si le texte est ou non une fiction.

2.3 Vers le hors texte de la fiction littéraire

Si l'on jette un coup d'œil en direction du paratexte, et plus spécifiquement de la partie consacrée aux remerciements dans *De sang froid*, on constate aussitôt que les informations recueillies préalablement par Capote ont joué un rôle essentiel

²⁸⁶ Par « paratexte », on entend ordinairement les informations qui encadrent le texte proprement dit. Font partie des informations paratextuelles la page couverture (sur laquelle figurent entre autres le nom de l'auteur, le titre, l'éditeur, la collection, le nom de genre), la quatrième de couverture, le rabat, la table des matières, les remerciements, la préface, les avertissements, les notes de bas de page de l'éditeur ou de l'auteur, pour n'en nommer que quelques-unes.

dans le cadre son activité verbale consistant à rapporter en style indirect libre la pensée des individus impliqués dans l'histoire qu'il a racontée :

- 4) *Tous les éléments de ce livre* qui ne sont pas le fruit de ma propre observation ont été tirées de *documents officiels* ou bien *résultent d'entretiens avec les personnes directement concernées* — entretiens qui, pour la plupart, s'étendirent sur une période considérable. Ces « *collaborateurs* » étant identifiés dans le texte, il serait superflu de les nommer ici ; néanmoins je désire *exprimer ma gratitude* en bonne et due forme, car, *sans leur patiente coopération, ma tâche eût été impossible*. (« Remerciements », in *De sang froid* ; je souligne)

À la lecture de ce passage, on comprend que Capote ait fait un usage littéral et sérieux des énoncés pour remercier (but expressif) ses collaborateurs (condition thématique) en exprimant sa gratitude (condition de sincérité) en présupposant qu'ils sont garants des informations sur lesquels il s'est appuyé pour écrire *De sang froid* (condition préparatoire d'arrière-plan), où il a tenté de décrire et de raconter ce qui s'est passé dans le monde (but descriptif) à partir de ses observations, des documents officiels et des témoignages (mode d'atteinte du but) en exprimant la croyance (condition de sincérité) à propos des événements antérieurs (condition thématique) en présupposant que ses sources d'informations étaient à la fois valides et fiables (condition préparatoire d'arrière-plan). À supposer que Capote se soit engagé à exprimer sa gratitude au moment où il a fait son énonciation, on serait en mesure d'offrir une réponse adéquate à la question qui a trait à la présence massive du discours indirect libre dans le roman non fictionnel de Capote : il a été à même de faire un usage littéral et sérieux des énoncés (dont ceux de type interrogatif) ayant pour but de rapporter les paroles et les pensées des individus (dont les questions posées et pensées par Perry) parce qu'il était à même

de prouver ou de justifier les faits (dont les pensées rapportées en style direct ou indirect libre) sur la base des événements qu'il a observés, des documents qu'il a consultés ou des entretiens qu'il a réalisés avec les personnes (dont Perry) qu'il a pris soin de remercier.

Toutefois, on sait que les choses ne sont pas aussi *évidentes* en littérature, car on ne peut pas déterminer avec *certitude* si l'auteur a réellement remercié ses collaborateurs ou a réellement feint de le faire dans cette partie du hors texte. En guise d'illustration, regardons cette fois du côté de la *préface du rédacteur* qui précède l'*échange épistolaire fictionnel* (ou *roman épistolaire*) de Laclos :

- 5) Cet ouvrage, ou plutôt ce recueil, que le public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre *des lettres* qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. Chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et que je savais dans l'intention de la publier, je n'ai demandé, pour prix de mes soins, que la *permission d'élaguer tout ce qui me paraîtrait inutile* ; et j'ai tâché de ne conserver en effet que les lettres qui m'ont paru nécessaires, soit à l'intelligence des événements, soit au développement des caractères. (*Les Liaisons dangereuses* : 15 ; je souligne)

En comparant l'usage littéral et non sérieux du langage de Laclos en contexte, où il a feint d'affirmer que son ouvrage ne contient qu'un petit nombre de lettres composant l'ensemble de la correspondance sur laquelle il a mis la main, et l'usage littéral et sérieux de Capote en contexte, où il a affirmé que les éléments constitutifs de son livre sont issus de documents et d'entretiens officiels qu'il a consultés, on devrait admettre qu'il ne reste pas grand-chose de la thèse des marqueurs linguistiques nommant une fiction : même l'appellation générique (roman, conte,

théâtre, biographie) qui figure sur la page couverture et qui sert à nommer par convention le statut de fonction d'un texte littéraire peut être utilisée non sérieusement pour feindre de le nommer et pour déclarer que les choses sont actuellement ainsi dans ce jeu de langage.

Je crois qu'il est inutile d'insister davantage sur la question des propriétés linguistiques des textes de fiction littéraires et que l'on peut endosser à présent la conclusion de Genette sur l'absence de marqueurs linguistiques (narratologiques) permettant de départager les récits (de vie) factuels et fictionnels :

Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; [...] que Searle a raison en principe (contre Hamburger) de poser que *toute fiction*, et pas seulement le roman à la première personne, *est une simulation non sérieuse d'assertions de non-fiction*, ou, comme le dit Hamburger, *d'énoncés de réalité* et que Hamburger a raison en fait (contre Searle) de trouver dans la fiction (surtout moderne) des indices de fictionalité — mais tort de croire, ou de suggérer, qu'ils sont obligatoires et constants, et si exclusifs que la non-fiction ne puisse les lui emprunter. (1991 : 92 ; je souligne)

À bien y penser, la conclusion qui s'impose à nous peut sembler déconcertante : s'il est vrai que les marqueurs linguistiques susceptibles de désigner la présence d'un usage non sérieux d'énoncés sont *facultatifs* — de sorte qu'un individu (Laclos ou Hildesheimer) puisse réussir à produire une fiction à la première et à la troisième personne sans y avoir recours — et *non exclusifs* — de sorte qu'un individu (Capote ou Lentz) puisse réussir à produire un discours factuel à la première et à la troisième personne en y ayant recours —, il faut admettre conséquemment qu'on ne peut pas rendre compte théoriquement de notre aptitude

à s'orienter dans l'univers des discours en général, dans le monde de la littérature en particulier, en vertu de notre seule *compétence linguistique* (textuelle, syntaxique ou sémantique). Il semble que l'on doive effectivement donner raison à Searle, d'où cette *hypothèse* formulée par la négative en réponse à la critique de Cohn : il est *impossible* de statuer sur l'identité générique d'un discours en se basant uniquement sur ses propriétés linguistiques.

Mais cette hypothèse n'a aucune portée explicative et n'est pas compatible avec la proposition selon laquelle « le principal critère qui permet de reconnaître si un texte est ou non une œuvre de fiction doit nécessairement résider dans les intentions illocutoires de l'auteur » (Searle, 1982 : 109). S'il est vrai, au demeurant, que les auteurs de fiction littéraire adoptent une *posture illocutoire* spécifique, laquelle *dépend* à son tour *des intentions illocutoires* complexes et non moins spécifiques qu'ils ont au moment où ils utilisent non sérieusement le langage, on est en droit de s'attendre à ce que cette posture illocutoire infléchisse de manière aussi spécifique les séquences d'actes de discours à accomplir pour réussir à produire avec succès et satisfaction un certain type de discours *de la* fiction. De ce point de vue, le discours *de la* fiction semble impliquer un usage singulier des énoncés. Mais comment parvenir à identifier le statut générique que les membres de l'institution littéraire assignent aux discours qui mobilisent leur attention si le critère qui permet de statuer sur leur identité générique n'est pas d'ordre linguistique ? En logique du discours, peut-on expliquer l'aptitude du locuteur à produire un effet d'entendement illocutoire lorsqu'il fait une énonciation sur la

base de l'hypothèse qu'il n'existe aucun marqueur linguistique *constant* et *obligatoire* qui contribue à sa signification en nommant sa forme logique ?

À vouloir identifier les critères qui nous permettent de le faire, il faudrait chercher du côté des faits *extralinguistiques*. Si on est à même, par exemple, de reconnaître que *Les Liaisons dangereuses*, y compris le discours de la préface du rédacteur, relèvent d'un usage non sérieux du langage, c'est à partir du moment où l'on fait intervenir une connaissance littéraire, comme celle du *topos* des lettres retrouvées qui faisait partie des jeux de langage pratiqués par plusieurs auteurs de fiction au XVIII^e siècle²⁸⁷. Dans le cas *De sang froid*, on est à même de déterminer que ses parties constitutives, y compris le remerciement de Capote, relèvent d'un usage sérieux du langage dès que l'on admet que le recours aux procédés romanesques caractéristiques de la fiction littéraire moderne participe d'une esthétique verbale contemporaine qui a permis son auteur d'inaugurer un nouveau type de discours factuel²⁸⁸.

C'est sensiblement la même chose lorsqu'on identifie *La Mort de Virgile* de Hermann Broch comme une *biographie fictionnelle*, à cette différence qu'on reconnaît que Broch renouvelé le genre en inventant une vie à Virgile. À propos du *Marbot* de Hildesheimer, on comprend que sa mimésis formelle de la biographie factuelle participe à l'atteinte du même but déclaratoire sur le thème de la vie d'un personnage qui n'existait pas avant qu'il produise sa biographie lorsqu'on apprend

²⁸⁷ Outre Laclos, Montesquieu (*Les Lettres persanes*), Rousseau (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*), Goethe (*Les Souffrances du jeune Werther*) et Richardson (*Clarisse Harlowe*) se sont livrés aussi à ce genre d'activité discursive.

²⁸⁸ Le *nouveau journalisme* participe de la même tendance.

que le nom propre « Marbot » ne dénote aucune personne réelle²⁸⁹. On parvient à identifier le texte de Freud comme un psycho-récit si on prend en considération que son auteur a misé sur sa science pour analyser le contenu des rêves d'un individu qui joue un rôle dans un récit de fiction d'un certain type. Enfin, on comprend que la nouvelle intitulée « Critique gastronomique » de Woody Allen exemplifie les propriétés de la critique culinaire fictionnelle parce qu'on reconnaît que la *parodie générique* est une pratique courante chez les auteurs de fiction. Bref, tous ces faits sur lesquels on se fonde pour identifier le statut de fonction d'un texte ne sont pas inscrits dans le texte, mais dans le *hors-texte*²⁹⁰.

Bien qu'elles soient *ad hoc*, ces explications ont le mérite, me semble-t-il, de mettre en lumière un fait qu'on ne peut pas négliger en théorie des actes de discours ou des genres littéraires, à savoir que l'on réussit à identifier un texte comme relevant ou non d'un *usage sérieux* ou d'un *usage non sérieux du langage* sur la base d'une *compétence pragmatique* comportant des connaissances générales — un savoir encyclopédique pour reprendre les termes d'Eco — relatives aux habitudes linguistiques — des *habitus* au sens de Bourdieu — qui ont été

²⁸⁹ Selon moi, *Marbot* exemplifie les propriétés *logiques* de la biographie fictionnelle au même titre que *La Mort de Virgile* de H. Broch (1955). Contrairement à Cohn, j'admets la *variation linguistique* à l'intérieur de la *forme logique* de la biographie fictionnelle. Je l'explique à partir des composantes de ce type de discours. Dans le cas de la biographie fictionnelle de Broch, c'est le *mode d'atteinte du but* déclaratoire en vertu duquel l'auteur invoque péremptoirement son pouvoir de créateur à l'intérieur de l'institution littéraire qui contribue à lui conférer la *forme linguistique* du roman, au sens de Cohn. Dans le cas de celle de Hildesheimer, c'est plutôt sa condition préparatoire en vertu de laquelle on présuppose ce qu'est une vie qui contribue à lui conférer la *forme linguistique* de la biographie, au sens de Cohn.

²⁹⁰ J'utilise l'expression derridienne « hors-texte » au sens de contexte extralinguistique comprenant les auteurs et les lecteurs qui produisent et reçoivent des textes. S'il faut comprendre l'expression « il n'y a pas de hors-texte » comme signifiant qu'il n'y a rien hors du contexte (Derrida, *Limited Inc.* : 1990), alors je précise que l'expression « hors texte » désigne des capacités d'Arrière-plan (Searle) permettant aux individus qui y font partie de reconnaître comment sont et faire les choses dans un contexte d'énonciation.

adoptées par les membres d'une communauté linguistique ou artistique au cours de son histoire. De ce point de vue, il est raisonnable de postuler l'existence de formes de vie littéraires contingentes et reconnaissables contextuellement. Si l'on admet que notre aptitude à désigner un texte littéraire (X) comme une fiction (Y) *dépend nécessairement* de notre capacité à mobiliser pareilles connaissances générales et que nos connaissances du monde et de l'histoire littéraires en font partie (C), on peut avancer qu'il est possible de s'orienter dans l'univers des discours et des textes littéraires en vertu de notre compétence pragmatique qui tient compte des faits pertinents figurant dans l'arrière-plan discursif (auteurs, appellations génériques, éditeurs, collections, etc.), d'où cette hypothèse formulée cette fois par l'affirmative en réponse à la critique de Reboul : il est *possible* de statuer sur l'identité générique d'un discours en se basant uniquement sur ce que l'on sait des formes de vie partagées par les membres d'une communauté linguistique et sur les faits figurant dans l'arrière-plan de leur discours.

Les deux hypothèses n'ont pas la même portée théorique. Celle qui est formulée par la négative nous conduit à conclure qu'on ne peut pas distinguer la fiction *et* la réalité dans l'usage et la compréhension du langage. C'est une version de la thèse searlienne qui a prêté le flanc à la critique. Celle qui formulée par l'affirmative nous amène plutôt à admettre qu'on peut le faire que *si* on a recours à des données contextuelles. C'est une version de la thèse de Genette qui est généralement bien admise. Les deux thèses émanent respectivement d'une réflexion théorique sur le langage ordinaire menée à l'aide d'outils conceptuels préalablement conçus pour l'analyse de l'*usage sérieux* des types d'énoncés simples

et d'une série d'études empiriques sur la littérature menée à l'aide d'outils conceptuels initialement conçus pour l'analyse de l'*usage non sérieux* des types d'énoncés complexes. Elles ne sont donc pas incompatibles, mais bien *complémentaires*.

Ayant maintenant cela à l'esprit et ayant d'ores et déjà précisé que la présente investigation sur la fiction littéraire porte principalement sur la relation entre deux usages fondamentaux du langage, je vais formuler une hypothèse en réponse à l'énoncé du problème théorique relatif à l'effet d'entendement illocutoire ou de généricité associé aux séquences d'actes de discours que les auteurs doivent accomplir pour réussir à produire un discours d'un certain type :

Notre compétence à identifier le statut de fonction d'un discours produit en un contexte d'énonciation <i>dépend nécessairement</i> d'un savoir relatif aux habitudes ou pratiques linguistiques qui ont émergé et qui se sont développées au cours de l'histoire d'une communauté langagière.

Cette hypothèse sur notre aptitude à statuer sur l'identité générique des textes en général, et à départager la fiction *et* la réalité dans l'*usage sérieux* et *non sérieux du langage* en particulier, ne porte aucunement préjudice à la proposition théorique selon laquelle le statut de fonction d'un texte *dépend des intentions* de l'auteur. La reconnaissance de cette intention à l'origine du statut de fonction d'un texte transite *nolens volens* par un savoir encyclopédique (Eco) ou d'Arrière-plan (Searle) relatif aux habitudes linguistiques (Bourdieu) ou aux formes de vie (Wittgenstein) contingentes qui ont émergé à différents moments de l'histoire d'une communauté linguistique ou littéraire et qui se sont distinguées les autres

des autres par certains traits linguistiques identifiables contextuellement. Pour qu'il y ait une résolution des conflits d'intentions discursives, encore faut-il qu'il y ait des intentions illocutoires à l'*origine* du conflit. Notre incapacité à avoir directement accès aux intentions des locuteurs à partir de leur séquence d'actes de discours ne change rien finalement à leur ontologie²⁹¹.

3. À LA CROISÉE DU SÉRIEUX ET DU NON SÉRIEUX

Les théoriciens de la littérature, nous dit Schaeffer, se sont montrés passablement préoccupés par la question générique. Mais l'*intérêt théorique* porté à la question des genres est aussi palpable chez les philosophes analytiques, particulièrement chez les philosophes du langage ordinaire qui ont cherché à décrire des types de fonctions associés aux différentes façons d'utiliser les types d'énoncés d'une langue naturelle :

L'une des questions les plus insistantes de toute philosophie du langage est la suivante : combien y a-t-il de façons d'utiliser la langue ? Wittgenstein pensait qu'on ne pouvait pas répondre à cette question en produisant une liste finie de catégories. « Mais combien d'espèces de phrases y a-t-il ?... Il y en a d'innombrables (*unzählige*) espèces ». Mais le ton sceptique de cette conclusion devrait éveiller les soupçons. Il ne viendrait à l'idée de personne de dire qu'il y a d'innombrables espèces de systèmes économiques, de règles matrimoniales ou de types de partis politiques ; pourquoi la langue devrait-elle être plus rebelle à la taxinomie que tout autre aspect de la vie sociale ? » (Searle, 1982 : 31)

²⁹¹ Schaeffer a d'ailleurs fort bien résumé ce phénomène : « Il est facile de concevoir une situation dans laquelle le juge [une machine de Turing] serait incapable de décider qui est la personne réellement triste et qui est l'acteur feignant d'être triste. Ceci ne changerait strictement rien au fait que la personne qui a perdu un être cher est triste et que l'acteur se borne à feindre d'être triste. Bref, le fait que nous soyons dans l'incapacité de distinguer entre réalité et semblant ne change rien au fait que d'un côté il y a la réalité et de l'autre un semblant » (1999 : 96). Cela s'applique à la différence entre la *réalité* et la *fiction*.

Contrairement à Wittgenstein, qui postulait un nombre incalculable de jeux de langage²⁹², Searle (1982) a formulé l'hypothèse selon laquelle il existe un nombre limité d'usages d'énoncés dans les langues naturelles. Étudiant le *discours réel*, Searle nous dit avoir constaté empiriquement qu'ils servent à dire comment les choses sont (les assertifs), à tenter de faire agir autrui (les directifs), à s'engager auprès d'autrui (les promissifs), à exprimer nos attitudes (les expressifs) et à provoquer des changements dans le monde (les déclaratoires)²⁹³.

Sa taxinomie des actes illocutoires s'est révélée doublement importante en science du langage. D'un point de vue *linguistique*, elle a permis de regrouper l'ensemble des énoncés élémentaires et performatifs des langues naturelles. D'un point de vue *logique*, elle a permis de couvrir les quatre directions possibles d'ajustement entre les mots et le monde. Dans sa typologie des discours, Vanderveken (2001a) a réduit à quatre les *catégories discursives* en prenant comme principale unité d'analyse le *but linguistique* que l'on peut tous atteindre *sur un thème* par le seul fait d'utiliser le langage pendant un intervalle de moments²⁹⁴. Dans mon optique, les usagers du langage qui assignent un *statut de fonction* (Y) aux discours (X) qu'ils produisent dans un contexte d'énonciation (C) ne peuvent viser que l'un de ces quatre buts discursifs que Vanderveken a corrélés avec les quatre directions possibles d'ajustement entre les discours et le monde.

²⁹² Voir en particulier le § 23 de ses *Investigations philosophiques* (1961).

²⁹³ Je renvoie à son introduction et au chapitre intitulé « Taxinomie des actes illocutoires », in *Sens et Expression* (1982).

²⁹⁴ Vanderveken (2001a) y a regroupé les discours de types directif et engageant. Dans un discours, a-t-il fait valoir, chaque individu peut occuper à tour de rôle la position de locuteur et d'allocutaire de sorte que l'engagement de l'un peut être conditionnel ou entraîner l'engagement de l'autre. Ainsi, les discours dont le but est délibératif (propagandes, sermons, annonces de publicité) servent autant à engager le locuteur qu'à tenter de faire agir l'allocutaire.

À l'instar de Wittgenstein, Bakhtine a aussi avancé qu'il existe une *infinité de genres du discours possibles* pour chacune des sphères de l'activité humaine (ou formes de vie) :

Les domaines de l'activité humaine, aussi variés soient-ils, se rattachent *toujours* à l'utilisation du langage [...]. L'utilisation de la langue s'effectue sous forme d'énoncés concrets, uniques (oraux ou écrits) qui émanent des représentations de tel ou tel domaine de l'activité humaine [...]. Tout énoncé pris isolément est, bien entendu, individuel, *mais chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses types relativement stables d'énoncés, et c'est ce que nous appelons les genres du discours*. La richesse et la variété des genres du discours sont *infinies* car la variété virtuelle de l'activité humaine est inépuisable et chaque sphère de l'activité comporte *un répertoire des genres du discours* qui va se différenciant et s'amplifiant au fur et à mesure que se développe et se complexifie la sphère donnée. (Bakhtine, 1984 : 265 ; je souligne)

S'il est vrai que chaque sphère de l'activité humaine ne comporte qu'un seul répertoire de types relativement stables d'énoncés élémentaires et performatifs dans les langues naturelles (Searle) ou de genres du discours (Bakhtine), on peut se demander s'il est possible de regrouper et distribuer *systematiquement* les textes littéraires au sein d'une typologie générale des discours en reformulant la question de Searle : combien y a-t-il de *façons d'utiliser les énoncés* d'une langue naturelle pour réussir à produire un discours d'un certain type ayant un but intrinsèquement linguistique (Vanderveken) ?

3.1 La typologie des discours en dynamique des genres littéraires

La typologie n'a pas la cote ces temps-ci en théorie des genres littéraires. Plusieurs théoriciens des genres ont renoncé en effet à toute visée typologique dans

le but « de contourner l'écueil essentialiste » (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001 : 17) mis en lumière par Schaeffer (1989). Dans le contexte actuel des recherches sur les genres littéraires, précisent-ils, il est « moins question d'examiner l'appartenance générique d'un texte que de mettre au jour les tensions génériques qui l'informent » (2001 : 17) ou encore « il s'agit d'aborder le problème du genre moins comme l'examen des caractéristiques d'une catégorie de textes que comme la prise en compte et la mise en évidence d'un processus dynamique de *travail* sur les orientations génériques des énoncés » (Adam et Heidmann, 2007 : 25). Cela dit, le philosophe du langage ordinaire pourrait sans doute demander au théoricien des genres littéraires si les textes qu'il étudie sont moins, aussi ou plus rebelles à la catégorisation que les énoncés élémentaires et performatifs des langues naturelles ou n'importe quel autre aspect de la vie sociale étudié par les spécialistes des autres disciplines.

Ma réflexion sur les actes de discours et les genres littéraire participe à ce mouvement transitoire des genres à la généricité inauguré par les théoriciens de la littérature, puisqu'elle voue un intérêt théorique à la question du dynamisme (variation et changement) qui sous-tend le système de genres du discours. J'admets évidemment la proposition derridienne selon laquelle tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, mais non celle selon laquelle cette participation n'est jamais une *appartenance*, car le seul fait de parler des tensions génériques à l'œuvre dans un texte suppose son appartenance à une classe, quel que soit le terme conceptuel qu'on utilise pour le désigner : la participation d'un texte à plusieurs

genres n'exclut donc pas la possibilité qu'il appartienne à un genre qui peut en contenir plusieurs.

Compte tenu que mon attention a porté jusqu'ici sur les phénomènes énonciatifs de « généricité auctoriale » (Schaeffer, 1989), ma démarche consiste à présenter une typologie des discours susceptibles d'*appartenir* au système des genres littéraires dans le but de découvrir les possibilités logiques qui s'offrent à ceux qui utilisent le langage. En d'autres termes, ma visée typologique répond d'une démarche heuristique en réaction à une question théorique relative au travail de production d'un texte littéraire : comment cerner les relations possibles d'exemplification d'un texte à un genre (simple ou complexe) sous la forme d'une règle constitutive et réitérable de forme « X compte comme Y dans C » ?

Combe a amorcé cette réflexion sur les relations dites « transversales » entre les textes et les genres sur la base de l'hypothèse que les textes littéraires sont nécessairement composés d'actes illocutoires. Je reproduis intégralement sa typologie des genres littéraires (1992 : 95) :

ASSERTIFS

raconter, décrire, commenter... (épopée, roman, prose scientifique)

s'exclamer, louer, déplorer, blâmer... (poésie lyrique)

DIRECTIFS

interpeller : exhorter, supplier, demander, ordonner, interroger... (poésie lyrique, poésie dramatique, théâtre)

enseigner (discours scientifique, pédagogique ou idéologique)

EXPRESSIFS

louer, blâmer, déplorer (poésie lyrique et de circonstance, sermons, discours)

s'excuser, remercier, féliciter... (sermons, discours, poésie lyrique et de circonstance)

À première vue, il semble que l'on puisse intégrer les discours factuels *et* fictionnels au sein d'une typologie générale en tablant sur la taxinomie des actes illocutoires de Searle (1982). Or ce n'est pas le cas. On ne peut pas situer « sur le même pied » (Searle) les discours *fictionnels* et *factuels* sans commettre une erreur de catégorie²⁹⁵. Il ne faut pas se surprendre que la classification de Combe ne soit ni systématique — les actes illocutoires et les genres littéraires sont parfois distribués dans deux ou trois classes — ni complète — les actes illocutoires et les genres littéraires promissifs et déclaratoires y sont absents. Ce qui me semble révélateur dans sa typologie des genres littéraires, c'est que la catégorie des déclaratoires n'y figure pas. Regardons maintenant du côté de la typologie de Vanderveken qui comporte quatre catégories discursives, dont celle manquante :

²⁹⁵ Selon Searle, c'est en raison de la *relation parasitaire* des feintes verbales l'égard des actes illocutoires authentiques accomplis en pareils discours ; selon moi, c'est en raison de la *nature des séquences d'actes de discours* qui s'y déploient.

Buts linguistiques	Directions d'ajustement	Genres du discours
Descriptif But : décrire comment les choses sont dans le monde	Des mots aux choses Satisfaction : les énoncés correspondent à des faits dans le monde	Débats théoriques, prophéties bilans, reportages, mémoires, récits historiques, biographie, roman, psycho-récit
Délibératif But : délibérer comment agir dans le monde	Des choses aux mots Satisfaction : les faits du monde correspondent aux énoncés	Sermons, règlements, réquisitions, propagandes, publicités, exhortations, négociations, prières
Déclaratoire But : faire en sorte que le monde corresponde aux énoncés en disant qu'ils sont vrais	Des choses aux mots et des mots et choses Satisfaction : le monde est transformé en disant qu'il l'est	Cérémonies de mariage, de baptêmes et d'ordinations à l'église, établissement de règles d'un jeu, décrets, consécration d'une œuvre
Expressif But : manifester les états d'âme et les attitudes des locuteurs	Aucune Satisfaction : les états d'âme sont appropriés	Séances d'hommage, éloges, condoléances, lamentations, implorations de miséricorde, sonnets

Il ne fait aucun doute que tous les discours à but linguistique qui relèvent d'un *usage sérieux* du langage peuvent être intégrés au sein de sa typologie. Les discours factuels exemplifiés par des textes aussi divers que *Les Confessions* de Rousseau (biographie), *Napoléon* de Lentz (récit de vie historique) et *De sang froid* de Capote (roman) — pour ne nommer qu'eux — font partie de la catégorie de discours de type descriptif.

Je saisis l'occasion d'y inscrire un type de discours factuel qui a retenu mon attention précédemment : le *psycho-récit* exemplifié par *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva* de W. Jensen de Freud. Il s'agit d'un texte qui relève d'un *usage littéral et sérieux* du langage et qui participe effectivement de plusieurs genres à la fois, car on y retrouve notamment 1) une présentation de l'objet et de la méthode d'investigation en psychanalyse, 2) un récit sur la *Gradiva* de Jensen, 3) une

analyse de la psyché de Norbert Hanold et 4) une interprétation des rêves du personnage. Comme bien d'autres types de discours *sur* la fiction (essai littéraire, analyse de texte de fiction, etc.), il s'agit d'un discours factuel qui a un but intrinsèquement linguistique, qui est de décrire ce qui se passe dans le monde (but descriptif). Comme je l'ai souligné, on parvient à saisir sa *forme logique* (ou générique) à partir des faits figurant dans le hors texte du psycho-récit plutôt que sur la base de sa *forme linguistique* ou *littéraire*. Quand on statue sur l'identité générique (Y) de ce texte (X) dans un contexte d'énonciation (C), on se prononce du coup sur sa *forme logique* ; on reconnaît que les séquences d'actes de discours à l'œuvre dans le texte de Freud sont dirigées vers des faits existants dans le monde fictif de la *Gradiva* de Jensen à partir de nos capacités d'Arrière-plan, qui nous conduisent à reconnaître comment sont et faire les choses dans le monde, et de notre compétence linguistique, qui nous permet d'accéder à la signification linguistique des énoncés constitutifs du texte descriptif de Freud et du texte déclaratoire de Jensen : les deux textes comportent l'opérateur intensionnel « dans ce jeu de langage »²⁹⁶.

C'est encore la catégorie des déclarations qui retient mon attention. Si mon hypothèse performative est juste, je serais autorisé d'inscrire tous les types de discours fictionnels dans la catégorie générique des discours de type *déclaratoire*. Et pourquoi pas ? Eh bien la raison est simple et l'énoncer devrait me permettre de

²⁹⁶ Comme je l'ai mentionné au chapitre précédent, on peut réussir à produire avec succès et satisfaction d'autres variétés de discours *sur la fiction* conformément aux règles constitutives qui gouvernent l'usage sérieux du langage. Ainsi, une *publicité*, une *consécration* ou un *éloge* à propos d'une quelconque fiction sont autant de types possibles de discours *factuels* qu'on peut définir récursivement à partir de quatre types primitifs de discours.

faire prendre conscience qu'il existe un monde de différences logiques et linguistiques entre le factuel et le fictionnel dans l'*usage réel du langage*, même s'il n'existe aucune différence linguistique entre les deux *en théorie* : tous les membres d'une communauté linguistique (ou artistique) peuvent *logiquement* réussir à produire avec succès et satisfaction tous les types de discours fictionnels *correspondant* aux types de discours factuels en vertu d'une *convention extralinguistique* (ou littéraire) les autorisant à utiliser performativement l'ensemble des éléments qui entrent dans la composition de ces types de discours possibles. De ce point de vue, les *discours factuels*, qui figurent dans la typologie de Vanderveken, *et fictionnels*, que je cherche à intégrer au sein de la famille des discours à but linguistique, impliquent *différents usages des mêmes éléments linguistiques*. Par conséquent, ils ne peuvent pas être composés des mêmes séquences d'actes de discours. C'est précisément ce que je veux illustrer en développant sa typologie des discours.

3.2 Vers une typologie générale des discours factuels et fictionnels possibles

Pour intégrer les textes de fiction littéraires au sein de la famille des discours à but linguistique, j'ai retenu quatre critères énonciatifs. D'abord, il y a les *deux universaux dans l'usage du langage* propres aux discours factuels, qui relèvent de l'usage sérieux du langage, et fictionnels, qui relèvent de l'usage non sérieux du langage (*statut discursif*). Par la suite, il y a les *quatre buts linguistiques transcendants* propres aux discours factuels et fictionnels qui jouent un rôle dans une communauté langagière (*fonction discursive*). Ensuite, il y a les principales

actions verbales qui doivent être accomplies pour réussir à produire des discours factuels et fictionnel dans un contexte (*actes discursifs*). Enfin, il y a les *noms de genres* qui désignent leur statut de fonction à l'intérieur du système linguistique ou littéraire (*genres discursifs*). Au terme de ma réflexion sur les genres littéraires, je propose à titre heuristique une (autre !) *typologie des discours factuels et fictionnels possibles* :

Types discursifs	Statuts discursifs	Actes discursifs directeurs	Buts linguistiques internes	Noms génériques (statut de fonction)
Descriptifs	Fictionnels	Feintes verbales et Déclarations	Faire en sorte que le monde corresponde aux énoncés en disant qu'ils sont vrais	Récits, romans, (auto)biographies, mémoires, récits de voyage, récits historiques psycho-récits, histoires virtuelles, polars, fantastique, science-fiction, contes, théories, contes philosophiques...
	Factuels	Descriptions et Narrations	Décrire comment les choses sont dans le monde	Récits, romans, (auto)biographies, mémoires, récits de voyage, récits historiques psycho-récits, histoires virtuelles, théories...
Délibératifs	Fictionnels	Feintes verbales et Déclarations	Faire en sorte que le monde corresponde aux énoncés en disant qu'ils sont vrais	Essais, pamphlets, serments, sermons, propagandes, publicités, prières, utopies, échanges épistolaires...
	Factuels	Argumentations	Délibérer comment agir dans le monde	Essais, pamphlets, serments, sermons, contes philosophiques, propagandes, publicités, prières, utopies, échanges épistolaires...
Déclaratoires	Fictionnels	Déclarations	Faire en sorte que le monde corresponde aux énoncés en disant qu'ils sont vrais	Théâtre, tragédies, comédies, tragi-comédies, drames, soties, farces, vaudevilles, moralités, pantomimes...
	Factuels			Déclarations de guerre, ouvertures ou fermetures de séance, formulations des règles d'un jeu, décrets, consécration d'une œuvre, définitions...
Expressifs	Fictionnels	Feintes verbales et Déclarations	Faire en sorte que le monde corresponde aux énoncés en disant qu'ils sont vrais	Poésie lyrique, poésie en prose, ballades, chansons, élégies, odes, sonnets, versets...
	Factuels	Expressions d'états mentaux	Manifester les états d'âme et les attitudes des locuteurs	Poésie lyrique, poésie en prose, ballades, chansons, élégies, odes, sonnets, versets...

Selon la typologie esquissée, on peut soumettre une hypothèse en guise de réponse à la question searlienne. Dans le système des genres du discours, il existe quatre types primitifs de discours dont la nature dépend entièrement de l'usage des types relativement stables d'énoncés (Bakhtine) qui entrent dans leur composition : les discours descriptifs, délibératifs, déclaratoires et expressifs. Quelle que soit la sphère sociale considérée (formes de vie artistique, littéraire, philosophique, scientifique), un usage *non sérieux* du langage revient *invariablement* à transformer le monde (but déclaratoire) et un usage *sérieux* du langage revient à faire différentes choses, y compris transformer le monde (but déclaratoire). Quelle que soient les formes de vie dans lesquelles ils sont engagés, les membres d'une communauté langagière peuvent engendrer une *infinité de genres du discours qui jouent un rôle dans le monde* en vertu de leur compétence pragmatique. Pour ce faire, il faut et il suffit d'accomplir des séquences d'actes de discours (interventions, références, prédications) de différentes formes dirigés vers des faits réels ou fictifs du monde en utilisant *différemment* les éléments linguistiques (noms propres, descriptions définies ou indéfinies, verbes performatifs, énoncés élémentaires, intensionnels et modaux, etc.) qui composent une langue naturelle. Selon mon analyse de la relation logique liant l'*usage sérieux et non sérieux du langage*, il doit y avoir d'authentiques narrations et descriptions de formes diverses dans une biographie factuelle et il *peut* y avoir des séquences de feintes verbales qui se greffent réellement aux narrations et aux descriptions authentiques, mais il *doit* y avoir d'*authentiques déclarations* de formes aussi diverses dans une biographie fictionnelle. Il en va ainsi pour les essais, les ouvertures de séances, les odes, etc. Par conséquent, tous les discours factuels et fictionnels dont la *forme logique* est

déclaratoire n'ont pas nécessairement la même *forme linguistique*, d'où la *hiérarchisation axiologiquement neutre* des discours factuels et fictionnels dans cette typologie composée de *huit catégories génériques possibles*.

On a sans doute remarqué que les catégories génériques ne sont pas mutuellement exclusives puisque les *mêmes* noms de genres figurent parfois dans *différentes* catégories génériques. Comme je l'ai dit à quelques reprises, je n'accorde pas beaucoup d'importance aux appellations génériques parce que leur étude ne révèle strictement *rien* sur les propriétés génériques que les textes doivent exemplifier pour appartenir à un ou des genres du discours possibles. Si le nom de genre revêt un *intérêt théorique*, c'est précisément parce qu'il nous informe sur les *relations logiques possibles* entre les *usages sérieux* et *non sérieux* à l'intérieur du système des genres littéraires. À la limite, on peut concevoir que toutes les *relations logiques* entre ces deux universaux du langage aient été expérimentées par les membres d'une communauté langagière et que tous les discours littéraires soient désignés par le terme conceptuel ou le nom de genre « texte ». Ainsi, ils auraient réussi à produire avec succès et satisfaction un *mariage fictionnel* (Y) en accomplissant individuellement ou collectivement des séquences de déclarations linguistiques de forme monologale ou dialogale sur le thème d'une union sacrée entre deux individus dans un jeu de langage pendant un intervalle de moments d'énonciation. Dans une telle situation incroyable, mais logiquement possible, tous les membres de la communauté linguistique ou littéraire identifient finalement leurs instances textuelles (X) comme des textes (Y) dans tous les contextes (C). Qu'importe. S'ils ont la possibilité de faire des déclarations, des narrations, des

feintes verbales, des références et des prédication en utilisant sérieusement ou non sérieusement le langage, ils devraient quand même être capables de produire des effets d'entendement illocutoire ou de généricité en ayant à l'esprit les catégories génériques qu'ils ont eux-mêmes créées pour regrouper et distinguer leurs jeux de langage en différents contextes de production et de réception de discours, qu'ils soient oraux ou écrits.

La créativité et l'action font assurément partie de notre compétence discursive. Contrairement à Cohn, je considère que le *Marbot* de Hildesheimer ne constitue pas une anomalie générique dans la mesure où il est *normal* de renouveler les genres du discours fictionnels en empruntant aux formes du discours factuels, et *vice versa*. Contrairement à Searle, je constate empiriquement que l'emprunt de *formes discursives* ne va pas seulement dans le sens *du factuel* (sérieux) *au fictionnel* (non sérieux), mais aussi *du fictionnel au factuel*, d'où l'appellation générique « roman non fictionnel » qu'on applique au texte factuel de Capote à l'intérieur de l'institution littéraire. Ce que me permet d'illustrer la typologie qui tient compte de la *réalité des noms de genre* et de la *contingence des discours réels*, c'est que les relations entre les formes linguistiques et les formes logiques sont polymorphes : dans la pratique réelle du discours, la forme logique de la biographie fictionnelle peut se présenter sous deux formes linguistiques (*Marbot* et *La Mort de Virgile*) comme les deux formes logiques du roman factuel et fictionnel peut se présenter sous la forme linguistique du roman (*De sang froid* et *Madame Bovary*), d'où la difficulté d'identifier le statut de fonction (Y) qu'un auteur a conféré à son texte (X) dans le contexte d'énonciation (C) sans tenir

compte des faits figurant dans l'arrière-plan discursif. Bref, il existe de la *variation* et du *changement* — en synchronie ou en diachronie — à l'intérieur du système des genres littéraires, comme quoi on peut découvrir empiriquement le *dynamisme* qui sous-tend la pratique générique à l'aide d'une simple typologie des discours à l'intérieur de laquelle les noms de genre au statut dit « bâtard » (Schaeffer, 1989) ont leur place.

Quand on regarde en direction d'une typologie des discours, on a souvent l'impression que les faits qu'elle regroupe sont simples et d'une pureté cristalline, ou bien qu'ils sont régis par des lois ou des règles strictes qu'on ne peut pas enfreindre. C'est à cette enseigne que Combe (1992 : 147-148) a logé Derrida qui a imposé une série d'injonctions dans sa *loi du genre* :

Ainsi, dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité [...]. Et s'il leur arrive de se mêler, par accident ou par transgression, par erreur ou par faute, alors cela doit confirmer, puisqu'on parle alors de « mélange », la pureté essentielle de leur identité. Cette pureté appartient à l'axiome typique, c'est une loi de la loi du genre, qu'elle soit ou non, comme on croit pouvoir dire, « naturelle ». (1985 : 253)

On ne sera sans doute pas surpris d'apprendre que je conçois différemment les genres littéraires. Contrairement à Derrida, je plaide en faveur de frontières linguistiques ou littéraires plus ou moins stables et univoques à l'intérieur des limites logiques relativement fixes que j'ai tracées en tenant compte des quatre buts linguistiques qu'on peut atteindre simplement en utilisant langage. Certes, il n'y a rien de naturel dans une loi, une norme ou une règle en matière de genres

littéraires. Ce qui se trouve au fondement des discours réels — factuels et fictionnels —, c'est un ensemble de *conventions sociales* — linguistiques et extralinguistiques —, essentiellement *arbitraires* qui font néanmoins l'objet d'un *accord intersubjectif* à propos des *règles* qui rendent possible un jeu de langage littéraire. Contrairement aux *règles normatives* (ou prescriptives) formulées par la négative par le philosophe de la déconstruction, les *règles constitutives* (et réitérables) ne sont pas formulées négativement par le théoricien des actes de discours : celui-ci énonce simplement les *conditions minimales* qui doivent être remplies dans le contexte d'une énonciation pour que celui-là puisse réussir à produire avec succès un type de discours.

Dans le cas des types de discours fictionnels, il faut et il suffit d'avoir un *sens minimalement robuste de la réalité* (Russell) pour réussir à en produire un qui exemplifie les propriétés illocutoires d'un ou de plusieurs genres littéraires (règle préliminaire). De toute évidence, les membres d'une communauté linguistique ne reconnaissent pas le droit d'invoquer un statut spécial à l'intérieur de l'institution du langage (mode d'atteinte du but déclaratoire) pour instaurer une *nouvelle réalité* (but linguistique) à ceux dont *sens de la réalité* fait défaut. Imaginons le contraire et expliquons comment les membres qui œuvrent au sein de l'institution littéraire peuvent reconnaître *a priori* que les discours *de la fiction* ne sont pas défectueux d'un point de vue illocutoire. Le réalisme externe n'est pas une hypothèse à laquelle on peut renoncer si facilement ; il se trouve au fondement de tous les discours, y compris les discours *de* et *sur la* fiction qu'on produit et reçoit

de manière intelligible en différents contextes d'usage sérieux *et* non sérieux du langage.

L'apport de la *logique du discours en théorie des genres littéraires* réside essentiellement dans le fait qu'elle permet de dégager les *règles constitutives* des types discours qu'elles régulent en même temps par l'entremise d'une analyse de la *forme logique* des genres du discours. D'ailleurs, c'est à partir du moment où l'on a cerné la *forme logique* d'un genre du discours qu'on peut appréhender la *variation linguistique* ou *littéraire* à l'œuvre dans n'importe quel type de discours qui l'exemplifie. Bien entendu, la logique du discours ne peut pas contribuer de manière significative et constructive à cerner la littérature en définissant récursivement les genres du discours qui font partie du domaine de l'*art verbal*. Néanmoins, le logicien du discours peut, lui, contribuer à définir la littérature en compréhension s'il prend la peine d'étudier les *faits littéraires* qu'il a pour tâche d'expliquer. Pour ma part, j'imagine avoir apporté une modeste contribution au faire de la littérature simplement par l'application, consciente ou non, d'une règle *constitutive* et *réitérable* aux quelques instances textuelles que j'ai étudiées avec sérieux : ce *texte* compte actuellement comme une *fiction littéraire*.

CONCLUSION

L'analyse précédente laisse sans réponse une question essentielle : à quoi bon ? En d'autres termes, pourquoi attacher tant d'importance et consacrer tant d'effort à des textes contenant des actes de langage qui, dans leur majorité, sont feints ? Le lecteur qui aura été attentif à mon argumentation ne sera pas surpris d'apprendre que je ne crois pas qu'il y ait une réponse simple, ni même une réponse unique à cette question. Une partie de la réponse prendrait en compte le rôle essentiel, quoique souvent sous-estimé, que l'imagination joue dans la vie humaine, ainsi que le rôle également essentiel que les produits de l'imagination commune jouent dans la vie sociale des hommes. (John Searle, *Sens et Expression*, p. 118)

Fondée principalement sur « Le Statut logique du discours de la fiction » de John Searle et des commentaires critiques que son article a suscités autant en philosophie et en esthétique analytiques qu'en théorie littéraire et en linguistique, ma recherche sur la fiction littéraire avait pour objectif de cerner quatre aptitudes générales à l'œuvre dans tout discours par le biais d'une *analyse* de la relation *logique* entre les *usages sérieux et non sérieux du langage*. L'une de ses hypothèses fondamentales est que le discours *de la* fiction est *produit* essentiellement, quoique non uniquement, pour créer des faits institutionnels complexes par des séquences de déclarations, de références et de prédications *authentiques* en vertu d'un ensemble de conventions extralinguistiques autorisant leurs auteurs à utiliser performativement tous les éléments linguistiques qui entrent dans la composition de leur langue maternelle, dite « naturelle »,

conformément à des règles constitutives. Loin d'être de simples formes « étiolées » (Austin) ou « parasitaires » (Searle) du langage, les fictions littéraires sont l'œuvre d'écrivains puis de lecteurs engagés dans des formes de vie (Wittgenstein) complexes qui les créent et les reconstruisent *via* leurs déclarations linguistiques et leurs interprétations successives, d'où leur intégration au sein de notre réalité sociale (Searle) et d'où notre aptitude à utiliser sérieusement le langage pour accomplir des actes de discours dirigés vers les *faits ontologiquement subjectifs* qu'ils représentent. Une autre de ses hypothèses reste à dessein suffisamment évasive pour attester de la complexité des fictions de type extralinguistique que les membres d'une communauté créent, reconstruisent et font apparaître en différents contextes de production et de réception verbales à l'intérieur d'une institution humaine : au même titre que les autres faits institutionnels de type extralinguistique que les hommes créent par leurs déclarations extralinguistiques collectives, telles que les baptêmes, les mariages et les congédiements, les fictions littéraires rendent la *vie sociale des hommes possible*.

Voilà, en résumé, le résultat d'une recherche philosophique sur l'usage sérieux *et* non sérieux du langage dont l'objectif principal était de fonder une théorie de la fiction littéraire destinée à expliquer notre aptitude à produire, comprendre, interpréter et identifier différents types de discours *de la* fiction. Il ne fait aucun doute que la *théorie performative de la fiction* contient des erreurs et présente des défauts, lesquels sont attribuables à l'une des deux causes suivantes : les idées préconçues de son auteur à l'égard de la littérature ou sa méconnaissance des faits littéraires qu'il a cherchés à expliquer avec honnêteté. Mais l'auteur de la

théorie de la feinte intentionnelle de la fiction saurait difficilement lui reprocher son manque de clarté, de rigueur et de contenu intellectuels dans la mesure où l'auteur de ces lignes s'est attaché à cerner positivement la *fiction littéraire*, c'est-à-dire à cerner les rouages de cette pratique universelle du langage sans utiliser les expressions négatives et équivoques telles que « quasi-jugements », « pseudo-assertions », « dénotation nulle » ou « rien » qui ponctuent trop souvent les discours théoriques sur la fiction, en misant sur le cadre conceptuel et méthodologique développé en philosophie analytique du langage et sur les résultats issus des recherches empiriques sur les discours oraux ou écrits en études littéraires et en linguistique. Il ne revient certainement pas à son auteur d'en évaluer la portée pour l'analyse des discours *de* et *sur la* fiction, mais bien aux spécialistes de ces disciplines qui accordent un *intérêt théorique* aux questions relatives à l'action, au sens et à la dénotation dans l'usage et la compréhension du langage. D'ailleurs, j'en anticipe deux qui se poseront éventuellement à l'intérieur de leur discipline respective.

À la question fondamentale *de départ* « qu'est-ce qui fait qu'un texte est une fiction dans un contexte ? », je peux répondre aussi que « [c]e qui 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. » (Searle, 1982 : 109), mais je dois ajouter par ailleurs à cela que le *statut logique de déclaration* assigné aux traces d'encre noire sur fond blanc en différents contextes d'usage et de compréhension

du langage *dépend* également des *conventions pragmatiques* qui font aujourd'hui l'objet d'un consensus parmi les membres de l'institution langagière ou artistique.

À la question non moins fondamentale *d'arrivée* « comment savons-nous appliquer la règle constitutive de forme 'X compte comme Y dans C' s'il n'existe aucun marqueur linguistique dans X qui nomme le statut de fonction Y dans C ? », je suppose aussi que nous l'appliquons en vertu de nos *capacités pré-intentionnelles* ou *non représentationnelles* dites « d'Arrière-plan » qui nous conduisent à savoir comment sont et faire les choses dans le monde (Searle, 1982, 1985, 1995, 1998), mais je n'ai rien à dire de plus cette fois, sauf peut-être une invitation à échafauder une théorie de l'Arrière-plan qu'on estime tous deux incontournable, soit par l'entremise d'une analyse du *concept de réalité* sous lequel nous subsumons l'ensemble des faits dont l'existence présumée *ne dépend pas* des usagers du langage, soit par celle d'une analyse du *concept de fiction* que nous appliquons à l'ensemble des faits dont l'existence présumée *dépend* des usagers du langage.

Il me reste enfin à situer la question de l'objet et de la méthode d'investigation en théorie des actes du discours dans le *contexte interdisciplinaire* qui semble être désormais le nôtre. La théorie des actes de discours a été fondée dans un contexte où Searle (1972) avait tracé une frontière entre deux champs d'investigation ayant le langage pour objet d'étude : la *philosophie linguistique* abordait l'étude des faits empiriques relatifs aux langues naturelles alors que la *philosophie du langage* abordait l'étude de certains traits généraux du langage —

signification, vérité, référence et réalité — qui se trouvent aux fondements des différents systèmes linguistiques. À l'époque où « Le Statut logique de la fiction » a été publié, Searle avait déjà remarqué que cette frontière était poreuse. Dans un article consacré à l'étude des actes de discours en linguistique, qui a été aussi repris et traduit en français dans *Sens et Expression*, il avait salué la contribution des linguistes à l'étude d'une question qu'il jugeait fondamentale : « comment structure et fonction entrent-elles en interaction ? » (1982 : 217). Avec Vanderveken, Searle a fondé par la suite la logique illocutoire (1985) dont la tâche était de dégager et de formaliser les propriétés des forces illocutoires et pour objet d'étude l'ensemble des forces illocutoires possibles des énonciations plutôt que l'ensemble des formes linguistiques qui contribuent à la signification des énonciations en nommant des forces illocutoires.

C'est sur le fond d'échanges constructifs entre les philosophes du langage, les linguistes, les ethnométhodologues et les analystes de la conversation que Vanderveken a amorcé un virage majeur en *philosophie du langage*. Contrairement à la plupart des logiciens et des philosophes du langage ordinaire qui œuvrent au sein de la même tradition analytique, il est passé de l'analyse des énoncés élémentaires et performatifs à l'analyse des *discours entiers* dans l'optique de contribuer, entre autres, aux recherches en sémiotique et en études littéraires : « [i]t is quite clear nowadays that the future of speech act theory lies in the development of a general and rigorous theory of discourse » (Vanderveken & Kubo, 2001 : 18). Aujourd'hui, il est à se demander si les philosophes du langage et les théoriciens de la littérature ont pris conscience qu'il y a eu un *pas de géant* de

franchi en théorie des actes du discours, une importante transition du simple vers le complexe qui ouvre maintenant la voie à des échanges productifs entre les philosophes analytiques et les théoriciens de la littérature.

Dans le contexte actuel des recherches en pragmatique du discours, la *fiction littéraire* n'est qu'un objet d'étude parmi tant d'autres bien entendu, mais combien important pour la suite des choses, car là où il y a des humains qui disposent d'un système linguistique pour exprimer et communiquer leurs pensées se trouvent des individus pour produire et recevoir des *fictions*. Au moment où il a amorcé ses recherches sur le discours, Vanderveken n'avait pas analysé les discours *de* et *sur la* fiction. Il avait commis l'erreur méthodologique d'Austin qui avait rapidement écarté la fiction de son programme de recherche sur les performatifs en raison de jugements de valeurs et que Searle a tenté tant bien que mal de corriger en mettant à contribution sa propre théorie des actes de discours. Or le théoricien des actes de discours peut difficilement espérer contribuer significativement aux recherches en études littéraires en analysant les discours *de la* fiction sur la base de l'hypothèse théorique qu'ils constituent des formes parasitaires des formes discursives non jouées. C'est prêter le flanc à la critique des spécialistes de la littérature et c'est limiter la portée d'une théorie rigoureuse et prometteuse en pragmatique des discours. À la question d'un Stanley Fish (1980) « Y a-t-il des textes dans cette classe ? », Vanderveken peut désormais répondre qu'il y a en quelques types et renchérir qu'ils sont complexes. Ma recherche philosophique est une contribution d'un théoricien de la fiction littéraire au fondement de sa logique du discours qui,

soit dit en passant, demeure la principale théorie générale du langage dans le cadre de laquelle on peut formuler l'hypothèse performative de la fiction.

Parmi les perspectives de recherche en théorie des actes de discours aujourd'hui, il y en a une importante à laquelle peu de philosophes analytiques ont porté attention, mais qui n'a pas échappé à l'attention de Kendall Walton. Il s'agit de l'étude des *signes* considérés dans leur diversité. En privilégiant l'étude des *signes verbaux*, Searle et Vanderveken ont aussi limité la portée de la théorie des actes de discours en *esthétique*, qui a pour objet d'étude l'art dans ses multiples formes d'expression et de communication, et en *sémiotique*, qui a pour objet d'étude « la vie des signes au sein de la vie sociale » (Saussure, 1972 : 33). Nul doute qu'il y a différentes espèces de signes qui essaiment à l'intérieur des différentes sphères de l'activité humaine et artistique : la peinture, la sculpture, le dessin, la photographie sont autant *signes non verbaux* qui servent à exprimer et communiquer notre pensée dans la vie de tous les jours. Étant donné leur importance qualitative et quantitative à l'intérieur de nos formes de vie individuelles et collectives, le théoricien des actes de discours devra amorcer un jour l'étude des relations que les signes visuels entretiennent entre eux (syntaxe), avec le monde (sémantique) et avec les usagers (pragmatique), suivant la tripartition de Morris, sans oublier celle qui a trait à l'articulation des signes verbaux (oraux et écrits) à l'intérieur des signes visuels telle qu'on la retrouve dans les bandes dessinées, les photomontages, les publicités et les films. Encore là la question de Searle demeure pertinente : comment structure et fonction sont-elles liées dans l'usage des signes ? Le logicien ou le philosophe du langage ordinaire

peut franchir cette porte ouverte et étudier les *faits empiriques* qu'il a pour tâche d'expliquer théoriquement. À bien y penser, il doit le faire, ne serait-ce que pour valider lui-même l'hypothèse théorique fondamentale selon laquelle les unités minimales dans l'usage et la compréhension du langage sont en effet des *actes de discours* du genre *illocutoire*.

BIBLIOGRAPHIE

Références primaires

Adam, Jean-Michel et Ute Heidmann (2007), « Six propositions pour l'étude de la généricité », in R. Baroni et M. Macé (éds), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Coll. « La Licorne », 21-34.

Anscombe, Elizabeth (1957-1958), « Pretending », *Proceedings of the Aristotelician Society*, 32, 279-294.

Anscombre, Jean-Claude et Oswald Ducrot (1983), *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Pierre Mardaga, Coll. « Philosophie et Langage ».

Aristote (1990), *Poétique*, Paris, Les Belles lettres, Coll. « Livre de poche ».

Austin, John (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, Coll. « L'Ordre philosophique ».

——— (1994), *Écrits philosophiques*, Paris, Seuil, Coll. « La Couleur des idées », 206-228.

Authier-Revuz, Jacqueline (1978), « Les Formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à propos des traitements proposés », *DRLAV*, 17, 1-88.

Bakhtine, Mikhaïl (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées ».

Banfield, Ann (1995), *Phrases sans parole*, Paris, Seuil.

Cohn, Dorrit (1981), *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».

————— (2001), *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».

Combe, Dominique (1992), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, Coll. « Contours littéraires ».

Compagnon, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, Coll. « La Couleur des idées ».

Crittenden, Charles (1991), *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*, Ithica, Cornell University Press.

Currie, Gregory (1985), « What is Fiction? », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 385-392.

————— (1989), « Fictional Truth », *Philosophical Studies*, 50, 195-212.

————— (1990), *The Nature of Fiction*, New York, Cambridge University Press.

Danto, Arthur (1989), *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».

————— (1993), *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, Coll. « Poétique ».

Dasenbrock, Reed (éd.) (1993), *Literary Theory After Davidson*, University Park, Pennsylvania State University Press.

Davidson, Donald (1980), *Essays on Actions and Events*, Oxford, Clarendon Press.

Derrida, Jacques (1985), *Parages*, Paris, Galilée, Coll. « La Philosophie en effet ».

————— (1990), *Limited Inc.*, Paris, Galilée.

————— (1997), « Sokal et Brickmont ne sont pas sérieux », *Le Monde*, 20 novembre, 17.

Didderen, Delphine (2006), « Itérabilité et Parasitisme. Essai sur le débat entre Searle et Derrida autour du langage et de l'intentionnalité », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, 2, 4, [en ligne : [http : // www.bap.ulg.ac.be.index.htm](http://www.bap.ulg.ac.be/index.htm)].

Dion, Robert (2001), « Une Année amoureuse de Virginia Woolf, ou la fiction biographique multipliée », *Littérature*, 128, 26-45.

Dion, Robert, Fortier, Frances et Élisabeth Haghebaert (sous la dir. de) (2001), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, Coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise ».

Dion, Robert et al. (sous la dir. de) (2007), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, Coll. « Convergences ».

Doležel, Lubomír (1998), *Heterocosmica*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press.

Donnellan, Keith (1974), « Speaking of Nothing », *Philosophical Review*, 83, 3-31.

Ducrot, Oswald (1980), *Les Échelles argumentatives*, Paris, Minuit, Coll. « Propositions ».

————— (1984), *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, Coll. « Propositions ».

- Fish, Stanley (1980), « How to Do Things with Austin and Searle : Speech Act Theory and Literary Criticism », in *Is There a Text in This Class ?*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fournier, Simon (2005), « La Genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours », *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol. 11 [en ligne : <http://www.uqtr.ca/AE/>].
- Frege, Gottlob (1971), *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, Coll. « Points ».
- Gale, Richard (1971), « The Fictive Use of Language », *Philosophy*, 46, 324-340.
- Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».
- (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».
- Goodman, Nelson (1990), *Langage de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Coll. « Rayon-Art ».
- (1992), *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Coll. « Rayon-Art ».
- Grice, Paul (1989), *Studies in the Way of Words*, Cambridge/London, Harvard University Press.
- Habermas, Jürgen (1998 [1985]), « On the Distinction between Poetic and Communicative Uses of Language », in M. Cooke (éd.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge/Massachusetts, MIT Press, 383-401.
- Halion, Kevin (1989), *Deconstruction and Speech Act Theory. A Defence of the Distinction between Normal and Parasitic Speech Acts*, thèse de doctorat, Hamilton, Macmaster University, V. 50 (11), version de la thèse en français [en ligne : http://www.e-anglais.com/thesis_fr.html].

- (1992), « Parasitic Speech Acts. Austin, Searle, Derrida », *Philosophy Today*, 36, 161-172.
- Hamburger, Käte (1986), *La Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».
- Henry, Richard (1996), *Pretending and Meaning*, Westport/London, Greenwood Press.
- Heyne, Eric (1987), « Toward A Theory of Literary Nonfiction », *Modern Fiction Studies*, 33, 3, 479-490.
- Jacquenod, Claudine (1988), *Contribution à une étude du concept de fiction*, Bernes, Peter Lang, Coll. « Sciences pour la communication ».
- Jacques, Francis (2000), « Philosophie analytique », in *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1443-1465.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2001), *Les Actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan, Coll. « Nathan université ».
- Kjørup, Søren (1974), « Doing Things with Pictures », *Monist*, 2, 216-235.
- (1978), « Pictorial Speech Acts », *Erkenntnis*, 12, 1, 55-71.
- Korsmeyer, Carolyn (1985), « Pictorial Assertion », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43, 257-265.
- Kripke, Saul (1963) « Semantical Considerations on Modal Logic, *Acta Philosophica Fennica*, 16, 83-104.
- (1972), « Existence : Vacuous Names and Mythical Kinds », *Oberlin Philosophy Colloquium*, avril (non publié).

————— (1982), *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit.

Lamarque, Peter (1996), *Fictional Points of View*, Ithaca/London, Cornell University Press.

Larsson, Björn (1994), « La Fiction n'est plus ce qu'elle était. Quelques remarques sur les théories pragmatiques du concept de fiction », *Orbis Litterarum*, 49, 317-337.

Lejeune, Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».

Lewis, David (1973), *Conterfactuals*, Oxford, Blackwell.

————— (1978), « Truth in Fiction », *American Philosophical Quarterly*, 15, 37-46.

————— (1986), *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell.

Linsky, Leonard (1984), *Le Problème de la référence*, Paris, Seuil, Coll. « L'Ordre philosophique ».

Lories, Danielle (1988), *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck.

Macdonald, Margaret, (1989), « Le Langage de la fiction », *Poétique*, 78, 219-235.

Madélénat, Daniel (1984), *La Biographie*, Paris, Presses universitaires de France.

Maingueneau, Dominique (1986), *Éléments de linguistique pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, Coll. « Université ».

Mandelker, Steven (1987), « Searle on Fictional Discourse. A Defence against Wolterstorff, Pavel and Rorty », *British Journal of Aesthetics*, 27, 2, 156-168.

- Margolis, Joseph (1983), « Fiction and Existence », *Grazer Philosophische Studien*, 19, 179-203.
- Norris, Christopher (2007), *Fiction, Philosophy and Literary Theory. Will the Real Saul Kripke Please Stand Up ?*, London/New York, Continuum.
- Odgen, Charles et Ivor Richards (1923), *The Meaning of Meaning*, New York, Harcourt, Brace and World, Coll. « A Harvest Book ».
- Parsons, Terence (1974), « A Prolegomenon to Meinongian Semantics », *Journal of Philosophy*, 71, 661-680.
- (1980), *Nonexistent Objects*, New Haven/London, Yale University Press.
- Pavel, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».
- (2001), « Comment définir la fiction ? », in A. Gefen et R. Audet (sous la dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/France, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, 3-13.
- Plantinga, Alvin (1974), *The Nature of Necessity*, Oxford, Oxford University Press.
- Pratt, Mary Louise (1977), *Toward a Speech-Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press.
- Rabatel, Alain (1998), *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, Coll. « Sciences des discours ».
- Reboul, Anne (1990), « The Logical Status of Fictional Discourse. What Searle's Speaker Can't Say to His Hearer », in Armin Burkhardt (éd.), *Speech Acts, Meaning and Intentions*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 336-363.

——— (1992), *Rhétorique et Stylistique de la fiction*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

Reboul, Anne et Jacques Moeschler (1998), *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, Coll. « U ».

Ronen, Ruth (1994), *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

Roulet, Eddy et al. (1991), *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.

Russell, Bertrand (1970), *Introduction à la philosophie mathématique*, Paris, Payot.

——— (1989), « De la dénotation » in *Écrits de logique philosophique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Essais philosophiques ».

Ryan, Mary-Laure (1980), « Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure », *Poetics*, 9, 403-422.

——— (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.

——— (2001), « Frontière de la fiction : digital ou analogique ? », in A. Gefen et R. Audet (sous la dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/France, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, 17-41.

Ryle, Gilbert (1978), *La Notion d'esprit*, Paris, Payot, Coll. « Bibliothèque scientifique », 233-264.

Saint-Augustin (1993), *La Création du monde et le Temps*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio ».

Saint-Gelais, Richard (2001), « La Fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », in A. Gefen et R. Audet (sous la dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/France, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, 43-75.

————— (2007), « Le Contrefactuel à travers les genres : promenade entre uchronie et histoire conjecturale », in R. Baroni et M. Macé (éds), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Coll. « La Licorne », 319-337.

Saltz, David (2001), « How to Do Things on Stage », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, 1, 31-44.

Saussure, Ferdinand de (1972), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, Coll. « Payothèque ».

Schabert, Ina (1982), Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations », *Biography*, 5, 1, 1-16.

————— (1990), *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen, Francke Verlag.

Schaeffer, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».

————— (1995), « Fiction », in O. Ducrot et J.-M. Schaeffer (sous la dir.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Coll. « Points ».

————— (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».

————— (2007), « Des genres discursifs aux genres littéraires : quelles catégorisation pour quels faits textuels ? », in R. Baroni et M. Macé (éds), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Coll. « La Licorne », 357-364.

Searle, John (1972), *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, Coll. « Savoir ».

- (1975), « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, 6, 319-332.
- (1982), *Sens et Expression*, Paris, Minuit, Coll. « Le Sens commun ».
- (1985), *L'Intentionnalité*, Paris, Minuit, Coll. « Le Sens commun ».
- (1991), *Pour réitérer les différences. Réponse à Derrida*, Paris, Éditions de l'éclat.
- (1992a), *Déconstruction. Le Langage dans tous ses états*, Paris, Éditions de l'éclat.
- (1992b), « Conversation » et « Conversation Reconsidered », in H. Parret et J. Verschueren (éds), *(On) Searle on Conversation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 7-29 et 137-147.
- (1993), « La Théorie littéraire et ses bévues philosophiques », *Stanford French Review*, 17, 2-3, 221-256.
- (1995), *La Redécouverte de l'esprit*, Paris, Gallimard, Coll. « NRF Essais ».
- (1998), *La Construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, Coll. « NRF Essais ».
- (2001), « Expanding the Speech Act Taxonomy to Discourse. Reply to Vanderveken », in *Searle with his Replies de la Revue internationale de philosophie*, 55, 292-293.
- (2002), « How Performatives Work », in *Consciousness and Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 156-179.
- Searle, John et Daniel Vanderveken (1985), *Foundations of Illocutionary Logic*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Seymour, Michel (2005), *L'Institution du langage*, Montréal, Presses universitaires de Montréal.
- Sousa Melo, Candida de (2002), « Possible Directions of Fit between Mind, Language and the World », in D. Vanderveken et S. Kubo (éds), *Essays in Speech Acts Theory*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 109-117.
- Strawson, Peter (1977), *Études de logique et de linguistique*, Paris, Seuil, Coll. « L'Ordre philosophique ».
- Todorov, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».
- (1978), *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».
- (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».
- Vaihinger, Hans (1968), *The Philosophy of 'As if'*, London, Routledge & Kegan Paul Limited.
- Vanderveken, Daniel (1988), *Les Actes de discours*, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga.
- (1990), *Meaning and Speech Acts. Principles and Language Use*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1993), « La Théorie des actes de langage et l'Analyse des conversations », in J. Moeschler (éd.), *Les Cahiers de linguistique française*, Université de Genève, 13, 9-61.
- (1997), « La Logique illocutoire et l'Analyse du discours », in D. Luzzati et al. (éds), *Le Dialogique*, Berne, Peter Lang, 59-94.
- (1999), « La Structure logique des dialogues intelligents », in B. Moulin et al. (éds), *Analyse et Simulation des conversations. L'Interdisciplinaire*, 62-100.

- (2001a), « Illocutionary Logic and Discourse Typology », in *Searle with his Replies de la Revue internationale de philosophie*, 55, 243-255.
- (2001b), *Formal Ontology and Predicative Theory of Truth*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Coll. « Cahiers d'épistémologie », no 2001-02.
- (2002), « Logique illocutoire, Grammaire universelle et Pragmatique du discours », in J. Bernicot, A. Trognon et al. (dirs), *Pragmatique et Psychologie*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, Coll. « Langage, Cognition et Interaction », 33-56.
- (éd.) (2005), *Logic, Thought and Action*, Dordrecht, Springer, Coll. « Logic, Epistemology and the Unity of Sciences ».
- Vanderveken, Daniel et Susumo Kubo (éds) (2001), *Essays in Speech Act Theory*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Van Dijk, Teun A. (1981), *Studies in the Pragmatics of Discourse*, The Hague, Mouton Publisher.
- Van Inwagen, Peter (1977), « Creatures of Fiction », *American Philosophical Quarterly*, 14, 299-308.
- (1991), « Searle on Ontological Commitment », in E. Leopore and R. Van Gulick (éds), *John Searle and His Critics*, Cambridge/Oxford, Blackwell Publishers, 345-358.
- Vuillaume, Marcel (2000), « La Signalisation du style indirect libre », in S. Mellet et M. Vuillaume (éds), *Le Style indirect libre et ses contextes*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, Coll. « Cahiers Chronos », 5, 107-130.
- Walton, Kendall (1983), « Fiction, Fiction-making and Style of Fictionality », *Philosophy and Literature*, 7, 1, 78-88.
- (1990), *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Cambridge University Press.

White, Alan (1988), « Imagining and Pretending », *Philosophical Investigations*, 11, 4, 300-314.

Wittgenstein, Ludwig (1961), *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel ».

————— (2002), *De la certitude*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel ».

Wolterstorff, Nicolas (1980), *Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon Press.

Woods, John (1974), *The Logic of Fiction*, The Hague, Mouton.

Zumthor, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique ».

Références secondaires

Allen, Woody (1981), *Destins tordus*, Paris, Robert Laffont, Coll. « Pavillons ».

Beaulieu, Victor-Lévy (1994), *Monsieur de Voltaire*, Montréal, Stanké.

Broch, Hermann (1955), *La Mort de Virgile*, Paris, Gallimard.

Camus, Albert (1946), *L'Étranger*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio ».

Capote, Truman (1966), *De sang froid*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio ».

Desmeules, Georges et Chistiane Lahaie (2003), *Dictionnaire des personnages du roman québécois*, Québec, L'Instant même.

Doubrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.

Duhon, Christine (1990), *Une année amoureuse de Virginia Woolf*, Paris, Olivier Orban.

Flaubert, Gustave (1986), *Madame Bovary*, Paris, Flammarion.

Freud, Sigmund (1986), *Le Délire et les Rêves dans La Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Essais ».

Kafka, Franz (1955), *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio ».

Hildesheimer, Wolfgang (1984), *Marbot. Eine Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Coll. « Suhrkamp Taschenbuch », no. 1009.

Laclos, Choderlos de (1981), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, GF-Flammarion.

Lentz, Thierry (2003), *Napoléon*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ».

Marivaux (1994), *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Théâtre ».

Morris, Edmund (1999), *Dutch. A Memoire of Ronald Reagan*, New York, Random House.

Racine, Jean (1997), *Phèdre*, Paris, Larousse-Bordas, Coll. « Classique-Larousse ».

Rousseau, Jean-Jacques (1968), *Les Confessions*, Paris, GF-Flammarion.

Roy, Gabrielle (1967), *Rue Deschambault*, Montréal, Beauchemin.

Saint-Denys Garneau, Hector de (1993), *Regards et Jeux dans l'espace*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise.

Schiffer, Daniel Salvatore (1998), *Umberto Eco. Le labyrinthe du monde*, Paris, Ramsey.

Schmitt, Eric-Emmanuel (2001), *La Part de l'autre*, Paris, Albin Michel, Coll. « Livre de poche ».

Sokal, Alan (1997), « Transgresser les frontières : vers une herméneutique transformative de la gravitation quantique », in A. Sokal et J. Brickmont (éd.), *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, Coll. « Biblio/Essais », 305-367.

Stein, Gertrude (2002), *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas*, Paris, Gallimard, Coll. « L'Imaginaire »,

Voltaire, (1964), *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier-Flammarion.

————— (1972), *Romans et Contes*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio ».

Wilkomirski, Benjamin (1996), *Fragments. Memories of a Wartime Childhood*, New York, Schocken Books.

Yourcenar, Marguerite (1974), *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio ».