

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**LA VALEUR ÉPISTÉMIQUE DE LA FICTION**

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA  
MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE**

**PAR  
FÉLIX MILETTE**

**DÉCEMBRE 2020**

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.

## LA VALEUR ÉPISTÉMIQUE DE LA FICTION

## REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier ma femme, Gabrielle Auger, de m'avoir aidé quotidiennement à trouver la motivation nécessaire pour accomplir ce travail; s'ajoutant à son support moral, son profond amour de la littérature et ses connaissances à ce niveau ont fréquemment nourri ma réflexion sur la fiction. Je remercie également mon directeur de mémoire, Jimmy Plourde, pour sa rigueur intellectuelle, son souci du détail, nos discussions stimulantes, sa disponibilité constante et la découverte de l'œuvre de Currie qu'il m'a permis de faire. Je remercie Gregory Currie lui-même, qui a eu la gentillesse de me faire parvenir une portion du manuscrit de son dernier ouvrage avant sa parution. Je remercie aussi toutes les professeures et tous les professeurs de philosophie que j'ai eu la chance de côtoyer, à l'université comme au cégep, et qui m'ont permis de développer à la fois une passion pour la philosophie et les outils intellectuels nécessaires à sa pratique. Je dois aussi remercier mes innombrables amis et amies avec qui j'ai pu discuter de mon sujet de mémoire et qui m'ont permis, par diverses conversations, de rendre ma réflexion plus vivante et de la faire progresser; parmi ces gens, j'aimerais souligner l'apport de Louis-Étienne Villeneuve, Jimmy Thibodeau, Alexis Lambert et Étienne Gélinas, mais dresser une liste exhaustive serait trop long. Enfin, je remercie mes parents pour le soutien inconditionnel qu'ils m'ont fourni quant à ma scolarité, qui m'a permis de trouver une vocation dans laquelle m'épanouir. J'aimerais diriger un dernier remerciement vers ma mère, pour m'avoir donné le goût de la lecture lors de ma jeunesse; sans cela, je ne me serais probablement jamais interrogé sur la nature de la fiction.

## TABLE DES MATIÈRES

I. INTRODUCTION.....	1
1.1. Présentation du problème.....	1
1.2. Distinction entre les différents types de connaissance qui seront abordés.....	2
1.3. Notes concernant la méthodologie employée.....	5
II. QU'EST-CE QUE LA FICTION?.....	7
2.1. Remarques préliminaires.....	7
2.2. La <i>pretense theory</i> de Searle.....	10
2.3. Le <i>make-believe</i> et l'analyse de la fiction de Currie.....	18
2.4. L'argument de l'uniformité.....	23
2.5. Conclusion.....	28
III. LA VÉRITÉ DANS LA FICTION.....	31
3.1. Présentation du problème.....	31
3.2. Les analyses de Lewis : la fictionnalité en termes de mondes possibles.....	38
3.3. Narrateurs et croyances I : présentation de l'analyse de Currie.....	42
3.4. Narrateurs et croyances II : objections à l'analyse de Currie.....	46
3.5. L'analyse prescriptive de la fictionnalité.....	59
3.6. L'étendue des vérités implicites en fiction.....	72
3.7. Conclusion.....	77
IV. CONNAISSANCES À PROPOS DU MONDE EXTÉRIEUR.....	80
4.1. Introduction au problème et remarques préliminaires.....	80
4.2. Fondements de la théorie proposée.....	86
4.3. Conditions de l'acquisition de connaissances en fiction.....	91
4.4. Objections et réponses.....	98
4.5. Conclusion.....	110
V. CONCLUSION.....	112
BIBLIOGRAPHIE.....	118

## I. INTRODUCTION

### *1.1. Présentation du problème*

Supposons un instant que je ne sache pas où se trouvent les Champs-Élysées. Je lis *À la recherche du temps perdu* et le jeune Marcel, qui réside à Paris à ce point de l'œuvre, quitte la demeure de ses parents pour aller faire une promenade aux Champs-Élysées. À ce moment, de manière relativement spontanée, se forme une croyance chez moi : « les Champs-Élysées se trouvent à Paris ». Non seulement je possède désormais cette croyance, mais j'ai la forte intuition que je *sais* maintenant où se trouvent les Champs-Élysées; par exemple, si l'on me demande plus tard où sont les Champs-Élysées, je répondrai probablement « à Paris » avec assurance, sans craindre d'induire en erreur mon interlocuteur. De façon plus cruciale, il se trouve que les Champs-Élysées sont bel et bien situés à Paris; ma croyance est donc vraie et j'ai la forte intuition qu'elle est justifiée. Un important détail demeure toutefois : je n'ai pas appris que les Champs-Élysées se trouvent à Paris en consultant une carte routière de la ville ou un traité d'histoire de la France; ma croyance me vient d'une fiction, qui comprend un nombre élevé d'énoncés faux et qui ne prétend pas, dans sa fonction première, rapporter des faits.

L'impression d'acquérir des connaissances de ce type (et d'un autre type, dont il sera question dans la prochaine section) en lisant, regardant ou écoutant une fiction n'est pas un phénomène rare. Lors de discussions à propos d'une certaine culture ou d'une certaine période historique, il est fréquent d'entendre une personne justifier une affirmation

factuelle qu'elle vient de faire en disant quelque chose comme : « Je l'ai appris en lisant tel ou tel roman, ou en voyant tel ou tel film ». C'est l'une des idées centrales d'un vieil humanisme que de soutenir que l'étude du canon ne nous apporte pas que des connaissances à propos des œuvres du canon lui-même, mais nous permet d'acquérir des connaissances sur le monde extérieur, l'histoire et la condition humaine, souvent par la médiation de fictions. Cependant, en vertu de sa nature, il n'est pas clair que la fiction puisse avoir une telle valeur épistémique<sup>1</sup>. L'objectif de ce mémoire sera donc d'identifier s'il est réellement possible d'acquérir des connaissances à partir d'une fiction et, en examinant les théories philosophiques de la fiction et de la connaissance, de rendre compte de ce phénomène.

### *1.2. Distinction entre les différents types de connaissance qui seront abordés*

Le chapitre II n'abordera pas directement le problème qui nous occupe, en mettant en veilleuse la question de la connaissance pour l'instant. Avant de pouvoir déterminer si une fiction peut avoir une valeur épistémique, il nous sera utile d'avoir une idée précise de *ce qu'est* une fiction. Ce chapitre sera donc dédié à l'analyse du concept de fiction. L'analyse qui sera choisie pour notre travail correspond en grande partie à celle élaborée par Gregory Currie dans *The Nature of Fiction* (1990), œuvre à laquelle nous accorderons une attention particulière dans ce mémoire. Nous retracerons les réflexions qui ont mené Currie à aboutir à l'analyse qu'il propose dans cet ouvrage et la modifierons pour y

---

<sup>1</sup> J'emploie l'expression « valeur épistémique » pour la raison suivante : il est possible que, pour l'ensemble ou une partie des types de connaissances que la fiction pourrait nous permettre d'acquérir, la fiction elle-même ne soit pas suffisante pour la justification d'une connaissance. Si tel est le cas, on pourrait soutenir qu'il n'est pas exact de dire que la fiction nous donne des connaissances; toutefois, comme elle contribuerait néanmoins à la production de connaissances, nous pourrions toujours affirmer qu'elle a une valeur épistémique.

incorporer une notion provenant d'une autre analyse influente du concept, celle de John Searle (1975).

Nous commencerons à répondre à notre question au chapitre III, qui traite du type de connaissances pour lesquelles la possibilité d'être acquises au moyen d'une fiction est peut-être la plus évidente : les connaissances à propos du contenu des fictions elles-mêmes. Par exemple, après avoir lu *Sherlock Holmes*, nous avons gagné la connaissance que Sherlock Holmes est un détective (mettons de côté le fait qu'il est improbable qu'on lise *Sherlock Holmes* sans savoir préalablement que le protagoniste est un détective). Au premier coup d'œil, l'acquisition de connaissances de ce type peut sembler triviale, mais l'illusion de trivialité se dissipe rapidement lorsqu'on tente d'analyser ce que c'est, pour une proposition, d'être « vraie dans une fiction », ou lorsqu'on essaie de rendre compte de la possibilité de référer à des objets qui n'existent pas dans le monde concret. Après avoir évalué substantiellement l'analyse de la vérité dans la fiction proposée par Currie, nous la rejetterons intégralement pour défendre une analyse qualifiée de « prescriptive », proche de celle adoptée par Kendall Walton (1990). Cette analyse affirmera, *grosso modo*, que ce qui est vrai dans une œuvre de fiction correspond aux propositions envers lesquelles il nous est prescrit d'adopter une certaine attitude propositionnelle, le *make-believe*. Cet état mental jouera un rôle central pour comprendre la nature de la fiction, et sera abordé dès le chapitre II.

Dans le chapitre IV, nous nous attaquerons à la question de l'acquisition de connaissances portant sur le monde extérieur, c'est-à-dire de la connaissance de faits objectifs dont la vérité est indépendante de ce que la fiction dit à leur propos. Des propositions qui sont vraies en ce sens peuvent être explicitement énoncées dans une œuvre



de fiction, ou peuvent être contenues en elle de façon implicite et être déduites de ses énoncés (l'exemple des Champs-Élysées qui ouvre cette introduction compte parmi ces derniers cas). Comme, dans une fiction, se côtoient normalement un certain nombre de propositions vraies et un grand lot de propositions fausses, le principal défi auquel nous ferons face ici sera de déterminer s'il peut être possible, pour un lecteur, de discriminer spontanément les propositions fausses des propositions vraies. Je soutiendrai que cette discrimination est possible, en m'appuyant sur une théorie originale ancrée dans l'idée de reconnaissance intentionnelle en communication.

Pour terminer, je dirai quelques mots sur deux types de connaissances auxquels nous ne toucherons pas ici : le premier type est celui des connaissances esthétiques. Si une œuvre possède des propriétés esthétiques objectives, il est probable que nous puissions acquérir des connaissances à propos de ces propriétés esthétiques à son contact. Toutefois, le débat opposant le réalisme à l'antiréalisme esthétique est loin d'être clos; comme le présent mémoire relève davantage de la philosophie de la connaissance et du langage que de l'esthétique, je ne prendrai pas position dans ce débat ici. Nous pouvons supposer qu'une théorie réaliste apporterait vraisemblablement une réponse à la question de l'acquisition de connaissances esthétiques; ainsi, nous laisserons le soin aux philosophes engagés dans ce débat de résoudre la question. Je laisserai aussi de côté les connaissances morales. L'apprentissage moral étant parfois vu comme le type d'apprentissage le plus distinctif que peut procurer la fiction (voir, par exemple, Currie 1995, p. 250), cette espèce de connaissances aurait certainement pu faire l'objet d'un chapitre, mais elle ne sera pas abordée ici pour nous permettre de traiter plus substantiellement des autres questions qui nous intéressent. Néanmoins, si la théorie élaborée au chapitre IV est juste, elle devrait

fournir un cadre théorique général nous permettant d'expliquer l'acquisition de n'importe quel type de connaissances propositionnelles par la fiction, incluant le savoir moral.

### *1.3. Notes concernant la méthodologie employée*

Récemment, bon nombre de philosophes et de scientifiques se sont intéressés à la question de la valeur cognitive de la fiction. Les travaux réalisés adoptent souvent une approche empirique pour y répondre, notamment avec le développement de la philosophie expérimentale de l'esthétique (Cova *et al.* 2015; pour d'autres exemples d'approches empiriques, voir Currie *et al.* (dir.) 2014 et Currie 2020). Sans nier la grande pertinence de ce champ de recherche, j'adopterai à l'inverse une méthode moins empirique, axée sur l'analyse conceptuelle, ce qui ne signifie pas non plus un refus catégorique de porter attention aux découvertes des sciences cognitives. La raison de ce choix est la suivante : je tiens pour un fait évident que la fiction peut nous apporter des croyances vraies. Si l'exemple des Champs-Élysées au début de cette introduction vous apparaît au moins comme une situation possible, vous êtes du même avis. Cela ne signifie pas nécessairement que la fiction peut nous apporter des *connaissances*, mais si nous acceptons que la fiction peut nous apporter des croyances vraies (et que nous avons une conception plus ou moins traditionnelle de la connaissance), le nœud du problème réside dans la question de savoir si la fiction peut nous fournir un degré de justification suffisant pour faire de nos croyances vraies des connaissances. Sans nier la possibilité qu'une méthode expérimentale puisse s'avérer pertinente à ce niveau, il me semble qu'une approche conceptuelle soit adéquate pour tenter de résoudre le problème.

Ces remarques me permettent de préciser davantage l'objectif de ce travail avant de terminer. Le but qui est ici visé est de déterminer s'il est *possible*, pour une fiction, de nous permettre d'acquérir des connaissances, et de montrer comment cela pourrait être le cas ou non. Une réponse positive à cette question, couplée d'une explication conceptuelle, est totalement compatible avec la possibilité que, dans les faits, la fiction nous fasse très rarement acquérir des connaissances, voire qu'elle nous conduise plus souvent vers l'erreur que vers la connaissance. Cette seconde question, qui est distincte de la première, serait difficile à investiguer en demeurant assis dans un fauteuil, et c'est selon moi à ce niveau que l'approche empirique est la plus convenable. Pour cette raison, je ne considère pas du tout le travail que j'effectuerai ici comme s'opposant à la recherche empirique, mais vois plutôt les deux approches comme parfaitement complémentaires.

## II. QU'EST-CE QUE LA FICTION?

### 2.1. Remarques préliminaires

Tel que mentionné lors de l'introduction, l'analyse de la fiction qui sera choisie pour la suite de ce travail est fortement inspirée de celle que Gregory Currie défend dans son ouvrage *The Nature of Fiction*; dans ses grandes lignes, la théorie de Currie affirme qu'une œuvre de fiction est un acte de communication produit par des énoncés à intention fictive. Afin de justifier l'analyse et de montrer pourquoi d'autres alternatives sont écartées (celles qui définiraient la fiction sur la base de ses rapports sémantiques ou d'une reconnaissance institutionnelle, par exemple), nous retracerons les considérations qui ont mené Currie à soutenir l'analyse qui est sienne. Au cours de ce survol, nous verrons que Currie oppose sa théorie à celle de John Searle, qui accorde une place centrale à la notion de *pretense*<sup>2</sup>. Là où Currie considère cette dernière comme erronée ou superflue dans l'explication de ce qu'est la fiction, je la crois au contraire nécessaire à l'analyse; nous verrons pourquoi à la fin de ce chapitre, lorsque nous discuterons d'une objection que Currie n'avait pas anticipée. Ces remarques préliminaires étant faites, nous pouvons maintenant entrer dans le vif du sujet sans plus tarder.

Currie écarte d'abord quelques hypothèses que nous pourrions être tentés de suivre pour définir ce qu'est la fiction. D'abord, il remarque que même si, dans la pratique, les

---

<sup>2</sup> Là où le verbe « to pretend » se traduit bien en français par « prétendre », je n'ai pas trouvé de nom français équivalent à « l'acte de prétendre ». Il y a bien « prétention », mais le terme signifie généralement autre chose. Pour cette raison, je conserverai le terme « pretense » pour référer à l'acte de prétendre.

caractéristiques linguistiques d'un texte peuvent souvent nous aider à reconnaître un texte de fiction, il n'y a pas de caractéristiques purement linguistiques pouvant distinguer les textes fictifs des textes non fictifs : il est parfaitement concevable qu'un texte fictif et un texte non fictif soient textuellement identiques (Currie 1990, pp. 2-3). Comme il existe actuellement un certain nombre limité de genres narratifs qui appartiennent à la fiction, une autre voie possible pourrait être de dresser une liste exhaustive de ces genres. Cependant, cela ne suffirait pas à définir ce qu'est la fiction, car cela ne nous indiquerait pas *pourquoi* les genres en question doivent être considérés comme de la fiction. La liste couvrirait tous les types de fiction qui nous sont connus, mais ne pourrait être exhaustive quant à tous les types de fiction qui sont possibles (p. 3). Ainsi, si les caractéristiques d'une fiction ne se trouvent pas dans les textes fictifs eux-mêmes, elles doivent être une propriété relationnelle. La fictionnalité n'est pas une question de linguistique, mais peut-être une question de sémantique (p. 4).

Certains ont soutenu que les fictions n'ont pas de caractéristiques sémantiques, ne pouvant référer à quoi que ce soit, donc ne pouvant non plus être vraies ou fausses. Soutenir cette thèse nous empêcherait de résoudre notre problème; nous ne pourrions alors pas distinguer les textes fictifs des textes non fictifs (pp. 4-5). Il y aurait toutefois un moyen de soutenir cette position et néanmoins distinguer le fictif du non fictif, en caractérisant précisément la fiction par son absence de rapports sémantiques. Nous aurions une bonne piste à suivre pour notre définition, mais cela semble peu plausible à Currie : les textes fictifs renvoient bien parfois à des choses réelles, et si on n'admet pas ça, on aura de la difficulté à comprendre les œuvres en question (par exemple, si on ne croit pas que « Londres » renvoie bel et bien, dans *Sherlock Holmes*, à la ville de Londres (p. 5)). Currie

est d'accord pour dire que l'auteur de fiction ne fait pas d'assertions (car il ne ment pas), mais il n'infère pas, comme certains le font, du fait qu'aucune assertion n'est faite que les propositions contenues dans la fiction ne sont ni vraies ni fausses. Si on peut comprendre les énoncés d'une fiction (ce que l'expérience nous montre), ils ont forcément une certaine signification. On peut dégager des propositions des énoncés, et ces propositions seront toujours vraies ou fausses par rapport au monde. L'assertion est un type de force ajoutée à la proposition, mais la force n'a rien à voir avec la valeur de vérité de la proposition, qui demeure indépendante. Currie souligne qu'il ne faut pas confondre signification et force (pp. 5-6).

Les énoncés contenus dans les fictions ont donc bel et bien des valeurs de vérité et des propriétés sémantiques, mais cela seul ne nous permet pas de distinguer les fictions des non fictions. On pourrait être tentés d'affirmer que les fictions ont la caractéristique particulière de dire des choses fausses, mais bien que ce soit souvent le cas, il en est de même pour bien des traités scientifiques. Un cas de figure hypothétique (improbable, mais néanmoins possible) vient aussi renforcer l'idée que l'on ne peut pas définir la fiction par la fausseté de ses énoncés. Comme c'est souvent le cas, un auteur pourrait écrire un roman historique et « remplir les trous » avec sa propre imagination. Imaginons qu'accidentellement, tout ce qu'il écrive soit vrai. Intuitivement, il s'agirait néanmoins d'une fiction (p. 9).

La propriété relationnelle que l'on cherche pourrait-elle se trouver du côté du lectorat, du public qui lit la fiction? Il y a bien des théories de l'art, par exemple, qui affirment qu'une œuvre d'art en est une seulement si elle est reconnue comme telle par certaines institutions pertinentes. Pourrait-il en être de même pour la fiction? Currie croit

d'abord que la théorie institutionnelle de l'art est difficile à articuler, et il pense qu'une théorie semblable ne fonctionnerait pas davantage pour la fiction. Le lectorat peut se tromper sur la nature d'une œuvre, lui accorder un faux statut et se raviser par la suite. Par contre, cela semble contre-intuitif de dire qu'une œuvre a déjà été fictive mais ne l'est plus, ou l'inverse. Ainsi, la réception d'une œuvre n'est pas constitutive de son caractère fictif (pp. 10-11).

Ces considérations faites, nous pouvons penser qu'une fiction obtient son caractère fictif non pas dans sa réception, mais dans sa conception (p. 11). Currie avancera l'idée que ce qui fait qu'une fiction en est une, c'est qu'elle est le résultat d'un certain acte de langage avec une intention spécifique, que Currie appelle intention fictive (p. 11). Avant d'expliquer ce qu'est une intention fictive, il répond d'abord à la *pretense theory*, soutenue notamment par John Searle, car cette théorie est la plus répandue au moment où il publie *The Nature of Fiction* et elle s'oppose à celle qu'il souhaite proposer.

## 2.2. La *pretense theory* de Searle

La *pretense theory* définit la fiction comme une pseudo-performance dans laquelle, sans but de tromper, l'on prétend raconter une série d'événements comme s'ils étaient arrivés (p. 13). Elle ne voit pas les actes de langage à l'œuvre dans la fiction comme un type particulier d'actes de langage, mais simplement comme une série d'assertions prétendues. Searle offre deux arguments pour soutenir sa théorie (pp. 13-14). Le premier est que la *pretense theory* serait supérieure à une autre alternative, celle voulant que l'auteur de fiction performe un acte illocutoire propre à la fiction (c'est cette alternative que soutiendra Currie). Cette supériorité vient d'un problème que rencontrerait la théorie

alternative, mais pas la *pretense theory*. Ce problème apparaît si nous acceptons la thèse suivante (que Searle accepte) :

*Principe de fonctionnalité (FP)* : l'acte illocutoire est une fonction de la signification d'une phrase<sup>3</sup>.

Ainsi, si la signification d'une phrase détermine l'acte illocutoire de l'énoncé, il s'ensuit que de deux énonciations de la même phrase, ayant la même signification dans les deux cas, ne peuvent résulter deux actes illocutoires différents. Si *FP* est une thèse vraie et que Currie a raison de dire que le discours fictionnel est composé d'actes de langage d'un genre propre, nous aboutissons à une conséquence absurde : toutes les phrases d'une fiction auraient une signification différente de leur signification usuelle, comme celle qu'elles ont lorsqu'elles sont assertées. *FP* nous place face à un dilemme : (1) soit les phrases d'une fiction ne déterminent pas des actes illocutoires distincts de ceux que nous retrouvons communément dans le discours extra-fictionnel, (2) soit les phrases d'une fiction possèdent des significations différentes, propres au discours fictionnel. Searle considère que (2) est une conséquence inacceptable, car un lecteur de fiction devrait alors apprendre des significations nouvelles pour tout le vocabulaire de la fiction afin de la comprendre, et l'expérience nous montre bien que nous pouvons comprendre une fiction en attribuant à ses énoncés leur signification ordinaire. Searle opte donc pour (1), ce qui confirme sa propre théorie. Sa formulation de l'argument est la suivante :

But now if the sentences in a work of fiction were used to perform some completely different speech acts from those determined by their literal meanings, they would have to have some other meaning. [...] if it were true it would be impossible for anyone to understand a work of fiction without learning a new set of meanings for all the words and other elements contained in the work of fiction, and since any sentence whatever can occur in a

---

<sup>3</sup> La formulation exacte de Searle est la suivante : « In general the illocutionary act (or acts) performed in the utterance of the sentence is a function of the meaning of the sentence. » (Searle 1975, p. 324)



work of fiction, in order to have the ability to read any work of fiction, a speaker of the language would have to learn the language all over again, since every sentence in the language would have both a fictional and a nonfictional meaning. (Searle 1975, p. 324)

La réplique de Currie consiste à rejeter la thèse sous-jacente (*FP*). Pour ce faire, il considère n'avoir besoin que d'un contre-exemple consistant en une phrase pouvant être énoncée pour performer deux actes illocutoires différents, tout en conservant la même signification dans les deux cas. L'exemple qu'il donne est : « You will leave now », que nous pouvons énoncer de manière assertorique, pour décrire le départ imminent de quelqu'un, ou de façon impérative, pour donner l'ordre de partir (Currie 1990, p. 15). La phrase a la même signification dans les deux cas; ce qui varie, c'est ce que l'énonciateur *veut dire* par son énoncé.

Bien que cet exemple semble satisfaire Currie, il va tout de même plus loin, en tentant de se montrer charitable envers Searle. Peut-être que Searle, en énonçant *FP*, comptait restreindre le principe aux énonciations littérales. Currie propose donc une version révisée de la thèse : « si un locuteur s'engage dans une énonciation littérale d'une phrase, alors l'acte illocutoire qu'il performe est une fonction de la signification de la phrase. » (Currie 1990, p. 16) Le premier contre-exemple donné par Currie n'est plus efficace contre cette version révisée de *FP*, l'usage impératif de « You will leave now » n'étant pas littéral. Currie fournit donc un second contre-exemple, cette fois-ci tiré de *Sherlock Holmes* : « It rained in London on January 1, 1895 » (Currie 1990, p. 15). Il considère que, formulé par Doyle dans un texte de fiction, cet énoncé n'est pas une assertion; nous avons déjà mentionné que Currie n'admet pas que les auteurs de fictions émettent des assertions, sur la base du fait qu'ils ne mentent pas (voir la section 2.1). Néanmoins, Doyle écrit littéralement lorsqu'il formule cet énoncé. Comme le même

énoncé pourrait être asserté, dans son sens littéral également, par un historien, nous avons ici un contre-exemple à la version révisée de *FP*. Selon Currie, le seul recours qu'aurait Searle pour rejeter ce contre-exemple serait de nier que les énoncés de Doyle (et, plus généralement, ceux des auteurs de fiction) doivent être pris dans leur sens littéral. Dans ce cas, la version révisée de *FP* serait tout simplement inapplicable à la question de la fiction, car le discours fictif (conçu comme non littéral) serait exclu du principe par l'antécédent : « si un locuteur s'engage dans une énonciation littérale d'une phrase... » Ainsi, Currie conclut que *FP* est soit une thèse fautive, soit une thèse impertinente relativement au débat entre Searle et lui (p. 16).

Le second argument de Searle est que la *pretense theory* a un grand pouvoir explicatif pour régler certains puzzles relatifs à la fiction (p. 16). Currie ne relève qu'un seul puzzle que Searle tente de régler : pourquoi pouvons-nous asserter des propositions vraies à propos de fictions (comme « Holmes ne fut jamais marié »), alors que leur contenu n'existe pas réellement (p. 16)? La réponse de Searle est que nous assertons réellement (sans prétendre) quand nous parlons de fictions, en référant aux personnages fictifs, qui « n'existent pas du tout », mais qui existent en même temps en tant que personnages fictifs : « Holmes and Watson never existed at all, which is not of course to deny that they exist in fiction and can be talked about as such » (Searle 1975, p. 329). Lorsqu'un auteur de fiction écrit, il ne réfère pas aux personnages et objets fictifs dont il parle, puisque ceux-ci n'existent pas préalablement à la création de la fiction; tout ce que l'auteur fait, c'est de *prétendre* référer à eux. Cependant, en créant sa fiction, l'auteur crée simultanément les personnages et objets fictifs qu'elle inclut, ce qui nous permet (en tant que lecteurs discutant à propos de la fiction) de réellement référer à eux par la suite : « By pretending

to refer to [...] a person, Miss Murdoch creates a fictional character. [...] Now once the fictional character has been created, we who are standing outside the fictional story can really refer to a fictional person » (Searle 1975, p. 330). Voilà comment, selon Searle, la *pretense theory* permet de rendre compte de la référence des noms fictifs.

Currie ne trouve pas la théorie de Searle très convaincante : à son avis, elle ne permet tout simplement pas de résoudre le problème de la référence des noms fictifs en expliquant adéquatement comment des propositions qui les contiennent peuvent être vraies. La critique qu'il émet est relativement brève, tenant en moins d'un paragraphe (Currie 1990, pp. 16-17), mais j'y ai identifié deux raisons distinctes pour soutenir l'idée que Searle ne parvient pas à résoudre le puzzle qu'il prétend résoudre : 1) la position de Searle est ambiguë, et 2) sa théorie contient un fossé explicatif majeur. D'abord, Searle semble asserter simultanément que les personnages fictifs existent et n'existent pas – là se trouve l'ambiguïté de sa position, que la première citation du paragraphe précédent illustre bien. Searle y affirme, dans la même phrase, que les personnages de fiction « n'existent pas *du tout* », mais qu'ils existent néanmoins « dans la fiction ». Soit cette phrase contient une contradiction flagrante, soit « exister dans la fiction » est une expression ne devant pas être prise littéralement. Si les personnages fictifs n'existent pas du tout, alors leur « existence fictive » n'est pas réellement un certain type d'existence; il doit s'agir d'une certaine propriété n'ayant rien à voir avec le fait d'exister. Quelle est la nature de cette propriété, et comment permet-elle à x, si x la possède, d'être l'objet d'expressions dénotantes? Searle est non seulement muet sur cette question, mais il ajoute de la confusion à sa position en affirmant plus loin que les auteurs de fiction « créent » des personnages fictifs en prétendant référer à eux, et que cet acte de création nous permet par la suite de « réellement référer »

aux personnages en question. Cela semble impliquer que Searle considère que les personnages fictifs existent bel et bien, ce qui vient contredire son assertion initiale qu'ils n'existent pas du tout. Ces remarques devraient suffire à montrer que la position de Searle sur l'existence des personnages fictifs est, au mieux, profondément ambiguë.

Pour passer à ce que j'ai appelé le fossé explicatif majeur de la théorie searlienne, il réside dans cet acte de création d'entités fictives de la part des auteurs. Ici, le problème n'est pas un manque de clarté ou une contradiction dans sa position; c'est plutôt que ce que Searle dit est insuffisant pour expliquer le phénomène complexe dont il cherche à rendre compte. Selon lui, une entité fictive est créée quand un auteur prétend référer à elle. Currie est insatisfait par cette explication : « What Searle does not tell us is how the author acquires these mysterious powers of creation » (p. 17). Il n'élabore pas davantage, mais je suis d'accord avec lui; la théorie de Searle est trop mince pour rendre compte substantiellement de la manière par laquelle une entité fictive peut être créée. Pour ce faire, Searle devrait répondre à deux questions capitales, qu'il n'aborde pas. D'abord, quelle est la nature d'une entité fictive? Assurément, s'il existe quelque chose comme des entités fictives, elles n'ont pas le même statut ontologique que, par exemple, la monnaie qui se trouve dans ma poche ou John Searle lui-même. Une fois que l'on a établi à quel type d'entités appartiennent les entités fictives, un partisan de la *pretense theory* doit répondre à une seconde question : comment des actes de langage prétendus, qui contiennent des noms fictifs, peuvent-ils créer les entités en question? Sans une réponse convaincante à ces deux questions, il est raisonnable de dire que nous n'avons pas affaire à une véritable

théorie de la référence des noms fictifs<sup>4</sup>. Comme c'est le cas de la théorie que propose Searle, elle ne parvient pas à résoudre le problème auquel elle s'attaque.

La présentation de Searle de la *pretense theory* ne rend pas compte de la référence des noms fictifs, mais cela ne signifie pas que la *pretense theory* elle-même n'a pas le potentiel de le faire. Pour mettre de côté les ambiguïtés mentionnées précédemment, il me semble que l'interprétation la plus charitable de sa théorie est de la concevoir comme une position réaliste à propos des objets fictifs : Searle s'est peut-être exprimé maladroitement en affirmant que les personnages fictifs « n'existent pas du tout », tandis que le cœur de sa position représente un engagement ontologique envers les objets fictifs. Si *x* peut être « créé » par un auteur de fiction, et qu'il nous est ensuite possible de « réellement référer » à *x*, il est difficile de nier que *x* existe, peu importe son statut ontologique. Cette caractérisation de la position de Searle la rapproche considérablement de l'abstractisme, l'une des principales positions réalistes dans le débat contemporain sur le sujet. L'abstractisme affirme que les entités fictives existent dans le monde actuel, sous la forme d'artéfacts abstraits, artéfacts qui sont créés par les auteurs de fiction (pour une présentation critique et détaillée de cette position, voir le chapitre 5 de Sainsbury 2010).

En joignant la *pretense theory* à la meilleure version de l'abstractisme que nous avons présentement sous la main, Searle pourrait offrir une réponse satisfaisante au puzzle qu'il a soulevé, et ainsi montrer que sa théorie a bel et bien un grand pouvoir explicatif. Cependant, cela ne suffirait pas à prouver que la *pretense theory* a un *plus grand* pouvoir explicatif que la théorie de Currie, qui affirme que le discours fictionnel n'est composé que

---

<sup>4</sup> Évidemment, les deux questions mentionnées ne se posent que si nous admettons qu'il existe des entités fictives. Un irréaliste (comme Currie, par exemple; voir le chapitre 4 de *The Nature of Fiction*) devra répondre à la question suivante : comment pouvons-nous comprendre des énoncés comprenant des expressions dénuées de référent?

d'un type singulier d'actes de langage, propre à la fiction. En effet, la position de Currie est aussi compatible avec l'abstractisme que celle de Searle; elle pourrait expliquer que la création d'entités fictives ne découle pas d'assertions prétendues, mais plutôt d'actes de langage propres au discours fictionnel. Pour montrer que la *pretense theory* est supérieure à celle de Currie pour résoudre le puzzle en question, Searle devrait montrer en quoi les assertions prétendues nous offrent de meilleures ressources explicatives que les actes de langage proprement fictifs pour rendre compte de la création d'entités fictives. Je n'ai pas l'intention d'entreprendre ce travail ici; par la présente discussion, mon seul objectif était d'évaluer la position searlienne, le potentiel de la *pretense theory* et les défis qu'elle rencontre si elle souhaite prouver sa supériorité à rendre compte du puzzle des noms fictifs.

Nous pouvons maintenant revenir à la critique de Searle par Currie. Satisfait de sa réfutation des deux arguments en faveur de la *pretense theory*, Currie ajoute un argument à son encontre, visant l'insuffisance de la théorie : il y a des cas où l'on prétend asserter, sans but de tromper, sans que l'on produise de la fiction pour autant. Par exemple, nous pouvons imiter la façon de s'exprimer de quelqu'un qu'on connaît, ou ironiquement défendre une façon de penser que l'on juge absurde (p. 17). En vertu de ces contre-exemples, prétendre sans but de tromper n'est pas une condition suffisante pour analyser le concept de fiction.

Ce dernier argument permet à Currie de délaisser la *pretense theory* et d'opter pour une autre voie, car la théorie de Searle lui semble être fausse ou, au mieux, incomplète. Il croit que sa propre analyse apportera l'élément manquant à celle de Searle, la notion de *make-believe*, et affirme qu'une fois que nous aurons cette notion, nous pourrions constater

que nous n'avons simplement plus besoin d'avoir recours à la notion superflue de *pretense* pour comprendre la nature de la fiction.

À ce niveau, je suis d'accord avec Currie sur deux choses : la théorie de Searle est en effet incomplète et l'idée de *make-believe* est bien l'élément qui nous manque pour obtenir un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes pour analyser la fiction. Toutefois, je diverge sur un point : Currie se trompe lorsqu'il affirme que le *pretense* est une notion superflue, car sans elle, sa propre théorie rencontre un problème que celle de Searle ne rencontre pas; nous aborderons ce problème vers la fin de ce chapitre.

### 2.3. *Le make-believe et l'analyse de la fiction de Currie*

Nous pouvons maintenant revenir aux intentions fictives. Tel que dit un peu plus tôt, Currie propose l'idée qu'une fiction est produite si et seulement si elle est le produit d'énoncés à intention fictive. Ce que Currie entend par le fait d'émettre un énoncé avec une intention fictive, c'est d'émettre un énoncé avec l'intention qu'un lectorat potentiel « *make-believe*<sup>5</sup> » l'énoncé en question, plutôt que de le croire (la connexion entre fiction et *make-believe* est créditée à Kendall Walton (p. 18; voir Walton 1990)). Le *make-believe* est, par exemple, ce que nous faisons quand nous rêvassons (p. 19), ou encore ce que les enfants font quand ils jouent à des jeux (jouer « aux cowboys et aux Indiens », faire comme si le sol était de la lave, etc.). Le *make-believe* est une attitude propositionnelle, tout comme le désir ou la croyance. Je peux croire que P, tout comme je peux faire comme si P (p. 20). Cette notion tient une place centrale dans la théorie de Currie.

---

<sup>5</sup> Je traduirai « *make-believe* », utilisé en tant que verbe, par « faire comme si » ou par « imaginer », et je conserverai le terme original quand je l'utiliserai en tant que nom.

Ensuite, le philosophe tente d'ancrer sa théorie dans une théorie plus large de la communication, celle de Grice. Il affirme que la fiction est un acte de communication, qui réside dans le fait de raconter des histoires. Si on s'imagine simplement une histoire dans notre tête, ce n'est pas une fiction, c'est un fantasme (p. 24). Une condition nécessaire pour qu'un acte de communication en soit un est qu'il doit être produit avec une intention; si je tente d'informer quelqu'un du fait qu'il pleut dehors en énonçant « Il pleut », il s'agit d'un acte de communication, mais si un perroquet ne fait que répéter « Il pleut », ce n'en est pas un. Asserter qu'il pleut, c'est énoncer la proposition qu'il pleut avec l'intention que notre interlocuteur croie qu'il pleut, ce qu'on réussira seulement si notre interlocuteur saisit notre intention (pp. 24-25). Pour que l'intention soit reconnue, il ne suffit pas que notre interlocuteur comprenne le sens de ce que nous énonçons; il faut d'abord qu'il en comprenne le sens, puis qu'il infère qu'on a énoncé P dans l'intention de produire ce sens (p. 26). Comme dans une conversation, en lisant une fiction nous faisons des inférences pour trouver ce que le narrateur a voulu dire, et les règles générales de la communication sont les mêmes, nous permettant de distinguer les énoncés à prendre dans un sens littéral de ceux qui ne le sont pas (nous nous attendons toujours à ce que le narrateur nous dise des choses vraies et pertinentes (pp. 29-30)). En produisant une fiction, l'auteur a une intention de *make-believe* et il espère que nous cernerons cette intention, pour que la fiction fonctionne (p. 30). En somme, Currie note que la fiction est essentiellement liée à la communication, mais pas nécessairement au langage : on peut avoir des actes de communication non-verbaux, tout comme des fictions non-verbales (par exemple, on peut raconter une histoire à l'aide d'ombres chinoises (pp. 30-31)). Currie termine finalement ses réflexions sur les liens entre fiction et communication en établissant les conditions pour



qu'un énoncé soit fictif (U étant l'auteur, S l'énoncé fictif, Q un type de propriétés permettant de reconnaître l'énoncé comme fictif<sup>6</sup> et X un type de propriétés caractérisant le public à qui s'adresse potentiellement l'auteur) :

U's utterance of S is fictive iff there is a Q and there is a X such that U utters S intending that anyone who has X would  
(1) recognize that S has Q;  
(2) recognize that S is intended by U to have Q;  
(3) recognize that U intends them (the possessors of X) to make believe that P, for some proposition P. (Currie 1990, p. 33)

Currie ayant formulé sa théorie, il tâche ensuite de répondre aux objections qui pourraient être soulevées contre elle, en commençant par celles qui remettent en question la nécessité de son analyse. La première vient d'une position de Kendall Walton : celui-ci ne croit pas que les intentions soient constitutives d'une œuvre de fiction; c'est plutôt notre réponse qui importe. Pour soutenir cette idée, il donne l'exemple que nous pourrions lire une fiction dans une série de craques naturellement formées dans une roche, si ces craques nous évoquent des représentations formant une histoire (pp. 35-36). Currie répond que cela montre seulement que nous pouvons traiter ces craques *comme si elles étaient de la fiction* et y répondre comme nous répondrions face à une fiction. À peu près n'importe quoi, à son avis, pourrait être traité comme de la fiction, mais tout n'est pas de la fiction; sinon, la Bible, par exemple, serait certainement une fiction, car plusieurs la lisent comme telle (p. 36). Catégoriser la Bible comme une fiction serait une affirmation à tout le moins très controversée.

---

<sup>6</sup> Ces propriétés peuvent être de nature diverse, internes ou externes au texte. Un texte débutant par : « Il était une fois... » serait un bon exemple de propriété interne indiquant que les énoncés qui suivront doivent être vus comme fictifs; un exemple de propriété externe pourrait être l'emplacement, pour un livre, dans la sections « romans » d'une librairie.

Pour émettre une autre objection que celle de Walton (que Currie fournit lui-même), nous pourrions demander ce que nous devons faire des œuvres comme *Robinson Crusoé*. Selon plusieurs, lors de sa parution, le roman de Defoe n'était pas destiné à être pris comme fictif, mais comme le récit véritable des aventures de Robinson Crusoé (dont le nom se retrouvait d'ailleurs à la place de celui de Defoe, sur la couverture, comme s'il existait et avait vraiment écrit le livre); or, le roman fait aujourd'hui incontestablement partie du canon de la littérature anglophone, et nous le traitons certainement comme une fiction. Currie répond que si l'auteur voulait vraiment que le lectorat croie son histoire, alors il mentait, et tel que dit plus tôt, il est généralement accepté qu'un auteur de fiction ne ment pas. Currie n'a pas de problème à dire que *Robinson Crusoé* n'est pas une fiction, mais une pseudo-fiction – ce qui ne nous empêche pas du tout, comme nous savons son contenu faux, de continuer de la traiter comme une fiction et de lui laisser la place qu'elle tient dans le canon (pp. 36-37).

On pourrait argumenter que les « pseudo-fictions » sont en fait ce que les gens appellent intuitivement des fictions; dans un tel cas, Currie admet que son analyse ne serait pas une tentative de compréhension de ce qu'on entend intuitivement par le concept de fiction, mais plutôt une tentative de substituer un autre concept, plus clair et théoriquement utile, à la place du concept intuitif (p. 37). Enfin, pour ce qui est des œuvres de médias visuels (sculpture, peinture, photographie, etc.), la même théorie s'applique : ces œuvres sont des fictions si et seulement si celui qui les a produites l'a fait avec une intention de *make-believe* par rapport à ce qu'elles représentent. Évidemment, tout comme bien des textes ne sont pas des fictions, beaucoup de sculptures ou de peintures ne le sont pas non plus (p. 39).

Currie poursuit en répondant à une seconde catégorie d'objections : celles concernant la possible insuffisance de l'analyse. Ici, il donne une suite de cas problématiques, des exemples qui tombent sous la définition de « fiction » selon sa théorie, mais qui, intuitivement, n'en sont pas. J'en ai retenu deux pour illustrer son point : supposons d'abord que l'on raconte une histoire lue dans un journal (donc vraie), reformulée dans nos propres mots, et que nous le faisons avec une intention de *make-believe*; ou encore, supposons que nous avons vécu une vie incroyable et la racontons sous forme de roman, en ne rapportant que les faits, mais avec une intention de *make-believe*. Selon la théorie dans sa version que nous connaissons, cela compterait comme des fictions, mais inclure ces cas dans la catégorie « fiction » apparaît comme une conséquence indésirable (pp. 42-43).

Remarquant que ces deux cas partagent la caractéristique commune de raconter des choses non accidentellement vraies, Currie ajoute une condition à son analyse : si l'œuvre de fiction est intégralement vraie, elle doit être vraie seulement accidentellement (p. 46). Un exemple de fiction accidentellement vraie serait le cas du roman historique où l'auteur « comble les trous » avec son imagination et, par hasard, ne dit que des choses vraies. Pour départager clairement une vérité accidentelle d'une qui ne l'est pas, nous pouvons utiliser la méthode contrefactuelle : si les énoncés de la fiction accidentellement vraie avaient été faux, la fiction demeurerait la même; inversement, si les énoncés de la fiction non accidentellement vraie avaient été faux, la fiction ne serait pas telle qu'elle est (p. 47). Ainsi, Currie aboutit à la conclusion suivante : la nature de la fiction est d'être un acte de communication produit par des énoncés à intention fictive, et dont le contenu est tout au

plus accidentellement vrai. Pour la suite de ce chapitre, nous examinerons comment cette analyse peut répondre – ou non – à une dernière objection.

#### 2.4. *L'argument de l'uniformité*

Au début de ce chapitre, j'ai évoqué le fait qu'à l'inverse de Currie, je considère qu'une bonne analyse de la fiction ne peut se passer de la notion de *pretense*; il est maintenant temps de revenir sur ce point important. L'objection que je présenterai afin d'amender l'analyse de Currie provient d'un article de Stefano Predelli (2019), bien que je prenne quelques libertés dans la présentation de l'argument.

La première attaque que Currie fait contre la *pretense theory* est de rejeter la thèse *FP*, sur laquelle Searle fonde son argument à l'encontre de l'idée que le discours fictionnel soit composé d'actes de langage d'un genre propre à la fiction. Selon Searle et Currie, *FP* a l'implication suivante : si la thèse est vraie, alors des phrases ayant la même signification ne peuvent être utilisées pour accomplir des actes illocutoires différents. Il suffit donc à Currie, pour rejeter *FP*, de trouver un contre-exemple à cela – ce qu'il fait à l'aide de « You will leave now » et, pour la version révisée de *FP*, de l'énoncé de Conan Doyle « It rained in London on January 1, 1895<sup>7</sup> ». Je ne compte pas défendre *FP* ici, mais l'argument que je présenterai, nommé « argument de l'uniformité » (Predelli 2019, p. 314), est inspiré par l'argument de Searle s'appuyant sur *FP*.

Pour débiter, il sera utile de mentionner la forme que l'on attribue traditionnellement aux actes de langage :  $F(C)$ , où  $C$  est un contenu propositionnel et  $F$  la force attachée à l'énoncé (Predelli 2019, p. 310); en d'autres mots,  $C$  est la composante

---

<sup>7</sup> Voir la section 2.2 pour la discussion à ce propos.

locutoire de l'acte, tandis que *F* est sa composante illocutoire. Supposons maintenant qu'*À la Recherche du temps perdu* contienne les deux énoncés suivants :

(1) Gilberte m'aimait.

(2) Gilberte m'aimait-elle?

(1) et (2) ont le même contenu : « Gilberte m'aimait », où l'indexical « m' » renvoie à Marcel, le narrateur interne de la *Recherche*. Ce qui diffère entre les deux, c'est la force qui accompagne l'énoncé : elle est assertive dans (1), et interrogative dans (2). Comme (1) et (2) ont des composantes illocutoires distinctes, Searle dirait, sur la base de *FP*, que les deux énoncés ont des significations différentes, malgré le fait qu'elles partagent le même contenu propositionnel. Currie expliquerait quant à lui la différence entre (1) et (2) autrement : il dirait que les deux énoncés ont la même signification, car selon lui, le contenu propositionnel (*C*) d'un énoncé *est* sa signification; la différence résiderait plutôt dans ce que Proust a *voulu dire*, ou *voulu faire*, avec le même contenu. Il y a une distinction à faire, chez Currie, entre la signification d'un énoncé et *ce qui est dit* par lui. C'est, du moins, la compréhension que je tire de ce dit Currie à propos de la force et de la signification : « When we identify what is said in terms of meaning alone we identify the content, or the proposition expressed. When we add considerations of force we identify what is said as a certain act of saying, as with the act of asserting or requesting » (Currie 1990, p. 6). Rappelons-nous également que Currie considère que les énonciations assertives et impératives de « You will leave now » ont la même signification, car c'est sur la base de cette prémisse qu'il rejette *FP*.

Je n'entreprendrai pas de déterminer qui, entre Searle et Currie, a raison ici. Leur divergence n'est peut-être que terminologique et je peux admettre la position de Currie

sans réduire la force de mon objection. Même si nous admettons que (1) et (2) ne présentent qu'une différence au niveau de ce qui est dit, et non pas au niveau de la signification, les deux énoncés aboutissent à des significations différentes lorsque le lecteur de Proust tire d'eux du contenu propositionnel à ajouter à son *make-believe*. Si, après avoir lu (2), il adoptait une attitude de *make-believe* envers la proposition « Gilberte aimait Marcel » (ce qui correspond, selon Currie, à la signification de (2), bien que ce ne soit pas ce que dit (2)), Currie ne pourrait nier que le lecteur commettrait une erreur ici. Le contenu propositionnel prescrit par (2) pour le *make-believe* est plutôt quelque chose comme : « À t, Marcel se demandait si Gilberte l'aimait », tandis que « Gilberte aimait Marcel » est le contenu propositionnel prescrit par (1).

Ainsi, le contenu propositionnel (ou signification) qu'un lecteur doit ajouter à son *make-believe* en lisant un énoncé ne correspond pas nécessairement à la signification du même énoncé. Currie pourrait expliquer aisément comment le lecteur parvient à trouver, dans des cas de cet ordre, la signification adéquate à incorporer dans son *make-believe* : il y parvient en comprenant ce qui est dit par l'énoncé, en considérant à la fois la signification *et la force* de l'énoncé. Jusqu'ici, sa théorie semble bien se porter, mais c'est en admettant ce dernier point que Currie rencontre un problème.

Comme des énoncés tels que (1) et (2) peuvent se retrouver dans des fictions, et que l'explication de la capacité des lecteurs à inférer la signification adéquate pour leur *make-believe*, lorsque celle-ci diverge de la signification de l'énoncé fictif, doit recourir à la notion de force, Currie doit admettre que le discours fictionnel peut comprendre des actes illocutoires différents – dans le cas de (1) et (2), il s'agit de l'assertion et de l'interrogation. Pourquoi cette admission pose-t-elle problème à l'analyse de la fiction de Currie? C'est

que selon sa théorie, les énoncés fictifs constituent un genre propre d'actes de langage, essentiellement différent de n'importe quel autre type d'acte de langage, qui consiste en quelque chose comme l'acte de raconter une histoire dans l'intention que notre interlocuteur adopte une attitude de *make-believe* face à ce que nous disons. Le fait que le discours fictionnel puisse contenir plus d'un type d'actes illocutoires pose donc un certain puzzle à la théorie de Currie, car dans son état actuel, elle ne nous fournit aucune explication de ce phénomène.

Il y a une manière par laquelle Currie pourrait amender sa théorie, sans recourir à la notion de *pretense*. Il serait possible de conceptualiser une multitude de catégories d'actes de langage pour classer les énoncés fictifs : (1) pourrait, par exemple, être un cas d'assertion fictive, et (2) un cas d'interrogation fictive. Si nous trouvions un énoncé tel que « Gilberte m'aimait! », nous pourrions dire qu'il s'agit d'une exclamation fictive, et ainsi de suite. Currie pourrait défendre que ces actes de langage sont tous distincts, mais ont en commun l'intention de *make-believe*; alternativement, il pourrait poser une vaste catégorie nommée « actes de langage fictifs » qui les engloberait tous, et traiter les assertions fictives, interrogations fictives, etc., comme autant de sous-catégories appartenant aux actes de langage fictifs.

Cette sophistication de la théorie de Currie lui permettrait de résoudre le puzzle présenté plus haut, et ne présenterait pas de contradictions internes. Le problème que je veux soulever ici n'est pas qu'une telle solution ne serait pas adéquate; le problème est plutôt qu'il existe une meilleure théorie explicative sur le marché, la *pretense theory*. Dans la version sophistiquée de l'analyse de Currie, la variété d'actes de langage fictifs doit refléter la diversité des actes de langage ordinaires ou, à tout le moins, un grand nombre de

ces derniers. De prime abord, il semble évidemment y avoir un certain lien entre les assertions fictives et les assertions, les interrogations fictives et les interrogations, et ainsi de suite. La faiblesse de la théorie (sophistiquée) de Currie est d'être incapable d'expliquer ces liens. Puisqu'elle voit dans le discours fictionnel des actes de langage fondamentalement distincts des actes de langage ordinaires, elle ne jette aucune lumière sur les relations entre les actes de langage présents dans le discours fictionnel et les actes de langage du discours extra-fictionnel. Predelli affirme qu'une position telle que celle de Currie peut, au mieux, voir une extraordinaire coïncidence dans les similitudes entre la taxonomie des actes de langage ordinaire et celle des actes de langage fictifs : « Yet, no justification for the ensuing parallelism is to be found from the DSA's<sup>8</sup> viewpoint: if, say, storytelling and fiction-wondering relate along the lines appropriate for saying and asking, they do so only by virtue of a remarkable coincidence » (Predelli 2019, p. 317). Pour cette raison, la sophistication de la théorie de Currie a quelque chose d'*ad hoc*.

À l'inverse, la théorie de Searle n'a aucun problème à fournir une explication convaincante de ces relations entre actes de langage, puisqu'elle ne crée pas de nouvelles catégories d'actes de langage. La *pretense theory* affirme que dans le discours fictionnel, un auteur accomplit une série de pseudo-performances, en prétendant se livrer à des actes de langage ordinaires. Pour prendre l'exemple de l'énoncé (2), Proust prétendrait ici formuler une interrogation. Une pseudo-interrogation n'a pas une nature fondamentalement distincte d'une simple interrogation; il s'agit seulement d'une interrogation que l'on prétend faire. Ainsi, les fondements mêmes de la *pretense theory* lui permettent d'éviter le puzzle qui se pose pour Currie. Comme la théorie de Currie ne peut

---

<sup>8</sup> « DSA » est une abréviation pour « Dedicated Speech Act »; c'est ainsi que Predelli désigne la thèse voulant que le discours fictionnel soit composé d'actes de langage d'un genre propre à la fiction.



expliquer les relations entre actes de langage fictifs et extra-fictifs, tandis que la *pretense theory* affirme que le discours fictionnel est simplement constitué de pseudo-performances d'actes de langage ordinaires, nous pouvons conclure que la *pretense theory* a ici un plus grand pouvoir explicatif que la théorie de Currie.

## 2.5. Conclusion

Résumons où nous en sommes : les théories de Currie et de Searle contiennent toutes deux des avantages et des désavantages. Définir la fiction comme *pretense* a l'avantage de posséder un grand pouvoir explicatif pour rendre compte de la nature des actes de langage à l'œuvre dans le discours fictionnel, mais a le désavantage de ne pas fournir de conditions suffisantes pour distinguer la fiction des cas de *pretense* non fictifs : je considère les contre-exemples de Currie (par exemple, lorsqu'on prétend défendre une idée que l'on juge absurde pour illustrer son absurdité) comme décisifs à ce niveau. Du côté de la théorie de Currie, elle présente l'avantage de contenir la notion de *make-believe*, qui se veut particulièrement éclairante pour saisir la nature de la fiction. En revanche, elle a le désavantage de ne contenir aucune ressource pour expliquer les relations entre les actes de langage ordinaires et fictifs. Peut-on sauver l'une des deux théories, ou faut-il se tourner vers autre chose?

J'aimerais faire une remarque avant de répondre : nous pouvons constater que l'énoncé « Gilberte m'aimait-elle? », bien qu'il ait tous les indicateurs de force pour en faire une interrogation, n'est pas une véritable interrogation. Contrairement aux interrogations normales, l'intention derrière l'énoncé n'est pas d'obtenir une réponse de la part du lectorat à la question posée; l'intention est plutôt de produire le *make-believe* que

Marcel se demandait, à *t*, si Gilberte l'aimait. « Prétendre interroger » m'apparaît comme une formulation adéquate pour décrire, au moins partiellement, ce phénomène. Peu importe l'acte illocutoire employé dans une fiction, l'intention est toujours la même : générer une certaine proposition envers laquelle on espère que le lectorat adoptera une attitude de *make-believe*.

Cette discussion semble nous conduire à la conclusion que les deux théories ne sont pas incompatibles; toutes deux contiennent des conditions nécessaires pour définir ce qu'est la fiction, et l'insuffisance de chaque théorie semble pouvoir être comblée par ce qu'offre la théorie rivale. Tel que mentionné plus haut, nous devons nous rappeler que Currie ne juge pas que la notion de *pretense* est nécessairement erronée : il affirme avoir des raisons de le croire, mais la rejette seulement en vertu de sa conviction qu'elle n'apporte rien de plus que la notion de *make-believe*. Si mon argumentaire est valide, je crois avoir démontré qu'à l'inverse, la notion de *pretense* apporte bel et bien un bénéfice explicatif que la notion de *make-believe* ne peut fournir seule. Pour cette raison, l'analyse de la fiction qui me semble correcte et que j'adopterai pour la suite est, dans sa forme la plus succincte, celle-ci :

Fiction : *F est une fiction ssi F est un acte de communication produit par des énoncés fictifs; si F est vraie, F est accidentellement vraie;*

Énoncé fictif : *E est un énoncé fictif ssi E est un acte de langage prétendu et que E est énoncé dans l'intention qu'un lectorat potentiel adopte une attitude de make-believe envers E.*

Pour l'essentiel, il s'agit des mêmes analyses que propose Currie; la distinction apportée est que notre analyse des énoncés fictifs ne considère pas ces derniers comme un

type *sui generis* d'actes de langage. Les énoncés fictifs sont simplement des pseudo-performances de n'importe quel acte de langage, auxquelles s'ajoute une intention de *make-believe*.

### III. LA VÉRITÉ DANS LA FICTION<sup>9</sup>

#### 3.1. Présentation du problème

La question de la nature de la fiction étant réglée, nous pouvons nous pencher sur celle des connaissances qu'elle peut nous permettre d'acquérir. Le premier type de connaissances que nous investiguerons, et qui fera l'objet de ce chapitre, est celui des connaissances que nous pouvons avoir à propos du contenu d'une fiction; par exemple, le genre de connaissance que nous avons quand nous savons que (*a*) Sherlock Holmes a vécu sur Baker Street. Le problème avec ce type de connaissances peut se résumer ainsi : comment se fait-il que nous pouvons asserter des propositions vraies à propos de fictions, tandis que leur contenu n'est que fictif? Deux intuitions conflictuelles peuvent se manifester ici. D'une part, l'on peut être tenté d'affirmer que (*a*) est évidemment vraie : si quelqu'un soutenait que Holmes a vécu sur la rue des Forges, nous le corrigerions immédiatement en lui rappelant que Holmes a en fait vécu sur Baker Street, et nous pourrions ouvrir un livre de ses aventures pour nous appuyer sur des preuves. À l'inverse, nous pourrions être tenté de soutenir que (*a*) est évidemment fausse sur la base d'autres considérations : si l'on consulte les registres de tous les bâtiments de Baker Street, nous ne trouverons jamais la trace d'un Sherlock Holmes ayant vécu dans l'un deux. Afin de

---

<sup>9</sup> Une version antérieure d'une portion de ce chapitre (qui se retrouve désormais dans ses sections 3.3 et 3.4) a été présentée à l'édition 2019 du colloque FODAR, tenue à l'UQTR, sous le titre : « Un problème soulevé quant à la théorie de la fiction de Gregory Currie ». Je remercie les participantes et participants pour leur enthousiasme et leurs commentaires.

démêler tout cela, nous suivrons ici encore la réflexion de Currie, ce qui nous permettra de nous pencher sur sa critique des analyses influentes de la vérité dans la fiction proposées par Lewis (3.2). Ensuite, nous présenterons (3.3) et rejetterons l'analyse de Currie (3.4), avant de nous tourner vers une autre conception de la vérité dans la fiction, que nous désignerons comme « prescriptive » (3.5).

Suivant une approche répandue, on peut être tenté d'expliquer la vérité dans la fiction en ayant recours aux mondes possibles, en disant que ce qui est vrai dans une fiction est vrai dans un certain monde possible, monde dans lequel se déroule la fiction (Currie 1990, p. 54). Currie croit que malgré l'attrait intuitif de cette voie, c'est une erreur de faire correspondre les « mondes fictifs » à des mondes possibles, et cela pour quatre raisons. La première est que (1) les mondes possibles sont déterminés : toute proposition à leur sujet est soit vraie ou fausse, comme c'est le cas pour le monde actuel. Cependant, ce n'est jamais le cas dans la fiction, où plusieurs éléments restent toujours forcément indéterminés (par exemple, bien que nous présumons que Sherlock Holmes doit avoir un certain nombre de cheveux sur la tête, la proposition « Holmes a un nombre impair de cheveux lors de son combat contre Moriarty » est ni vraie, ni fausse, donc indéterminée). Un deuxième aspect qui distingue les mondes fictifs des mondes possibles est que (2) ces derniers sont nécessairement cohérents; rien de logiquement impossible ne peut se produire en eux. Or, rien n'empêche quelque chose de logiquement impossible de se produire dans une fiction (p. 54). Ensuite, (3) il y aura plusieurs mondes possibles dans lesquels les événements racontés dans une certaine fiction se produisent, mais ils différeront entre eux quant aux éléments non liés à l'histoire racontée. Par exemple, prenons les mondes possibles *W1* et *W2*. Tous les événements de *Maria Chapdelaine* se sont produits dans *W1* et dans *W2*, donc

les deux mondes possibles sont de bons candidats pour être le monde de *Maria Chapdelaine*. Toutefois, dans *W1*, le « oui » l'emporte au référendum québécois de 1995, tandis que dans *W2*, c'est le « non » qui l'emporte, comme dans le monde actuel. Évidemment, le roman de Louis Hémon n'asserte rien quant à l'issue du référendum de 1995. Comment choisir, alors, lequel de ces mondes se trouve à être « le » monde de la fiction (p. 55)? Enfin, (4) si l'on choisit de parler de mondes possibles, il faut ajouter ceux-ci à notre ontologie. Ce serait justifié s'ils avaient un grand pouvoir explicatif, mais ce n'est pas le cas : ils nous permettraient de dire que P est vrai dans une fiction F si et seulement si P est vrai dans le monde possible de F; comme le monde possible de F est seulement inféré à partir de ce qui est vrai dans F, il ne nous permet pas de déterminer les conditions de vérité de P (p. 56). Pour ces quatre raisons, Currie abandonne cette approche et se tourne vers autre chose.

Avant de poursuivre, il serait bon de distinguer deux conceptions des mondes possibles (ce que Currie ne fait pas), car l'efficacité de ses arguments varie selon la position que nous adoptons<sup>10</sup>. Nous nous écarterons donc de la réflexion de Currie pour présenter ces conceptions et réévaluer les arguments du paragraphe précédent, puis reviendrons à Currie par la suite. Il y a d'abord la conception réaliste, dont Lewis est le défenseur le plus influent (voir Lewis 1986). Selon cette approche, les mondes possibles existent autant que le monde actuel, indépendamment de notre activité mentale. Comme les mondes possibles, conçus ainsi, sont bien réels, les arguments (1), (2) et (3) de Currie s'appliquent ici : la position réaliste conçoit les mondes possibles comme déterminés et cohérents, et puisque ceux-ci existent indépendamment de notre discours à leur propos, le fait que plusieurs

---

<sup>10</sup> Je remercie Jimmy Plourde d'avoir attiré mon attention sur ce point.

mondes puissent être descriptivement adéquats pour être « le » monde d'une fiction donnée pose problème<sup>11</sup>. Cependant, un réaliste pourrait avoir une réponse à fournir face à l'argument (4), en rejetant l'une de ses prémisses : l'idée qu'un monde possible soit « seulement inféré » de ce qui est vrai dans une fiction. Selon le réalisme, un monde possible n'est pas une simple construction mentale, et son existence concrète nous permet, en principe, d'y trouver des vérifacteurs pour les énoncés fictifs. (4) pourrait toutefois s'avérer efficace contre une conception réaliste, s'il était explicitement présenté comme un argument *épistémique*. Les mondes possibles n'étant pas des points très éloignés de notre univers, ils n'existent pas dans le même espace que nous et sont, jusqu'à preuve du contraire, inaccessibles. Si nous changeons la prémisse : « le monde possible de F est seulement inféré à partir de ce qui est vrai dans F », pour celle-ci : « *ce que nous savons* du monde possible de F, etc. », le réaliste ne peut plus la rejeter en affirmant l'existence des mondes possibles; pour rejeter la nouvelle prémisse, il devrait établir que nous avons un accès épistémique indépendant du texte des fictions pour obtenir des informations sur les mondes possibles. Sans un tel accès épistémique, la conclusion de Currie tient : le recours aux mondes possibles n'a pas de grand pouvoir explicatif pour nous permettre de déterminer les conditions de vérité des énoncés fictifs indépendamment du texte des fictions elles-mêmes.

L'approche réaliste n'est toutefois pas la seule manière de concevoir les mondes possibles. Nous pouvons aussi soutenir une conception *stipulatrice*, que l'on peut notamment retrouver chez Kripke :

A possible world is *given by the descriptive conditions we associate with it*. [...] Of course, we don't imagine everything that

---

<sup>11</sup> Lewis propose des solutions précises à ce problème avec ses deux analyses de la fictionnalité, mais nous verrons plus tard qu'elles sont toutes deux insatisfaisantes (voir la section 3.2).

is true or false, but only those things relevant [aux conditions descriptives pertinentes]; but, in theory, everything needs to be decided to make a total description of the world. We can't really imagine that except in part; that, then, is a 'possible world'. [...] 'Possible worlds' are *stipulated*, not *discovered* by powerful telescopes. (Kripke 1980, p. 44)

Pour Kripke, les mondes possibles n'existent pas indépendamment de ce que nous disons d'eux; nous les stipulons simplement lorsque nous tenons un discours contrefactuel. Pour appliquer cette approche à la vérité dans la fiction et revenir à l'argument (4), une position stipulatrice admet la prémisse que les mondes possibles sont seulement inférés à partir de ce qui est vrai dans une fiction donnée; pour cette raison, l'argument est efficace face à une telle conception des mondes possibles, qui ne nous permet pas de trouver un grand pouvoir explicatif en ces derniers. L'affirmation de Currie que les mondes possibles alourdissent notre ontologie perd cependant de sa force; comme les mondes possibles sont réduits à des stipulations, les accepter ne représente pas un engagement ontologique aussi fort que pour la conception réaliste.

L'approche stipulatrice présente toutefois plus de ressources que la position réaliste pour esquiver les trois premières attaques de Currie. Relativement à l'argument (1), le passage de Kripke cité plus haut possède une certaine ambiguïté. « En théorie », les mondes possibles sont déterminés (« tout [ce qui est vrai ou faux] doit être décidé »), bien que nous ne pouvions les imaginer que partiellement. (1) frapperait donc la conception stipulatrice telle que présentée par Kripke, mais il pourrait néanmoins être possible de formuler une version non-kripkéenne de l'approche stipulatrice en laissant tomber la notion de détermination intégrale, et ainsi esquiver la première attaque de Currie. Concernant l'argument (2), le passage de Kripke ne nous dit pas s'il conçoit les mondes possibles comme nécessairement cohérents, mais les concevoir comme des stipulations nous permet, en principe, de laisser tomber la contrainte de la cohérence plus aisément que dans la



conception réaliste. Enfin, l'argument (3) se dissipe entièrement pour la position stipulatrice, qui rend fausse la prémisse centrale de l'argument : si les mondes possibles ne sont que des stipulations générées par certains de nos discours, il n'est pas vrai qu'il y aura plusieurs mondes possibles dans lesquels les événements racontés dans une certaine fiction se produisent. Les mondes possibles, conçus de la sorte, ne préexistent pas à notre réflexion sur eux; Kripke pourrait répondre à Currie qu'un seul monde est stipulé lorsqu'une fiction est écrite ou lue, et qu'il n'y a donc aucun dilemme où nous devrions choisir lequel, entre plusieurs mondes préexistants, se trouve à être le monde de la fiction.

Ces remarques ont servi à apporter quelques nuances à la force des arguments de Currie, mais son abandon de l'approche des mondes possibles est néanmoins justifiée : au moins un argument touche chacune des deux conceptions (l'argument (4) pour l'approche stipulatrice, et les arguments (1), (2) et (3) pour le réalisme). Nous plongerons plus substantiellement dans la position de Lewis à la section 3.2, mais avant de le faire, quelques dernières remarques préliminaires seront utiles.

Currie donne ensuite la forme des énoncés fictifs. D'abord, il remarque que la vérité dans la fiction ne doit pas être traitée comme un type particulier de vérité; dire que P est vrai dans une fiction correspond simplement à dire qu'il est fictif que P, ou « qu'il est fictif que P » est vrai (Currie 1990, p. 56). Être fictif n'est pas la même chose qu'être vrai, mais tout comme la vérité, la fictionnalité est une propriété de propositions. Être fictif est donc une fonction de propositions, qu'on pourrait écrire ainsi :  $F_w(P)$ ; il est fictif dans l'œuvre w que P (p. 57). Ceci n'est qu'une étape préliminaire à la réflexion, car cela ne nous donne pas encore une théorie de la vérité dans la fiction; pour cela, il faut trouver les conditions de vérité des énoncés de la forme  $F_w(P)$  (p. 57). Puisque « être fictif » et « être vrai dans

une fiction » sont des expressions équivalentes, je traiterai « vérité dans la fiction » et « fictionnalité » comme des synonymes<sup>12</sup>.

Pour poursuivre, Currie s'interroge sur l'étendue des propositions qui sont vraies dans une fiction. En lisant, il faut décider d'un ensemble approprié de connaissances d'arrière-plan implicites, car plusieurs choses sont vraies dans les œuvres de fiction sans que ce soit dit explicitement. Par exemple, il est vrai que Holmes vit sous le règne de Victoria, que son pays est une grande puissance industrielle, que les personnages mangent et respirent, que Watson mesure moins de sept pieds, etc., bien que tout cela ne soit pas nécessairement dit explicitement dans le texte (p. 59). Cette idée, toutefois, est parfois contredite par les critiques littéraires. Certains affirment qu'il n'y a rien à comprendre en-dehors de ce qui est directement présent dans une œuvre; ce serait une erreur, selon eux, que de prendre de simples personnages fictifs comme s'ils étaient des êtres réels avec une activité mentale, des besoins matériels, etc. (pp. 59-60) Or, Currie est d'avis que sans cela, nous ne serions pas capables de faire sens de l'histoire racontée. Les questions que nous nous posons en lisant ou en discutant d'une œuvre de fiction sont seulement possibles si l'on admet qu'il y a du non-dit dans l'œuvre, comme certaines motivations psychologiques aux actions que posent les personnages. Pour comprendre le comportement des personnages de fiction (et, conséquemment, le narratif fictif dans lequel ils prennent place), il faut traiter ces derniers comme on traite les vrais êtres humains (p. 60). Ce que cela nous montre, c'est qu'une bonne théorie de la vérité dans la fiction devra prendre en compte non seulement la vérité des énoncés explicites, mais également la vérité des propositions fictives implicites.

---

<sup>12</sup> Je fais ce choix terminologique à la suite de Currie, qui affirme : « "It is true in the fiction that *P*," "it is part of the fiction that *P*," "it is fictional that *P*" I take to be alike in meaning. » (Currie 1990, pp. 56-57)

### 3.2. Les analyses de Lewis : la fictionnalité en termes de mondes possibles

David Lewis, qui s'est penché sur le même problème avant Currie (Lewis 1978), a déjà tenté de donner des conditions de vérité pour les énoncés de type  $Fw(P)$ , et cela via deux analyses; nous allons maintenant nous pencher sur elles et observer les raisons pour lesquelles Currie les trouve toutes deux insatisfaisantes (Currie 1990, p. 62). Lewis utilise le concept d'un « monde de l'histoire », que nous appellerons « H-monde » (*S-world*). Pour une fiction, un H-monde est un monde où l'histoire (fictive dans le monde actuel) est énoncée comme des faits connus. Lewis admet qu'il y a plusieurs H-mondes pour une même histoire, dans lesquels des éléments non contredits par l'histoire peuvent varier (p. 62). Cependant, on ne peut pas dire que ce qui est vrai dans une fiction est uniquement ce qui est vrai dans *tous* les H-mondes correspondants; cela réduirait la vérité dans la fiction à ce qui est explicite dans le texte, et nous avons déjà vu qu'une telle théorie serait trop limitée (p. 63). La solution de Lewis est de dire que P est vrai dans une fiction si et seulement s'il y a un monde possible dans lequel P est vrai qui est plus proche du monde actuel que n'importe quel monde possible dans lequel P n'est pas vrai (p. 63). De la sorte, pour donner un exemple, nous pouvons éliminer les H-mondes d'*À la recherche du temps perdu* où tout ce qui est écrit s'est bien produit, mais où Swann n'est pas un véritable être humain, étant un extra-terrestre ayant pris forme humaine (car les extra-terrestres prenant forme humaine sont, à ce que je sache, peu courants dans le monde actuel). Concernant l'exemple de *Maria Chapdelaine* évoqué plus haut, la première analyse de Lewis devrait nous amener à choisir *W2*, plutôt que *W1*, comme le H-monde de la fiction, car un monde où le « non » l'emporte au référendum de 1995 est plus proche du monde actuel qu'un

monde où le « oui » l'emporte. Si l'on prend des questions comme « Holmes a-t-il un nombre pair de cheveux sur la tête lors de son combat contre Moriarty? », la réponse demeure indéterminée, comme ni l'une, ni l'autre des deux possibilités n'est plus proche du monde actuel (p. 64). Il y a un problème potentiel avec cette première analyse : elle permet ce que certains pourraient considérer comme des excès d'interprétation, comme l'application de la psychanalyse aux œuvres de fiction (si celle-ci est vraie). Certains ne sont pas à l'aise avec l'idée que l'on puisse utiliser les théories contemporaines pour donner de nouvelles interprétations d'œuvres ayant été écrites à des époques où lesdites théories n'existaient pas encore. Cela poussera Lewis à élaborer une analyse alternative, que nous examinerons sous peu (p. 65). Un autre problème est soulevé par Currie, que nous aborderons avec un cas problématique, celui d'une histoire ambiguë où deux interprétations sont possibles. Dans la nouvelle *The Turn of the Screw*, une personne voit (ou croit voir) des fantômes, et la fin nous laisse avec deux interprétations alternatives : soit la personne voyait réellement des fantômes, soit ceux-ci n'étaient que le produit de son esprit dérangé. Selon la première analyse de Lewis, nous devrions obligatoirement conclure que la deuxième interprétation est la bonne, puisque le monde actuel ne contient pas de fantômes, mais plusieurs personnes à l'esprit dérangé (pp. 66-67). Comme rayer catégoriquement, pour cette seule raison, la première interprétation, n'apparaît pas comme un résultat souhaitable de la théorie que nous recherchons, Currie rejette la première analyse de Lewis (p. 67).

La seconde analyse de Lewis réside dans l'idée d'introduire le concept d'*overt belief* (que je traduirai par « croyance manifeste »). Une croyance manifeste est une croyance que presque tout le monde a, que tout le monde sait que tout le monde a, que tout le monde sait

que tout le monde sait que tout le monde a, etc. Les croyances manifestes d'une communauté donnent une classe de mondes de croyances, dans lesquels les croyances manifestes de la communauté sont vraies (p. 67). L'idée est de prendre les croyances manifestes de la communauté de provenance de l'œuvre de fiction pour créer une classe de mondes de croyances, qui s'ajoute à la classe des H-mondes de la fiction. La seconde analyse de Lewis va donc comme suit : il est fictif que P dans l'œuvre w si et seulement si pour tout monde de croyances manifestes M il y a un H-monde où P est vrai plus près de M que n'importe quel H-monde où P n'est pas vrai (p. 67).

Currie reconnaît que cette nouvelle analyse corrige le problème qu'il avait soulevé contre la première, mais il relève un autre problème qui s'applique aussi à cette deuxième version, problème qu'il avait mentionné précédemment contre l'approche générale des mondes possibles : que faire des fictions logiquement impossibles, contradictoires, pour lesquelles il ne peut y avoir de H-mondes correspondants (p. 68)? Lewis avait lui-même considéré ce problème, et sa réponse initiale était que nous devrions, pour les contradictions mineures (par exemple, s'il est dit à certains endroits de *Sherlock Holmes* que la blessure de guerre de Watson se trouve dans son épaule, et à d'autres dans sa jambe), imaginer des révisions de l'histoire qui éliminent la contradiction tout en affectant le moins possible l'histoire originale, puis dire que ce qui est vrai n'est pas ce qui se trouve dans l'histoire originale, mais ce qui se trouve dans toutes ces révisions. Pour ce qui est des incohérences majeures (par exemple, une histoire faisant intervenir un carré rond, ou bien une histoire de voyages dans le temps impossibles), nous devrions tout simplement admettre que le concept de vérité n'a aucune pertinence dans ces fictions (p. 68). Ces réponses sont insatisfaisantes pour Currie. Même dans le cas d'histoires logiquement contradictoires et

très incohérentes, il y a néanmoins une histoire qui est racontée, et pour trouver que l'histoire est incohérente, il faut d'abord déterminer ce qui se passe dedans, donc poser certains jugements sur ce qui est vrai dans la fiction (p. 68). Plus tard, Lewis a formulé une nouvelle solution au problème : décomposer l'histoire incohérente en plusieurs segments, puis parler de vérité à propos des différents segments (ainsi, dans une même fiction P peut être vrai, non-P peut être vrai, mais P *et* non-P n'est pas vrai, car P et non-P ne sont vrais que séparément, dans leurs segments respectifs de l'histoire (pp. 68-69)). Currie a trois objections face à cette nouvelle solution de Lewis :

1. Les histoires incohérentes ne sont pas nécessairement décomposables en plusieurs segments. Cela fonctionnerait pour la blessure de guerre de Watson, mais pas pour le carré rond (p. 69).
2. La nouvelle solution de Lewis est simplement *ad hoc*; elle n'apporte rien de nouveau et d'éclairant sur la nature de la fiction (p. 69).
3. La nouvelle proposition de Lewis s'accorde mal avec les cas où l'incohérence résulte de toute évidence d'une erreur de la part de l'auteur (par exemple, si la blessure de guerre de Watson est toujours mentionnée dans sa jambe mais une fois dans l'épaule, il semble que la localisation dans l'épaule soit une simple erreur de la part du narrateur ou de l'auteur, et que nous devrions conclure que la blessure de guerre se trouve véritablement dans la jambe (p. 69)).

De cet examen de la théorie de Lewis, Currie conclut qu'elle comporte trop de problèmes pour être une bonne voie à suivre. Une bonne théorie de la vérité dans la fiction devrait être en mesure de répondre de manière convaincante aux problèmes qui ont été soulevés ici, et Currie pense que c'est le cas de la théorie originale qu'il souhaite proposer (p. 69).

### 3.3. *Narrateurs et croyances I : présentation de l'analyse de Currie*

Pour trouver les conditions de vérité de  $Fw(P)$ , Currie commence par ramener la notion de *make-believe* introduite précédemment (p. 70), puis détaille davantage les mécanismes qui sont à l'œuvre quand nous entrons dans un jeu fictif de *make-believe*. Ce qui est dit dans le texte d'une fiction, couplé à certaines *background assumptions*, génère un ensemble de vérités fictives. Ce qui est vrai dans la fiction est<sup>13</sup> ce que nous devrions faire comme si c'était le cas, donc trouver ce qui est fictivement vrai est une partie intégrante du jeu de *make-believe* dans lequel nous nous engageons (pp. 70-71). Ainsi, on peut dire qu'une œuvre de fiction génère des jeux de *make-believe*, et les jeux de *make-believe* fictifs sont une sous-classe des jeux de *make-believe* en général (qui incluent notamment les jeux d'enfants (p. 71)). Pour jouer à un jeu de *make-believe* en lisant une fiction, il n'est pas nécessaire de trouver la totalité de ce qui est vrai dans la fiction : on cherche seulement à déterminer les faits les plus évidents et les plus pertinents à l'histoire. Comme dans n'importe quel jeu, on peut y être plus ou moins bon (pp. 71-72).

Currie reprend en quelque sorte une idée de Lewis en soutenant aussi que lorsque nous lisons une œuvre de fiction, nous la traitons comme le récit d'événements racontés comme des faits connus par celui qui les raconte (p. 73). Ce détail sera central pour la thèse de Currie. Il soutient que nos tentatives pour trouver ce qui est vrai dans une œuvre de fiction quand nous entrons dans un jeu de *make-believe* sont intimement liées au fait que nous traitons le texte comme un récit de faits connus; nos tentatives de trouver ce qui est

---

<sup>13</sup> La copule ne sert pas ici à établir un biconditionnel; Currie ne soutient pas que la fictionnalité soit, ni plus ni moins, ce que nous devrions ajouter à notre *make-believe* en nous engageant avec une fiction. Cette portion de la phrase pourrait être reformulée ainsi : « nous devrions faire comme si ce qui est vrai dans la fiction était le cas ». Cette nuance s'avérera capitale pour la suite.

vrai dans la fiction sont, selon Currie, exactement équivalentes à nos tentatives de trouver ce que le narrateur croit (p. 73). Dans un jeu de *make-believe*, nous faisons comme s'il y avait un narrateur qui croit les choses qu'il dit et dont les croyances sont fiables; ce que nous devons faire pour trouver ce qui est vrai dans la fiction est donc d'inférer les croyances du narrateur à partir de ce qu'il dit (pp. 73-74). Un constat vient renforcer cette idée que les croyances du narrateur sont liées à ce qui est vrai dans une fiction; il s'agit du fait que ce qui est vrai dans une fiction et le système de croyances d'une personne comportent plusieurs similarités structurelles (p. 74) :

1. Il y a des propositions auxquelles une personne ne croit ni ne croit pas. Pareillement, comme nous l'avons vu précédemment, il y a des propositions qui ne sont ni vraies ni fausses dans une fiction (p. 74).
2. On ne croit pas nécessairement toutes les conséquences de nos croyances. Pareillement, il peut y avoir des choses vraies aux conséquences contradictoires dans une fiction, sans pour autant qu'il soit vrai qu'il y ait contradiction<sup>14</sup> (p. 74).
3. Une personne peut avoir des croyances contradictoires. Pareillement, tel que vu plus tôt, P et non-P peuvent être des parties intégrantes d'une fiction (p. 74).
4. Si une personne croit que P ou Q, il ne s'ensuit pas qu'elle croie P ou qu'elle croie Q. Dans une fiction, il peut aussi être vrai que P ou Q, sans que P soit vrai ou que Q soit vrai (par exemple, il est vrai que le nombre de cheveux de Holmes à *t* est pair ou impair, mais ni pair, ni impair (p. 74)).
5. On peut croire qu'une chose a une certaine quantité, sans pour autant croire à un certain nombre déterminé. Pareillement, on peut croire qu'un personnage fictif a un

---

<sup>14</sup> Ici, nous pouvons notamment penser aux histoires incohérentes de voyage dans le temps, dans lesquels les actions posées dans le passé par le voyageur temporel rendent impossible sa propre existence future.



certain nombre de cheveux sur la tête, sans pour autant croire qu'il a  $n$  cheveux (pp. 74-75).

6. Selon certaines théories de la croyance, il y a une distinction à faire entre croyances implicites et croyances explicites. De façon similaire, il y a des propositions explicitement vraies dans un texte de fiction et des vérités implicites (p. 75).

La proposition de Currie est donc que ce qui est vrai dans un texte de fiction correspond aux croyances du narrateur : « The suggestion is, then, that what is true in the fiction is what the teller believes » (Currie 1990, p. 75). Currie précise que ce dernier est une construction à l'intérieur de l'œuvre de fiction, une sorte de personnage, et non pas, évidemment, l'auteur de la fiction lui-même<sup>15</sup> (p. 75). La recherche des croyances du narrateur se fait comme lorsqu'on tente de déterminer quelles sont les croyances d'êtres humains véritables, en s'efforçant de faire sens de son comportement (strictement verbal dans le cas d'un narrateur), et cela inclut parfois de rejeter certaines hypothèses précédemment formulées à la lumière de nouvelles informations (p. 76). Pour montrer que cette proposition est bonne, il faut pouvoir indiquer comment nous pouvons non-arbitrairement attribuer un ensemble de croyances à un narrateur (p. 76). Bien sûr, la première chose qui nous aide est le texte lui-même, bien que ce ne soit pas suffisant (p. 77). Notamment, comme le narrateur ne parle pas nécessairement littéralement en tout temps,

---

<sup>15</sup> Cette affirmation que l'auteur réel d'une fiction ne correspond « évidemment » pas à son narrateur doit être prise dans le contexte de la théorie proposée par Currie. Si nous acceptons que 1) les croyances du narrateur correspondent à ce qui est vrai dans la fiction, et que 2) Conan Doyle, par exemple, ne croyait fort probablement pas qu'il décrivait des événements réels dans *Sherlock Holmes*, il s'ensuit clairement que l'auteur d'une fiction ne peut être assimilé à son narrateur. Cependant, si l'on rejette l'idée de Currie que la vérité dans la fiction soit équivalente aux croyances du narrateur, il est loin d'être évident que le narrateur et l'auteur d'une œuvre doivent nécessairement être distingués.

il faut parfois inférer le véritable sens de ce qu'il dit (p. 77). Aussi, comme toutes les croyances du narrateur ne seront pas nécessairement énoncées de manière explicite (même les croyances pertinentes, relativement à l'histoire racontée), il faut les trouver en formulant des hypothèses à partir de présuppositions d'arrière-plan. Notre idée du narrateur évolue au fur et à mesure que notre lecture progresse (p. 77). Pour déterminer les présuppositions d'arrière-plan à partir desquelles nous devons travailler, généralement, une bonne tactique est de prendre les croyances générales de la communauté de laquelle provient l'auteur<sup>16</sup> (pp. 77-78). Différents lecteurs n'auront pas le même degré de connaissances à propos de la communauté de l'auteur; conséquemment, on peut faire une distinction entre lecteurs informés et ceux qui ne le sont pas (ou moins), et un lecteur non informé ne sera pas aussi bon au jeu de *make-believe* qu'un lecteur informé : « A reader of Sherlock Holmes might know little or nothing of Victorian England, and I think it will be agreed that such a reader will have at best a very fragmentary understanding of the story » (Currie 1990, pp. 78-79). Évidemment, le narrateur ne partagera pas nécessairement toutes les croyances de la communauté de l'auteur. La meilleure stratégie, pour le lecteur, est de le croire jusqu'à preuve du contraire (pp. 79-80). Nous en arrivons donc aux conditions de vérité suivantes : «  $F_w(P)$  » est vrai si et seulement s'il est raisonnable pour le lecteur informé d'inférer que le narrateur de  $w$  croit que  $P$  (p. 80). Currie ajoute que le narrateur, n'étant qu'une entité fictive, n'a pas de croyances qu'un lecteur informé ne pourrait trouver; les croyances du narrateur ne sont pas découvertes au fil de notre lecture, mais construites par cette dernière : « His beliefs are not discovered by a reading (a rational and informed reading), but *constructed* by it » (Currie 1990, p. 80).

---

<sup>16</sup> D'une certaine manière, Currie reprend ici une idée de Lewis (voir la discussion à ce sujet à la section 3.2, ainsi que Lewis 1978 (p. 44)).

Currie termine en disant que bien que la vérité n'ait pas de degrés, la fictionnalité semble en avoir (par exemple, « Holmes est un détective » semble *plus vrai* que « Holmes a toutes ses dents »), ce qui renforce l'idée qu'elle est réductible aux croyances du narrateur, puisque les inférences à propos de ce qu'une personne croit, elles, sont plus ou moins raisonnables (pp. 90-91). On pourrait objecter que la vérité dans la fiction n'a pas de degrés, mais que pour différentes propositions, nous aurons un degré de certitude variable, ayant des preuves pour les soutenir plus ou moins fortes. Pour Currie, c'est commettre une erreur à l'égard de la nature de la fiction que de penser qu'il y a des faits par-delà le texte, faits auxquels nous aurions un accès épistémique plus ou moins fort. Les questions ontologiques et épistémologiques se confondent quand on parle de vérité dans la fiction (p. 91).

#### *3.4. Narrateurs et croyances II : objections à l'analyse de Currie*

La théorie avancée par Currie est effectivement supérieure à celle de Lewis, évitant les nombreux problèmes dans lesquelles tombe cette dernière; cependant, elle engendre de nouveaux problèmes qui lui sont propres. Si Currie a raison d'émettre l'idée que la vérité dans la fiction et les croyances du narrateur sont liées, il a toutefois tort de réduire la première aux secondes. Non seulement cette idée a, comme je le montrerai un peu plus loin, quelque chose de peu intuitif, mais certains cas de fictions possibles se trouvent à être hautement problématiques pour la théorie. C'est d'abord sur ces cas que nous nous pencherons, puis nous verrons si nous avons une autre alternative que de retourner aux mondes possibles de Lewis.

Deux types de cas problématiques me viennent en tête. Le premier survient dans certaines fictions où la narration se fait à la première personne. Pour ce qui est des œuvres

où la narration se fait à la troisième personne, la théorie de Currie fonctionne généralement plutôt bien. Une fiction narrée à la première personne ne posera pas nécessairement problème, mais cela peut arriver dans certains cas, en vertu du fait que le narrateur est impliqué dans l'histoire, que nous en savons davantage sur lui et que nous pouvons, conséquemment, connaître les biais particuliers qu'il peut avoir. Ces biais, dont nous sommes conscients, peuvent diminuer la fiabilité que nous accordons à certaines de ses croyances. Prenons, à titre d'exemple, une fiction racontée du point de vue d'Hitler. Même si le narrateur dit explicitement quelque chose comme « La race aryenne est supérieure à la race juive » et qu'il est clair que nous devons prendre cet énoncé dans son sens littéral, il ne s'ensuit absolument pas que cette proposition soit vraie dans la fiction. Le roman en question peut prendre le point de vue d'Hitler pour explorer sa psyché et comprendre ce qui l'a poussé à mener les politiques inhumaines qu'il a menées, sans pour autant prendre son parti et tenir pour vraies toutes ses croyances, même à l'intérieur du roman.

Un deuxième type de cas possibles me semble tout aussi problématique, sinon davantage : il s'agit des cas de fictions à narrateurs multiples. Parfois, un auteur n'utilisera pas un seul narrateur dans le roman qu'il écrit, mais plusieurs, racontant plus ou moins le même récit à partir du point de vue de différents personnages (technique narrative que l'on retrouve notamment dans *Les Fous de Bassan*, d'Anne Hébert, ou encore dans *Love etc.*, de Julian Barnes). Ces personnages peuvent être tous impliqués dans le récit raconté et détenir un point de vue plus ou moins fiable sur les différents éléments de l'histoire, dépendamment de leur implication. Leurs croyances à propos des événements de l'histoire peuvent, dans les grandes lignes, s'accorder, mais aussi différer à propos de certains détails. Illustrons l'idée à l'aide d'un exemple simple. Supposons qu'une partie de l'histoire

concerne les personnages A et B, un couple marié. Nous avons d'abord la narration de A, qui rentre à la maison un soir et trouve B assis sur le lit conjugal. Entendant du bruit en provenance du placard, il va l'ouvrir et y trouve son meilleur ami (appelons-le C). Foudroyé d'avoir été trompé par B et trahi par C, A quitte immédiatement la demeure et ne leur adresse plus jamais la parole. Nous avons ensuite les mêmes événements racontés par B. B explique qu'il se trouvait avec C afin d'organiser une surprise quelconque pour A. Lorsque A entre dans la maison, C se cache dans le placard pour ne pas gâcher la surprise. Jusque-là, dans notre lecture, nous avons émis l'hypothèse, basée sur les propos explicites de A, que B a trompé A avec C. À la lumière du témoignage de B, nous révisons notre hypothèse initiale, étant donné que B semble de toute évidence avoir un accès épistémique aux événements en question plus direct que celui de A.

Ce type de cas s'accorde très mal avec la théorie de Currie. Comme celle-ci veut que les croyances du narrateur soient constitutives de ce qui est vrai dans la fiction, nous nous retrouvons avec plusieurs vérités contradictoires, et la théorie n'offre rien qui nous permette d'en choisir une plutôt qu'une autre. Ce que cela semble montrer, c'est que les conditions de vérité des énoncés de la forme « Fw(P) » ne sont pas réductibles aux inférences que nous faisons pour déterminer les croyances des narrateurs; ce n'est pas à l'aide des croyances d'un ou des narrateurs que nous choisissons comme vrai le témoignage de B plutôt que le témoignage de A, c'est la position qu'occupent A et B dans le récit. Pour préserver sa théorie face à ce type de contre-exemples, il me semble que Currie a trois options :

(1) Dans une fiction comportant plusieurs narrateurs – disons trois – on pourrait dire qu'il n'a pas une seule fiction, mais trois. On éviterait le problème, mais on passerait

à côté du fait que l'auteur a voulu former une œuvre cohésive avec ses trois narrations successives; l'auteur n'a pas écrit un recueil de nouvelles disparates, mais bien un roman devant être lu comme un tout. Une autre alternative similaire serait d'admettre qu'il y a bel et bien une seule fiction, mais trois jeux de *make-believe* distincts. Or, cette alternative frappe le même mur, car la reconstitution des faits fictifs à partir des témoignages différents des trois narrateurs est une partie essentielle du jeu de *make-believe* que l'auteur cherche à générer.

(2) On pourrait dire qu'il n'y a pas trois narrateurs, mais un seul qui prend la voix de trois personnages différents. Ce narrateur omniscient n'aurait pas lui-même de croyances contradictoires, mais en personnifiant différents narrateurs aux croyances incompatibles, il s'amuserait à rendre plus difficile, pour le lecteur, de déterminer quelles sont ses propres croyances, c'est-à-dire ce qui est vrai dans la fiction. Cette voie, contrairement à la première, a l'avantage de conserver l'unité de l'œuvre de fiction à narrateurs multiples. Cependant, elle a le problème d'être complètement *ad hoc*; affirmer une telle chose permet de sauver la théorie face au contre-exemple, mais ne se fonde ni sur notre expérience de la fiction, ni sur une déduction à partir de la théorie originale. Cette alternative ne jette aucune lumière sur la nature de la fiction ou sur celle de la fictionnalité.

(3) Finalement, on pourrait tenir pour vrais dans la fiction tous les éléments qui concordent entre les différents témoignages des narrateurs, et simplement déclarer indéterminés les éléments qui sont contredits d'une narration à l'autre. Bien que la théorie de Currie accepte déjà l'indétermination de la vérité ou de la fausseté de plusieurs propositions dans une fiction, cette voie ne me semble pas non plus être une bonne solution à notre problème, car elle ignore notre expérience de lecture de fictions à narrateurs

multiples. Dans l'exemple donné plus haut, savoir si B a trompé A n'apparaît pas du tout comme une question sans réponse : nous nous sentons tout à fait justifiés de choisir le témoignage de B comme vrai plutôt que celui de A. Cette troisième piste de solution n'est donc pas meilleure que les deux précédentes.

Ces trois alternatives étant toutes insatisfaisantes, l'argument des fictions à narrateurs multiples est fatal à l'analyse de la fictionnalité de Currie. Les fictions à narrateurs multiples ou à narrateurs non fiables ne sont pas des cas extrêmement rares, du genre que l'on ne retrouve que dans des expériences de pensée philosophiques extravagantes : les fictions de cette espèce sont chose commune, et toute analyse adéquate de la fictionnalité devrait être apte à en tenir compte. Currie lui-même, d'ailleurs, avait leur existence à l'esprit en formulant sa théorie, et a vu le problème qu'elles soulèvent pour celle-ci; si nous jetons un œil au chapitre 3 de *The Nature of Fiction*, celui suivant le chapitre sur la fictionnalité, nous pouvons lire :

Explicit narrators are notoriously unreliable. [...] Where there are several narrators, their perceptions of the facts may clash – an extreme example of this is Kurosawa's film *Rashomon*, in which we are presented with four equally credible accounts of a purported crime. [...] What the explicit narrator believes and what is true in the story can always come apart. The reader must decide, as his reading progresses, whether to put his faith in the explicit narrator. (Currie 1990, p. 124)

Pour sauver son analyse du problème en question, Currie choisit l'option (2) : le narrateur duquel il faut inférer les croyances pour déterminer ce qui est fictif ne correspond pas au narrateur explicite (ou aux narrateurs explicites, dans le cas des fictions à narrateurs multiples) de la fiction, mais à une sorte de métanarrateur invisible et omniscient, qui ne correspond ni au narrateur explicite, ni à l'auteur. Cette idée s'applique à toutes les fictions; ainsi, selon Currie, nous ne cherchons pas à déterminer les croyances de Watson en lisant *Sherlock Holmes*, mais celles d'un narrateur autre que Watson, qui prend la voix de ce

dernier pour livrer ses récits. Tel que mentionné un peu plus haut, mon problème majeur avec cette solution est son caractère *ad hoc*; Currie reconnaît lui-même que cet amendement à sa théorie peut sonner *ad hoc*, mais il rejette cette accusation en soutenant que nous avons une raison indépendante de postuler le genre de métanarrateurs qu'il postule.

Avant de nous pencher sur cette raison indépendante, j'aimerais émettre un souci supplémentaire concernant le choix de Currie de se tourner vers l'option (2). Il ne s'agit pas exactement d'un argument, mais d'une conséquence potentiellement indésirable de l'idée de ne pas identifier le narrateur d'une fiction à son narrateur explicite, lorsqu'il y en a un. J'admets volontiers que, lorsqu'une fiction n'a pas de narrateur explicite, il peut être raisonnable et naturel de postuler un narrateur omniscient et invisible. Toutefois, dans la mesure où nous cherchons une analyse de la fictionnalité moindrement *descriptive*, la postulation d'un métanarrateur, entre le narrateur explicite et l'auteur, m'apparaît erronée. Pour Currie, qui n'adopte pas un réalisme à propos des objets fictifs, les narrateurs fictifs n'existent pas réellement. Leur nature est ni plus ni moins du contenu pour le *make-believe*; conséquemment, toute « entité fictive » à laquelle nous faisons référence dans une analyse de la fictionnalité devrait réellement faire partie du contenu que nous faisons comme s'il était vrai en lisant une fiction. Si l'on aime parler en termes de *grounding*, toutes les entités fictives que nous postulons devraient s'ancrer dans quelque chose comme les états mentaux du lectorat, les intentions communicatives de l'auteur, le contenu sémantique du texte, les conventions de genre, etc. Maintenant, imaginons que je lise *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Il est clair qu'en lisant, je fais comme si Balbec était une ville française, je prétends que Marcel tombe amoureux d'Albertine, etc. Dans le contenu de mon *make-believe*, on



retrouve aussi l'idée que Marcel est le narrateur de l'histoire, et qu'il est une source fiable pour rapporter les événements qu'il décrit. Par contre, je ne vois pas, dans mon *make-believe*, un autre narrateur au-dessus de Marcel, prenant la voix de ce dernier pour me raconter l'histoire. Au-dessus de Marcel, il y a seulement Proust. En lisant, je *sais* que Proust prend la voix de Marcel, son alter ego fictif, pour faire la narration, mais cette information ne fait pas partie de mon *make-believe*. Ainsi, l'idée de métanarrateurs m'apparaît peu plausible, car elle ne semble pas coller avec notre expérience de lecture de fictions (ou, à tout le moins, avec la mienne, mais je ne crois pas être le seul à ne pas imaginer de métanarrateurs en lisant des fictions). Je crois que présenter ce souci est pertinent, mais la remarque que je viens de faire n'est aucunement fatale à la thèse de Currie. Ce dernier pourrait soutenir que son projet est strictement normatif : son analyse ne viserait pas à décrire la façon dont nous déterminons actuellement ce qui est fictif dans une fiction donnée, mais chercherait plutôt à stipuler ce que nous devrions considérer comme fictif. Si Currie a une bonne raison indépendante de postuler des métanarrateurs, peut-être devrions-nous effectivement, en tant que lecteurs rigoureux, en postuler et les inclure dans notre *make-believe*.

La raison sur laquelle Currie s'appuie pour postuler un narrateur en tout temps, qu'on doit distinguer à la fois de l'auteur et du narrateur explicite (lorsqu'il y en a un), lui permet de répondre à une autre objection, dont je n'ai pas fait mention jusqu'ici. Il pourrait être bon de la présenter pour introduire la défense de Currie : il s'agit de l'objection des « fictions sans conscience » (*mindless fictions*), qui se veut un contre-exemple à la thèse que l'on doit toujours s'imaginer, dans une fiction, qu'un narrateur fiable nous rapporte des faits connus. L'idée est qu'il est possible d'écrire des fictions où il est impossible

d'admettre un narrateur implicite sans que cela résulte en une contradiction avec le reste du contenu fictif. Par exemple, une fiction pourrait décrire un univers où la vie n'existe pas, en racontant la succession d'événements physiques ou chimiques qui s'y déroulent; il pourrait être explicitement énoncé qu'aucune intelligence, pas même celle d'un dieu, n'existe dans cet univers. Si l'on applique la théorie de Currie à cet exemple, nous obtenons deux propositions fictivement vraies, mais contradictoires entre elles : (1) aucune intelligence n'existe dans l'univers; (2) une entité intelligente existe dans l'univers, celle qui fait la narration, et elle rapporte des faits connus. Nous pouvons aussi prendre un exemple plus simple, donné par Currie et inspiré par Bill Lycan (Currie 1990, pp. 155-156), que je me permets de traduire librement :

(FSC) Un lézard se prélassait sous le soleil. Une brise faisait valser les feuilles d'une fleur à proximité. Un oiseau passa. Dommage que personne n'ait été présent pour observer ce doux spectacle.

Dans le cas de cette courte fiction, admettre un narrateur rapportant des faits connus dans notre *make-believe* entre en contradiction avec la proposition exprimée dans la dernière phrase. Néanmoins, Currie insiste pour dire que postuler un tel narrateur est, malgré tout, ce que nous devons faire en tant que lecteurs, sans quoi nous ne pourrions faire sens de l'histoire racontée. Pourquoi? Car même si, au premier coup d'œil, (FSC) ne semble pas impliquer la présence d'un narrateur connaissant les événements qui y prennent place, une analyse plus fine du sens des propositions nous révélerait qu'un narrateur de ce type est, en fait, logiquement impliqué par celles-ci. Pour en prendre conscience, nous devons réfléchir à la référence des noms fictifs; il s'agit des expressions telles que « un lézard », « une fleur », etc. Doit-on comprendre qu'il est fictif qu'il y a au moins un lézard,

n'importe lequel, qui se prélassent au soleil, parmi tous les lézards possibles qui se prélassent au soleil, ainsi qu'une fleur, n'importe laquelle (peut-être une fleur à des kilomètres du lézard), dont les feuilles sont agitées? Cela semble incorrect; (FSC) semble plutôt référer à un certain ensemble *particulier*, comprenant un lézard particulier, une fleur particulière, etc. Doit-on analyser, alors, que (FSC) énonce qu'il y a un et un seul x tel que x est un lézard et x se prélassent au soleil; un et un seul x tel que x est une fleur et x a ses feuilles agitées par la brise, etc.? Cette alternative semble incorrecte également : (FSC) n'exclut pas la possibilité qu'il y ait d'autres lézards, dans le monde de la fiction, qui se prélassent aussi au soleil, d'autres fleurs dont les feuilles sont agitées, etc. Une scène descriptivement identique pourrait avoir lieu ailleurs dans le monde de la fiction, mais il semble contre-intuitif de dire que (FSC) réfère autant à une scène qu'à l'autre. Comment choisir laquelle de ces deux scènes est celle à laquelle (FSC) fait référence? Selon Currie, la manière adéquate de comprendre (FSC) est de faire comme s'il y avait un ensemble particulier composé d'un lézard, d'une fleur, d'un oiseau et d'une brise, et que cet ensemble particulier est *celui que l'énonciateur a en tête lorsqu'il raconte les événements*. Je me montre d'accord avec lui pour dire que c'est là, en effet, la bonne façon de faire sens des référents de (FSC). Il ne s'agit pas de dire que l'auteur véritable de la fiction avait un lézard précis, une fleur précise, etc., à l'esprit en écrivant, mais que pour comprendre (FSC), nous devons nous imaginer un narrateur référant à des choses particulières. Cette portion de la théorie de Currie est d'une grande importance, car elle lui permet d'expliquer comment nous pouvons comprendre des phrases qui contiennent des noms fictifs. Cette question étant complexe, je ne donnerai pas davantage de détails ici, mais le lecteur peut se référer au chapitre 4 de *The Nature of Fiction* pour en obtenir, et plus précisément à la section 4.6.

C'est ainsi que, face à l'objection des fictions sans conscience, Currie « mord la balle » : la contradiction qu'elles génèrent est une conséquence acceptable, car la seule façon adéquate de comprendre leur contenu implique effectivement une contradiction. Une objection contre Currie est possible ici, mais j'aimerais d'abord émettre une remarque avant de l'aborder. Pour clarifier le point où nous en sommes dans l'argumentation, distinguons trois thèses pour expliciter les enjeux discutés au cours des dernières pages :

(T1) *En fiction, il n'est pas nécessaire de postuler un narrateur fictif en tout temps.*

(T2) *Lorsqu'une fiction comprend un ou plusieurs narrateurs explicites, il n'est pas nécessaire de postuler un métanarrateur entre les narrateurs explicites et l'auteur.*

(T3) *Ce qui est vrai dans une fiction correspond aux croyances de son narrateur.*

Si Currie a raison de dire que la postulation d'un narrateur est toujours nécessaire pour faire sens des expressions dénotantes en fiction, son argument est efficace contre (T1), puisqu'il cherche à démontrer la nécessité d'inclure, pour toute fiction, un narrateur dans notre *make-believe*. Toutefois, il ne s'agit pas d'un argument décisif contre (T2), qui est la thèse qui nous intéresse réellement en ce moment, celle qui a motivé le présent détour. En effet, Currie montre seulement que nous devons admettre un narrateur pour faire sens des expressions dénotantes en fiction; si une fiction comprend déjà un narrateur explicite, pourquoi ne pourrait-il pas remplir ce rôle? Ainsi, même si nous acceptons l'argument de Currie, nous pouvons continuer d'adhérer à (T2). Lorsque nous combinons (T2) aux deux premières objections que j'ai émises (celle des narrateurs non fiables et celle des narrateurs multiples), si ces dernières sont justes, la vérité de (T3) se trouve compromise, car nous obtenons des exemples hautement intuitifs de vérités fictives qui sont irréductibles aux croyances du ou des narrateurs. Ultimement, c'est la vérité ou la fausseté de (T3) qui

représente l'enjeu central ici, car la thèse correspond, dans une forme simplifiée, à l'analyse de la fictionnalité de Currie. Il semble donc que Currie n'ait pas de réponse déterminante à offrir pour défendre son analyse contre les deux premières objections soulevées contre elle. Néanmoins, son argument n'est pas sans valeur : présentant une raison indépendante de postuler un narrateur en tout temps, l'aspect *ad hoc* de sa solution aux objections disparaît ou diminue substantiellement; si elle ne nous donne pas un argument positif en faveur de son analyse de la fictionnalité, sa théorie des expressions dénotantes en fiction peut tout de même nous fournir une *raison de croire* que son analyse est la bonne ou, à tout le moins, la meilleure que nous avons sous la main.

Ces considérations devraient nous indiquer la clef pour en finir, une fois pour toutes, avec l'analyse de Currie : si nous trouvons un argument pour soutenir directement (T1), l'analyse se retrouvera sans défense face aux objections sérieuses qui l'accablent. Un tel argument existe, et il nous est fourni – coup de théâtre! – par Currie lui-même (Currie 2010). Vingt ans après la publication de *The Nature of Fiction*, Currie semble avoir changé d'avis sur de nombreux points et abandonné les éléments problématiques de sa théorie. En ce qui a trait à la question des narrateurs, notons deux points pertinents sur lesquels Currie a modifié sa position. D'abord, Currie ne fait plus de distinction, ou presque<sup>17</sup>, entre les concepts d'auteur et de narrateur : il préfère parler uniquement de narrateurs (ou auteurs, les deux concepts étant quasi équivalents) internes ou externes. Pour une fiction F, x est le narrateur interne de F s'il est fictif, dans F, que x est le narrateur de l'histoire – ainsi, Watson est le narrateur ou l'auteur interne de *Sherlock Holmes*. Inversement, x est un narrateur externe lorsqu'il ne fait pas partie de l'histoire que x en est le narrateur – puisque

---

<sup>17</sup> Comme la nuance est mineure ici, je la laisse de côté, mais le lecteur peut se référer à la section 4.3 de (Currie 2010).

Conan Doyle lui-même ne fait pas partie de *Sherlock Holmes*, il en est le narrateur ou l'auteur externe. Ensuite, toute fiction a forcément un narrateur externe, mais n'a pas nécessairement de narrateur interne; désormais, Currie soutient qu'on ne doit postuler un narrateur interne que lorsque nous avons des raisons *positives* de le faire. S'il n'y a rien, dans un texte de fiction, qui nous indique la présence d'un narrateur à l'intérieur du monde de la fiction (comme c'est le cas, par exemple, dans *Harry Potter* ou dans (FSC)), on ne doit pas inclure de narrateur fictif dans notre *make-believe*. Non seulement Currie adhère-t-il maintenant à (T1), mais il en défend une version encore plus forte : postuler un narrateur en tout temps n'est pas simplement non nécessaire; il est erroné de le faire en l'absence de bonnes raisons.

Voilà les grandes lignes de ce qui a changé dans la portion qui nous intéresse de la théorie de Currie, mais ce bref survol ne contient pas l'argument que nous recherchons. Explicitons, dans une forme brève, l'argument de 1990 de Currie contre (T1) :

(P1) *Pour faire sens des expressions dénotantes en fiction, on doit nécessairement s'imaginer un narrateur interne.*

(P2) *Imaginer un narrateur interne implique de l'inclure dans notre make-believe.*

(P3) *Ce qu'on doit inclure dans notre make-believe est vrai dans la fiction.*

(C) *Nécessairement, il est vrai dans toute fiction qu'il y a un narrateur interne.*

La forme du raisonnement, à mon sens, est parfaitement valide. Je ne remettrai pas (P1) en question, au moins pour les besoins de l'argument – je n'ai aucune alternative à offrir à la théorie des expressions dénotantes de Currie. J'accepte aussi (P3), dont la vérité me semble cruciale à toute bonne analyse de la fictionnalité – la prémisse que je rejette et à laquelle Currie s'attaque en 2010 est donc (P2). Son argument peut être énoncé simplement :

certaines choses que l'on doit imaginer n'ont parfois qu'une valeur instrumentale (Currie 2010, pp. 80-81). Pour avoir une idée de ce que cela signifie concrètement, Currie dresse d'abord une analogie avec les énoncés conditionnels. Prenons le suivant pour l'illustration : « si une personne remarque un arbre et que l'arbre perd ses feuilles, alors... » Pour comprendre l'énoncé, peut-être devons-nous imaginer que, dans l'antécédent, l'énonciateur fait une assertion concernant des choses particulières – un arbre, ainsi qu'une personne le remarquant. Toutefois, nous ne croyons pas réellement que l'antécédent est une assertion portant sur des choses précises; nous savons que l'antécédent lui-même n'est pas une assertion, et qu'il sert seulement à introduire l'assertion qui sera complétée après « alors » (qui sera probablement de nature générale et ne portera sur rien de précis). Néanmoins, pour comprendre (et, possiblement, croire) l'assertion qui suivra, nous devons d'abord nous imaginer l'antécédent comme s'il s'agissait d'une assertion portant sur des choses particulières. Ce procédé imaginatif n'a ici qu'une valeur instrumentale : nous devons passer par lui pour atteindre d'autres buts, mais nous pouvons abandonner ce que nous avons imaginé une fois que nos objectifs sont atteints, c'est-à-dire une fois que nous avons compris le sens de l'énoncé conditionnel.

On peut comprendre de façon similaire ce que nous faisons lorsque nous nous imaginons un narrateur pour faire sens des expressions dénotantes en fiction. Pour reprendre les mots de Currie, nous pouvons nous engager dans deux « projets imaginatifs » distincts en tant que lecteurs : un projet fondamental, où nous nous imaginons ce qui est vrai dans la fiction, et un projet secondaire, qui n'a qu'une valeur instrumentale pour nous permettre de comprendre le sens des énoncés. Peut-être devons-nous imaginer, en lisant (FSC), qu'un narrateur réfère à un ensemble précis formé d'un lézard, d'une fleur, d'une

brise et d'un oiseau. Une fois que nous avons imaginé cet ensemble en imaginant le narrateur, nous pouvons ajouter l'ensemble à notre *make-believe* et abandonner le narrateur. Pour cette raison, (P2) est fausse : imaginer un narrateur interne n'implique pas nécessairement son inclusion dans notre *make-believe*. (C) ne suivant pas de (P1) et de (P3) uniquement, le vieil argument de Currie échoue à atteindre la conclusion espérée; (T1) tient donc toujours : il n'est pas nécessaire de postuler un narrateur fictif en tout temps. Sans la présence d'un seul narrateur fiable dans toute fiction, et sans bonne raison (non *ad hoc*) d'en postuler un nécessairement, l'option d'analyser la fictionnalité en fonction des croyances du narrateur devient une voie sans issue; nous devons nous tourner vers autre chose.

### 3.5. *L'analyse prescriptive de la fictionnalité*

Le point où nous nous retrouvons peut avoir quelque chose de vertigineux. Nous avons abandonné l'approche de Lewis à cause des nombreux problèmes qui la minaient; nous avons ensuite été séduits par l'analyse de Currie, qui avait une certaine élégance et, surtout, offrait une solution aux problèmes que pose une analyse de la fictionnalité en termes de mondes possibles. Pour éviter de perdre les gains que nous avons faits jusqu'ici, il serait naturel d'être tentés de conserver la plus grande part possible de la théorie de Currie, en proposant seulement un amendement à celle-ci. Essentiellement, le seul problème avec son analyse est la réduction de la vérité dans la fiction aux croyances du narrateur; une solution simple et attrayante pourrait être de chercher une théorie qui trace une distinction entre les croyances du narrateur et les états de choses qu'il rapporte. Nous aurions besoin de quelque chose qui, grossièrement, ressemblerait à ça :



Fw(P) ssi P correspond à un état de choses fictif qui peut nous être indiqué par

(a) les croyances du ou des narrateurs internes et

(b) ce que nous savons du ou des narrateurs internes.

Il ne s'agit que d'une ébauche très simple, mais au premier coup d'œil, elle semble fonctionnelle et échappe aux deux types de cas problématiques susmentionnés, les cas de narrateurs non fiables ou multiples. On peut adopter cette analyse et croire que Currie a toujours raison de dire que les croyances du narrateur interne, lorsqu'il y en a un, sont un outil essentiel pour trouver ce qui est vrai dans une fiction; aussi, tout ce que Currie affirme quant aux stratégies employées par le lecteur pour déterminer quelles sont ces croyances s'applique toujours. Ce que cette reformulation amendée apporte, c'est la possibilité pour le lecteur de faire varier le degré de fiabilité du narrateur en vertu de notre connaissance de ses biais et de son accès épistémique aux états de choses qu'il rapporte. Cependant, cette analyse est néanmoins problématique. Sans être tout à fait circulaire, elle nous apprend très peu de choses sur la nature de la fictionnalité : le concept d'état de choses fictif n'est pas plus éclairant que celui de ce qui est vrai dans la fiction; pour cette raison, l'analyse proposée ne résulte pas en une augmentation significative de notre compréhension du phénomène étudié. Par ailleurs, l'analyse ne nous indique pas comment nous pouvons être en mesure de connaître ce qui tombe sous (b), car (b) renvoie précisément à des propositions de la forme Fw(P). Ainsi, il semble que nous devrions nous tourner vers autre chose. Peut-être n'avons-nous pas besoin d'une théorie très détaillée de la fictionnalité pour terminer ce chapitre, mais nous recherchons au moins une analyse qui nous dise quelque chose sur sa nature.

Pour nous remettre sur une piste fructueuse, j'aimerais revenir sur l'un des aspects qui m'ont semblés les plus convaincants dans la théorie de Currie. Pour renforcer la plausibilité de son idée voulant que les croyances du narrateur soient intimement liées à la nature de la fictionnalité, Currie a montré qu'il y a une similarité frappante entre la vérité dans la fiction et le système de croyances d'un individu. Pour ce faire, il a énuméré six similitudes structurelles entre les deux<sup>18</sup>, puis en a ajouté une septième en considérant la possibilité que la vérité dans la fiction ait, comme la croyance mais à l'inverse de la vérité tout court, des degrés. J'admets toujours que ces ressemblances sont justes; cependant, je crois que Currie s'est trompé en affirmant qu'elles avaient particulièrement quelque chose à voir avec la croyance. Chacune des similarités s'applique, par exemple, autant à la croyance qu'au désir : il arrive qu'une personne ne désire ni P, ni non-P; on ne désire pas nécessairement toutes les conséquences de nos désirs; il n'est pas rare d'avoir des désirs contradictoires; si une personne désire P ou Q, il ne s'ensuit pas qu'elle désire P ou qu'elle désire Q<sup>19</sup>; on peut désirer qu'une chose ait une certaine quantité, sans pour autant désirer un certain nombre déterminé; on peut avoir des désirs explicites et des désirs implicites; enfin, le désir comporte des degrés. L'analogie de Currie est révélatrice, mais ce qu'elle nous apprend n'est pas qu'il y ait un lien spécial entre la croyance et la fictionnalité. Il y a, à mon sens, une explication assez simple pour rendre compte des similitudes énumérées par Currie. La vérité dans la fiction et le contenu d'une croyance partagent bien quelque

---

<sup>18</sup> Ce point a été abordé à la section 3.3.

<sup>19</sup> Personnellement, ce point me semble moins évident que les autres, donc je vais l'appuyer d'un exemple. Imaginons qu'avec un groupe d'amis, nous soyons en train de choisir le restaurant auquel nous irons manger, et que nous hésitions entre les restaurants A et B. J'aime manger aux deux endroits et ne ressens aucune inclinaison vers l'un ou l'autre; je désire donc qu'on choisisse de manger à A ou de manger à B, et en fais part au reste du groupe. À ce moment, si une amie, qui souhaite manger à A et cherche à faire pencher la délibération en ce sens, dis aux autres que c'est à A que je désire manger, je protesterai avec raison que c'est faux; le fait que je désire manger à A ou B n'implique donc pas que je désire manger à A.

chose en commun, qui est partagé également par le contenu d'un désir : dans les trois cas, nous avons affaire à du contenu propositionnel, et ce qui varie sont les *attitudes* adoptées face à ce contenu<sup>20</sup>. Je crois que l'erreur de Currie a été de confondre attitude et contenu propositionnels, et que c'est ce qui l'a poussé à identifier à tort la fictionnalité à une attitude : les croyances du narrateur. Pour être exact, il faudrait dire que la fictionnalité partage des similitudes avec le contenu d'une croyance, et non avec la croyance elle-même, car la fictionnalité consiste, comme le contenu d'une croyance, en un contenu propositionnel. Si la fictionnalité n'est pas elle-même une attitude propositionnelle, il y a tout de même une attitude propositionnelle précise qu'on peut lui associer. Cette attitude nous a été donnée par Currie et, avant lui, par Walton : il s'agit du *make-believe*.

Jusqu'ici, je n'ai asserté rien de substantiel qu'on ne savait pas déjà : évidemment que la vérité dans la fiction consiste en un certain contenu propositionnel, car la forme des énoncés fictifs est  $Fw(P)$ , où  $P$  marque une proposition. Il était aussi déjà clair, depuis le chapitre II, que le *make-believe* est l'attitude que l'on prend face à un énoncé fictif. Tout ceci n'est donc qu'un rappel, mais revenir à son point de départ, après s'être égaré dans l'investigation, peut parfois se montrer très éclairant. Rappelons-nous comment nous avons compris la fiction dans le chapitre précédent : il s'agit d'un acte de communication où l'auteur vise, en offrant un ensemble de propositions, à ce qu'un lectorat potentiel adopte une attitude de *make-believe* à l'égard de ces propositions. Nous pouvons dire que l'auteur *prescrit* au lectorat, si ce dernier veut s'engager dans un jeu de *make-believe* avec sa fiction,

---

<sup>20</sup> Je précise que je ne veux pas dire que les sept similitudes pourraient s'appliquer à n'importe quelle attitude propositionnelle. Une attitude propositionnelle factive, notamment, comporte des particularités qui l'excluent de certaines parts de l'analogie, sinon de toutes; on ne peut, par exemple, savoir que  $P$  et savoir que non  $P$ . Mon point, ici, est seulement que l'analogie peut s'étendre à plusieurs attitudes propositionnelles, en vertu du fait que ce sont des attitudes adoptées envers un certain contenu propositionnel.

de faire comme si certaines propositions étaient le cas. Avions-nous déjà sous la main, dès le début de ce chapitre, tous les éléments nécessaires pour comprendre la nature de la fictionnalité? La thèse que j'aimerais défendre est la suivante : la vérité dans la fiction correspond précisément à ces propositions pour lesquelles il y a une prescription d'adopter une attitude de *make-believe* envers elles.

Je suis loin d'être le premier à soutenir une conception prescriptive de la fictionnalité. Kendall Walton (1990), Alex Byrne (1993) et Stacie Friend (2017), notamment, adhèrent tous et toute à une forme ou une autre de cette thèse. Par exemple, l'analyse de la fictionnalité de Walton, telle que reformulée par Richard Woodward, est celle-ci : « What it is for a proposition  $p$  to be fictional with respect to a work of representational art  $w$  is for  $w$  to have the function of serving as a prop in games of make-believe with principles of generation that entail, given the features of  $w$ , that those seeking a full appreciation of  $w$  are to imagine that  $p$  » (Woodward 2014, p. 830). Ici, c'est à l'imagination que l'on réfère, mais je crois que l'imagination et le *make-believe* peuvent, au moins dans la plupart des cas qui nous intéressent, être utilisés de façon interchangeable. L'essentiel est que chez Walton, nous retrouvons l'idée que la fictionnalité doit être analysée en termes de propositions envers lesquelles nous devons prendre, pour jouer un jeu de *make-believe* avec la fiction, une certaine attitude propositionnelle imaginative.

Les bénéfices d'adopter une analyse de la fictionnalité de ce type sont nombreux. D'abord, elle possède une simplicité qui joue à son avantage. Elle présente aussi un caractère intuitif que n'ont pas, par exemple, les analyses de Lewis; l'idée que ce qui est vrai dans une fiction correspond à ce qui est prescrit pour le *make-believe* me semble plus spontanément facile à adopter que celle voulant qu'une fiction nous décrive des faits en

provenance d'un monde possible. Nous n'avons pas non plus à nous soucier des problèmes liés aux narrateurs; nous pouvons, par exemple, laisser de côté la question épineuse de savoir si nous devrions toujours postuler un narrateur interne en fiction, car notre nouvelle approche ne fait aucunement référence à la notion de narrateurs. Enfin, choisir une conception prescriptive nous permet d'ancrer élégamment notre analyse de la fictionnalité dans notre analyse de la fiction, car elle n'a recours, pour l'essentiel, qu'aux notions qui étaient déjà présentes dans cette dernière. Décidément, nous semblons nous trouver sur une voie prometteuse; il reste à voir si une analyse prescriptive peut répondre aux problèmes classiques de la fictionnalité, ainsi que de nous assurer qu'elle ne fait pas naître des problèmes insurmontables qui lui seraient propres. C'est cette tâche qui nous occupera pour la fin de ce chapitre.

Un premier questionnement naturel qui peut se poser est de savoir sur quoi se fonde la « prescription » au cœur de l'analyse. Nous pouvons comprendre cette question de deux manières distinctes et pertinentes. La première concerne le caractère normatif du concept de prescription; en offrant une analyse qui s'appuie sur un concept normatif, nous pourrions redouter qu'elle dépende substantiellement d'une adhésion à quelque chose d'analogue aux réalisme et cognitivisme moraux, au sens d'une thèse soutenant que certaines choses ou certains actes possèdent une force normative intrinsèque. Comme ces thèses sont toujours relativement controversées, on pourrait émettre l'objection qu'une bonne analyse de la fictionnalité ne devrait pas reposer sur des enjeux faisant toujours controverse. Je ne crois pas que nous ayons ici une objection majeure, car le type de normativité présent dans le concept de prescription, tel que nous l'utilisons ici, est d'un genre différent et n'a rien à voir avec un impératif moral « absolu ». En effet, les prescriptions dont il est présentement

question sont explicitement conditionnelles à l'atteinte d'un but : le lecteur doit adopter une attitude de *make-believe* envers certaines propositions seulement s'il souhaite jouer un jeu de *make-believe* avec une fiction donnée ou, dans la citation de Woodward plus haut, s'il recherche une appréciation totale d'une œuvre. Ainsi, le « doit » qui se trouve en jeu ici est plus proche de celui qui se trouve dans : « Si je veux combler ma faim, je dois manger », que du « doit » dans : « On doit venir en aide à son prochain si celui-ci se trouve en péril et que nous avons la capacité de l'aider. » L'analyse ne rencontre donc pas d'obstacle à ce niveau; néanmoins, le caractère normatif de la notion de prescription peut soulever d'autres interrogations, auxquelles nous reviendrons un peu plus tard.

La seconde manière de comprendre la question est la suivante : nous pourrions nous demander sur quoi se fonde une prescription, au sens des causes qui la génèrent, de ce qui nous permet de saisir quelles propositions sont prescrites par une œuvre et lesquelles ne le sont pas. Nous rejoignons ici un débat plus large concernant l'interprétation. Au cœur de ce vaste débat, nous retrouvons la question de la pertinence des intentions de l'auteur pour déterminer le sens d'un texte<sup>21</sup>. Un grand nombre de thèses diverses sont soutenues à ce propos, mais nous pouvons les distinguer en trois grandes familles : l'anti-intentionnalisme, l'intentionnalisme actuel et l'intentionnalisme hypothétique (Carroll 2000, Lin 2020). L'anti-intentionnalisme, qui prend son point de départ dans l'article influent de Wimsatt & Beardsley (1946), affirme que l'on peut se passer des intentions de l'auteur pour interpréter un texte; l'intentionnalisme actuel soutient que les véritables intentions de l'auteur sont au moins partiellement nécessaires à l'interprétation; enfin, l'intentionnalisme hypothétique défend plutôt l'idée que ce sont les intentions de l'auteur

---

<sup>21</sup> Cette place centrale de la question des intentions de l'auteur remonte probablement à Wimsatt & Beardsley (1946).

que nous pouvons inférer qui comptent, indépendamment de leur correspondance avec les intentions réelles qu'avait l'auteur en écrivant. Cette question est d'une grande importance et méritait au moins d'être mentionnée ici, mais je ne compte pas tenter de la résoudre, et ce pour deux raisons. La première est que le débat étant riche, complexe et toujours vivant, une discussion substantielle de ses enjeux mériterait un chapitre entier, sinon plus. La seconde est que la question de l'intentionnalisme ne touche pas spécifiquement les conceptions prescriptives de la fictionnalité; peu importe la thèse que nous défendons concernant la vérité dans la fiction ou l'interprétation, nous devons faire face au problème de la pertinence des intentions de l'auteur. Sans soutenir une thèse précise et détaillée, j'aimerais seulement émettre un bref argument à l'encontre de l'anti-intentionnalisme. Sans dire que les intentions de l'auteur déterminent à elles seules ce qui est vrai dans une fiction donnée, je ne crois pas possible de les mettre complètement de côté. Il est vrai que la signification linguistique seule permet souvent de comprendre le sens des phrases d'un texte, mais pour n'importe quel énoncé, il est toujours possible que son sens véritable ne soit pas son sens littéral. Dans certains cas, on peut comprendre qu'un énoncé ne doit pas être pris littéralement sans avoir recours aux intentions de l'auteur – s'il s'agit, par exemple, d'une métaphore usuelle, nous pouvons nous en remettre à certaines conventions littéraires –, mais je suis sceptique qu'on puisse se passer d'elles en tout temps. Si un énoncé est ironique, notamment, nous devons passer par une reconstruction du contexte pragmatique de l'acte de communication pour saisir l'ironie, ce qui implique une inférence relative aux intentions communicationnelles de l'auteur. L'ironie étant *a priori* possible pour n'importe quel énoncé, nous devons constamment formuler des inférences, généralement de façon très rapide et inconsciente, pour déterminer si l'énoncé que nous lisons doit être pris dans

son sens littéral ou non<sup>22</sup>. Pour cette raison, je me range derrière une certaine forme d'intentionnalisme, mais laisse volontairement vagues les détails de celui-ci. Pour ce qui nous intéresse, cela implique que ma conception des prescriptions en fiction s'ancre au moins partiellement dans les intentions de l'auteur. Ce qui est prescrit pour le *make-believe* n'est toutefois pas entièrement déterminé par celle-ci, comme nous le verrons plus loin.

Cette question mise de côté, nous pouvons nous pencher sur l'un des principaux problèmes que doit résoudre toute bonne analyse de la fictionnalité : l'incohérence en fiction. Précédemment, nous avons vu que ce problème a été fatal aux analyses de Lewis (3.2). C'était l'une des principales forces de l'analyse de Currie que de pouvoir lui offrir une solution convaincante : puisqu'il est possible de tenir des croyances contradictoires et que Currie réduisait la fictionnalité aux croyances inférées du narrateur, la contradiction en fiction cessait alors d'être problématique (lorsqu'elle naissait des énoncés d'un seul narrateur, à tout le moins). Qu'en est-il de l'analyse prescriptive? Elle résout tout aussi bien le problème que l'approche de Currie. Ici, ce qui est vrai dans la fiction est l'ensemble des propositions prescrites pour le *make-believe*; s'il est possible de croire P et non P, il est également possible, voire plus aisé, de faire comme si P et non P. L'auteur offre au lectorat du contenu propositionnel, et il n'y a rien de mystérieux dans les cas où ce contenu contient des incohérences. Face à une fiction incohérente, on peut naturellement chercher à en éliminer les contradictions, car nous désirons imaginer un narratif sensé et qu'une incohérence peut réduire notre capacité d'immersion. Dans le cas des contradictions mineures, comme celle de la blessure de guerre de Watson, il est possible de s'en départir en inférant les intentions de l'auteur; si la blessure est toujours située dans la jambe, et une

---

<sup>22</sup> Je dois beaucoup à Currie et, par extension, à Grice, pour cette position.



seule fois dans l'épaule, nous pouvons raisonnablement attribuer la location dans l'épaule à une erreur de la part de l'auteur, et conclure que son intention était de prescrire la location dans la jambe pour le *make-believe*. Currie adoptait une solution similaire pour les incohérences mineures; le seul avantage que nous avons ici sur sa théorie est que les cas de contradictions générées par différents narrateurs, comme dans *Rashomon*, ne présentent pas pour nous une situation qui diffère des autres cas de contradictions en fiction. Pour Currie, nous avons vu que ces cas posaient au contraire un problème majeur, touchant à la spécificité de son analyse (3.4).

Le problème dont j'aimerais maintenant traiter touche quant à lui spécifiquement au caractère normatif de notre analyse. Tel que nous l'avons utilisé jusqu'ici, le concept de prescription peut avoir quelque chose de vague et d'ambigu. Quelle attitude normative est-elle prescrite, exactement, au lecteur d'une fiction? Un peu plus haut, j'ai évoqué la possibilité qu'il s'agisse d'un devoir, en mentionnant le verbe « doit ». Cependant, si notre analyse consiste en l'idée que ce qui est vrai dans une fiction consiste en ces propositions qu'un lecteur *doit* imaginer pour jouer un jeu de *make-believe* avec elle, nous pourrions faire face, avec raison, à l'objection que notre analyse est trop restreinte. Nous avons vu que l'un des détails les plus épineux, lorsque nous cherchons à analyser la fictionnalité, réside dans le fait que le contenu explicite d'une fiction n'épuise pas toutes les propositions fictivement vraies. Par exemple, même si la Chine n'est jamais mentionnée dans *L'Étranger*, il est vrai dans *L'Étranger* que la Chine est un pays asiatique. Lewis et Currie ont déployé des efforts considérables pour trouver des analyses pouvant accommoder ce genre de propositions implicitement vraies, mais notre analyse peut-elle faire de même? Selon notre dernière formulation, ce n'est pas le cas : pour jouer un jeu de *make-believe*

avec *l'Étranger*, un lecteur n'a pas le devoir d'imaginer que la Chine est un pays asiatique. Le faire ne nuira pas à son appréciation, mais il est difficile de voir comment cela pourrait la bonifier. Ainsi, il semble que « doit » est un terme trop fort, introduisant une condition non nécessaire dans notre analyse; le verbe normatif que nous cherchons devrait être plus faible.

Une solution attrayante pourrait être de réviser notre analyse de la sorte : ce qui est vrai dans une fiction consiste en ces propositions qu'il *est permis*, pour un lecteur, d'imaginer pour jouer un jeu de *make-believe* avec elle. Puisqu'il est effectivement permis d'imaginer que la Chine est un pays asiatique dans *L'Étranger*, nous réglons notre problème en remplaçant la notion de devoir par celle de permission. Toutefois, on pourrait maintenant objecter que notre analyse est devenue trop large, que la permission d'imaginer est une condition insuffisante pour tracer les limites de la fictionnalité. Pour illustrer ce point, nous pouvons prendre l'exemple de *Sphinx*, d'Anne Garréta. Le roman présente deux amants anonymes, auxquels l'autrice ne réfère que par des lettres, en prenant soin de ne jamais donner d'indication quant à leur sexe ou leur genre. L'indétermination du sexe des personnages est l'une des caractéristiques centrales de *Sphinx*; il n'est donc ni vrai, ni faux que les deux personnages soient des hommes, des femmes ou des personnes intersexes dans la fiction. Néanmoins, j'ai constaté que les lectrices avec lesquelles j'ai discuté s'imaginaient tout de même en lisant, de manière spontanée, les personnages comme étant un homme et une femme, ou deux hommes ou deux femmes. Il semble difficile de soutenir qu'elles aient, par-là, commis quelque chose d'*interdit* dans leur *make-believe*. Ce type de cas ne s'applique pas seulement à des romans postmodernes tels que *Sphinx*, mais survient constamment quand nous lisons une fiction. Lorsque les descriptions de personnages ou de

lieux sont incomplètes, il n'est pas rare qu'on remplisse naturellement les trous par l'imagination : nous imaginerons que la couleur, laissée indéterminée par le texte, des murs d'une pièce est rouge, par exemple, ou nous imaginerons qu'un personnage a les yeux verts, même si le texte est muet sur la couleur de ses iris. Intuitivement, il semble permis d'imaginer de telles choses en lisant, surtout dans la mesure où c'est là une activité fréquente et spontanée. Malgré tout, nous n'attribuons pas ce genre de détails à ce qui est vrai dans la fiction; si nous devons écrire une critique d'un roman, par exemple, nous ne dirions pas que tel personnage a les yeux verts simplement parce que nous les avons imaginés ainsi, car nous savons qu'il s'agit en fait d'un détail indéterminé. Le concept de permission ne nous est donc pas plus utile que celui de devoir, et notre recours au concept de prescription semble ainsi précariser la viabilité de notre analyse.

Peut-être cherchons-nous à tort une théorie unifiée de la force normative des prescriptions en fiction. Il est possible que toutes les propositions fictives ne doivent pas être mises sur un même pied d'égalité, et que pour différentes propositions se joignent différents verbes normatifs. La conception de Friend (2017) va dans ce sens, et la distinction qu'elle établit entre quatre types de cas pourrait bien nous sauver de l'impasse dans laquelle nous nous trouvons. La catégorisation qu'elle emploie va comme suit :

- (1) Une fiction *mandate* d'imaginer que P si un échec d'imaginer que P nous placerait en-deçà d'un seuil minimal de compréhension de la fiction.
- (2) Une fiction *prescrit* d'imaginer que P si nous devons imaginer que P pour apprécier pleinement la fiction.

(3) Une fiction *invite* à imaginer que P sous cette condition : si la question survient et que nous devons choisir entre imaginer que P ou imaginer que non P, il serait requis que nous imaginions que P.

(4) Une fiction *autorise* ou *permet* d'imaginer que P si imaginer que P est compatible avec ce qui est vrai dans la fiction. (Friend 2017, p. 30)

Dans cette classification, seuls (1), (2) et (3) correspondent à ce qui est vrai dans la fiction. (4) nous permet de faire une place aux cas où notre imagination remplit les trous laissés indéterminés par une fiction, comme celui du sexe des protagonistes de *Sphinx* ou de la couleur des yeux non mentionnée d'un personnage, sans toutefois inclure ces cas dans la fictionnalité – ce qui est précisément le résultat que nous désirions. (1) et (2) viennent scinder en deux le concept de devoir dont nous avons discuté un peu plus haut, nous offrant une catégorisation plus fine. Pour illustrer le tout à l'aide d'exemples, nous pourrions dire que *L'Étranger* mandate le *make-believe* de la proposition suivante : la mère de Meursault décède avant le début de la narration. Si nous passons à côté d'un tel détail, il est douteux que nous ayons compris quoi que ce soit au roman. Ensuite, nous pourrions dire que *L'Étranger* prescrit d'imaginer que Meursault fait face à l'Absurde. Si nous ne comprenons pas cela, nous pouvons tout de même saisir la suite des événements de l'histoire, mais notre appréciation de l'œuvre pourra difficilement être qualifiée de complète. Enfin, *L'Étranger* invite le lecteur à imaginer que la Chine est un pays asiatique. C'est là un détail qui n'est pas essentiel à notre appréciation du roman, mais si on nous posait la question de savoir si la Chine est un pays asiatique dans *L'Étranger*, la réponse requise serait affirmative, puisque rien n'indique une géopolitique mondiale différente de la nôtre dans la fiction. De cette manière, les distinctions de Friend nous permettent d'accorder une place précise pour

toute proposition fictive, et les adopter vient résoudre les problèmes contre lesquels nous nous butions un peu plus haut. De surcroît, cette adoption n'est pas simplement *ad hoc*, car elle possède un bénéfice supplémentaire. En effet, admettre plusieurs types de prescriptions<sup>23</sup> dans notre théorie vient accommoder une intuition qu'avait eue Currie, en offrant une explication alternative à la sienne : que la fictionnalité comporte des degrés. Currie expliquait ce phénomène apparent par le fait que la croyance peut comporter des degrés, et que ce qui est fictif se réduit aux croyances inférées du narrateur. À l'aide de Friend, nous pouvons rendre compte du même phénomène en l'expliquant autrement : la fictionnalité comporte bien des degrés, mais cela est plutôt dû au fait qu'elle est générée par différentes attitudes normatives. Le fait que notre analyse puisse accommoder cette intuition représente un élément de plus nous indiquant que nous sommes sur la bonne voie.

### 3.6. *L'étendue des vérités implicites en fiction*

Notre travail est maintenant presque complet. Il semble que notre analyse puisse répondre à toutes les exigences d'une bonne analyse de la fictionnalité et ne rencontre pas de nouveaux problèmes insolubles. Il demeure néanmoins une question importante, peut-être celle qui a fait couler le plus d'encre dans le débat sur la fictionnalité, sur laquelle nous ne nous sommes pas encore suffisamment penchés; j'aimerais donc en dire quelques mots avant de clore ce chapitre. Je crois que nos concepts de mandat (1) et de prescription (2) sont suffisamment clairs pour être utilisés sans trop d'ambiguïté; par ailleurs, s'il peut y avoir quelque chose de vague dans la ligne délimitant les deux concepts, ça ne pose pas de

---

<sup>23</sup> Au sens strict, « prescription » ne s'applique qu'aux cas définis par (2), mais par commodité, je continuerai d'employer le terme pour englober (1), (2) et (3), et apporterai une précision si je l'utilise dans son sens restreint.

problème important pour nous, puisque les mandats et les prescriptions tombent tous les deux dans ce qui est vrai dans la fiction. Cependant, notre concept d'invitation (3) m'apparaît moins clair, et ceci peut être problématique : si la ligne de démarcation entre (3) et (4) est vague, c'est notre concept de fictionnalité qui est vague aussi, car les simples permissions d'imaginer ne sont pas subsumées par ce qui est vrai dans la fiction. Généralement, le concept d'invitation sert à regrouper les propositions qui sont à la fois fictivement vraies, peu ou pas pertinentes à l'appréciation de la fiction, et laissées implicites par le texte. Cette catégorie est composée de propositions auxquelles nous arrivons en puisant dans nos connaissances d'arrière-plan. Dès le début de ce chapitre, nous avons vu que cette question est centrale aux débats sur la fictionnalité; à ce niveau, le problème auquel de nombreux philosophes ont tenté de répondre a été de trouver quel mécanisme d'inférence précis nous permet d'importer certaines de nos connaissances dans le monde de la fiction. Lewis (1978) a, le premier, élaboré les deux principes les plus discutés pour relever ce défi : le premier est le Principe de Réalité (*Reality Principle*), qui est à l'œuvre dans la première de ses deux analyses; le second principe, qui est à l'origine de sa seconde analyse, est la Présomption de Croyances Mutuelles (*Mutual Belief Assumption*). Le Principe de Réalité souffre de problèmes importants, que nous avons déjà exposés (voir la section 3.2). La Présomption de Croyances Mutuelles, quant à elle, n'a pas reçu de critiques de la part de Currie, qui l'a adoptée pour sa propre analyse; il s'agit de l'idée que ce sont les croyances manifestes de la communauté d'origine d'une fiction (ou, dans le cas de Currie, de la communauté que nous attribuons au narrateur interne) qui doivent nous servir de fondement pour inférer les vérités fictives implicites. Bien que la Présomption de Croyances Mutuelles nous donne souvent de meilleurs résultats que le

Principe de Réalité, elle n'est pas exempte de problèmes pour autant. Les exemples que je donnerai sont largement inspirés par Friend (2017). Pour toute fiction parue dans une communauté où l'esclavage était considéré moralement acceptable, la Présomption de Croyances Mutuelles exige que l'on admette comme vraie dans la fiction la proposition que l'esclavage n'est pas une pratique injuste<sup>24</sup>. Or, si nous lisons une telle fiction et qu'une scène avec un esclave est représentée, nous devrions pouvoir intégrer dans notre *make-believe* qu'une injustice a lieu. Je ne dis pas que ce serait la seule interprétation défendable que nous pourrions faire, mais une analyse de la fictionnalité ne devrait pas, d'entrée de jeu, interdire ce genre d'interprétations. Pareillement, si nous lisons le *Roman de la Rose*, il ne semble pas interdit d'y voir une riche illustration (involontaire) de l'oppression des femmes, et d'admettre comme vrai dans la fiction que certains personnages expriment, dans leurs discours, de forts biais misogynes. La Présomption de Croyances Mutuelles nous interdisant de le faire, ce principe ne semble pas pouvoir s'appliquer universellement.

Avons-nous une alternative à proposer aux deux principes de Lewis? Suivant Friend encore une fois, je ne crois pas que la recherche d'un mécanisme d'inférence universel représente une bonne voie à suivre: « nos pratiques interprétatives sont trop peu systématiques pour être cernées par une seule règle déterminée » (Friend 2017, p. 34; la philosophe attribue cette idée au chapitre 4 de Walton 1990). L'étendue des fictions existantes et possibles est hautement diversifiée; pour certaines d'entre elles, le Principe de Réalité peut être une bonne règle d'inférence, tandis que pour d'autres, la Présomption de Croyances Mutuelles peut être préférable. Pour certaines fictions, il est possible qu'une combinaison des deux principes représente notre meilleure stratégie d'interprétation.

---

<sup>24</sup> Évidemment, cette exigence tient seulement si le texte de la fiction lui-même ne décrit pas explicitement l'esclavage comme une pratique injuste.

Néanmoins, Friend propose tout de même un substitut à portée universelle, qu'elle nomme la Présomption de Réalité (*Reality Assumption*, que j'abrègerai par PR) et que j'adopte. Malgré sa proximité avec le Principe de Réalité, PR diffère de ce dernier par le fait qu'elle ne se veut pas une règle ou un principe; il s'agit seulement d'un « biais en faveur de la réalité » (Friend 2017, p. 34). Par ce fait même, il s'agit d'une thèse plus descriptive que normative; elle ne cherche pas, comme Lewis et Currie, à identifier les règles que nous devrions suivre pour obtenir un ensemble adéquat de vérités fictives, mais cherche plutôt à décrire un phénomène cognitif qui est naturellement à l'œuvre lorsque nous nous engageons dans un jeu de *make-believe* avec une fiction. L'idée est que tant que la fiction ne nous donne pas des raisons de ne pas le faire, nous importons spontanément tout ce que nous savons sur le monde réel dans le monde de la fiction. Cela ne signifie pas que tout ce qui n'est pas explicitement contredit par le texte doit être considéré comme fictif; les conventions de genre, par exemple, peuvent nous indiquer que pour un conte merveilleux, nous ne devrions peut-être pas tenir pour vrai dans la fiction que la Guerre du Péloponnèse a eu lieu. Pour soutenir que PR décrit un phénomène cognitif réel, Friend donne quelques études empiriques pour corroborer sa thèse; par souci d'espace, je ne les présenterai pas ici, mais le lecteur peut se référer à la section 4 de Friend (2017)<sup>25</sup>. PR nous permet d'obtenir un critère suffisamment vague (pour nous garder la possibilité de faire varier nos règles d'inférence selon la fiction que nous interprétons), mais aussi suffisamment clair pour déterminer ce qui compte comme une invitation d'imaginer en fiction : en l'absence de raisons de nous écarter de la réalité, une fiction invite le lecteur à imaginer tout ce qui est le cas dans le monde réel. L'aspect vague de ce critère réside dans les « raisons de nous

---

<sup>25</sup> Au cours du prochain chapitre, je dirai quelques mots sur la théorie du *pretense* de Nichols et Stich, qui corrobore également PR; je ferai un rappel de la présente discussion à ce moment-là.



écarter de la réalité », qui peuvent être de natures variées. Si nous considérons que débattre de ce qui est vrai dans une fiction donnée peut comprendre un débat sur les meilleures stratégies d'interprétation à adopter, ce n'est pas là une conséquence indésirable.

On pourrait néanmoins objecter que PR engendre des conséquences non intuitives. Par exemple, selon PR, il est vrai dans *À la recherche du temps perdu* que Pauline Marois a été élue première ministre du Québec en 2012. Il peut sembler indésirable de considérer cette proposition comme vraie dans la fiction, car elle est absolument impertinente au récit de Proust. Je concède ce point, mais ne crois pas qu'il s'agisse d'une objection majeure. Au sens strict, *À la recherche du temps perdu* ne prescrit pas qu'on imagine Pauline Marois première ministre; l'œuvre nous « invite » seulement à le faire, dans le sens que nous avons précisé, et nous avons déjà admis que les invitations à imaginer sont largement constituées de propositions impertinentes. Cela m'apparaît comme un coût acceptable, car admettre *a priori* toutes les propositions vraies sur le monde réel peut, dans certains cas, jouer un rôle significatif dans notre appréciation d'une œuvre. Puisque les cas les plus intuitivement impertinents sont ceux, comme celui de Pauline Marois, des propositions portant sur des événements ultérieurs à la parution d'une œuvre, c'est précisément l'un de ces cas que je prendrai pour illustrer mon point. Prenons ce passage du *Côté de Guermantes* : « Il est vrai que le kaléidoscope social était en train de tourner et que l'affaire Dreyfus allait précipiter les Juifs au dernier rang de l'échelle sociale. Mais d'une part le cyclone dreyfusiste avait beau faire rage, ce n'est pas au début d'une tempête que les vagues atteignent leur plus grand courroux. » (Proust 1999 [1920], p. 891)

Peu importe ce que Proust avait en tête en écrivant ces lignes, ce n'était pas la Shoah. Néanmoins, inclure cette dernière dans notre *make-believe*, lorsque nous lisons la

*Recherche*, accroît considérablement notre appréciation de l'œuvre<sup>26</sup>; sachant l'horreur qui a été commise une vingtaine d'années plus tard, ce passage a beaucoup plus de force aujourd'hui qu'il n'en avait à la parution du roman. Les frissons qui peuvent nous glacer le dos en lisant ces phrases ne pourraient survenir si nous excluions de la fiction ce que Proust ne pouvait pas savoir en écrivant. Par ailleurs, nous pouvons noter que Proust faisait référence, dans son roman, au même phénomène réel qui mènera à la Shoah : l'antisémitisme européen. Puisque la bonification de notre appréciation que nous gagnons dans des cas comme celui-ci me semble plus forte que le coût d'obtenir un lot de propositions fictives impertinentes, je crois que notre rejet de la présente objection est justifié.

### 3.7. Conclusion

Il me semble que nous avons suffisamment exploré les détails et les problèmes potentiels de notre analyse pour conclure qu'une approche prescriptive est la bonne façon de concevoir la fictionnalité ou, à tout le moins, la plus fonctionnelle parmi celles que nous avons étudiées. En gardant en tête que nous avons défini le concept d'invitation à l'aide de la Présomption de Réalité, nous pouvons énoncer plus clairement notre analyse des conditions de vérité des énoncés fictifs. F étant l'opérateur fictif, w une œuvre de fiction et P une proposition :

Fw(P) ssi w mandate, prescrit ou invite le lectorat, s'il cherche à s'engager dans un jeu de *make-believe* avec w, à adopter une attitude de *make-believe* envers P.

---

<sup>26</sup> Mon exemple est inspiré par Friend, qui donne plutôt un exemple à partir de *Candide* et des tremblements de terre de San Francisco.

Pour revenir à ce qui a initialement motivé notre étude de la vérité dans la fiction, nous pouvons maintenant dire plus assurément qu'une fiction peut nous faire acquérir des connaissances sur son contenu. Ce point était déjà hautement intuitif au début de ce chapitre, mais notre investigation nous a permis de comprendre au moins deux choses importantes à propos de ce phénomène. D'abord, discuter substantiellement des principales analyses de la fictionnalité a pu clarifier notre idée de l'étendue et des limites des propositions que nous devons tenir pour vraies dans une fiction donnée : en plus des propositions énoncées par le texte, littéralement ou non, la Présomption de Réalité nous indique que l'étendue des vérités fictives implicites est généralement vaste.

Également, nous avons désormais une conception substantielle de la *nature* des connaissances que nous tirons d'une fiction. En tout premier lieu, ces connaissances ne sont pas fondamentalement différentes de n'importe quelle autre connaissance ordinaire; à proprement parler, il ne s'agit pas de connaissances portant sur autre chose que le monde actuel, ni d'un type singulier de connaissances. Des propositions telles que « M. de Charlus est homosexuel » sont, formulées de la sorte, fausses, notre monde étant dépourvu de référent pour « M. de Charlus<sup>27</sup> ». La proposition ne devient vraie que si nous la préfixons par un opérateur fictif : « Il est fictif, dans *À la recherche du temps perdu*, que... » ou, ce qui signifie la même chose, « Il est vrai, dans *À la recherche du temps perdu*, que... » Une proposition préfixée d'un opérateur fictif affirme quelque chose à propos des fictions elles-mêmes, en tant qu'artéfacts existant dans le monde actuel. Lorsque nous disons que

---

<sup>27</sup> J'affirme peut-être un peu rapidement que notre monde est dépourvu de référent pour les objets fictifs, car plusieurs philosophes de la fiction pourraient être en désaccord avec moi sur ce point. Certains soutiennent, par exemple, que les personnages de fiction existent réellement dans notre monde, en tant qu'artéfacts abstraits. Voir la conclusion finale pour un bref aperçu du débat portant sur l'ontologie des objets fictifs, que je n'ai pas substantiellement abordé dans le présent chapitre.

« Sherlock Holmes fume la pipe » est une proposition vraie (conditionnellement à la présence implicite d'un opérateur fictif), nous disons que « Sherlock Holmes fume la pipe » est un contenu propositionnel qui nous est prescrit, par un acte de communication de Conan Doyle, si nous souhaitons nous engager dans un jeu de *make-believe* avec *Sherlock Holmes*. Les connaissances que nous pouvons acquérir à propos du contenu de fictions sont donc des connaissances portant sur des prescriptions réelles, ancrées dans des actes posés par leurs auteurs.

## IV. CONNAISSANCES À PROPOS DU MONDE EXTÉRIEUR

### 4.1. Introduction au problème et remarques préliminaires

Montrer qu'une fiction peut nous apporter des connaissances à propos de son contenu n'a pas été la principale difficulté du chapitre précédent; notre question épineuse était non pas de savoir si, oui ou non, la fiction peut nous donner ce genre de connaissances, mais plutôt de déterminer comment les énoncés fictifs peuvent avoir des conditions de vérité, malgré le fait que leur contenu ne soit pas jugé en fonction des états de choses du monde actuel. Laissons maintenant de côté l'opérateur fictif, afin de nous demander s'il est possible que la fiction puisse nous apprendre quelque chose sur le monde réel : certes, la fiction peut nous faire savoir que  $Fw(P)$ , mais peut-elle aussi nous apprendre, simplement, que  $P$ ? Par  $P$ , j'entends n'importe quelle proposition dont la vérité ou la fausseté est déterminée par des faits indépendants de la fiction. « Les Champs-Élysées se trouvent à Paris », l'exemple que j'ai employé lors de l'introduction, est un exemple simple de cela : la proposition n'est pas vraie en vertu du fait que Proust la prescrit pour le *make-believe*<sup>28</sup>; la proposition est vraie parce que les Champs-Élysées se trouvent à Paris. La difficulté que nous rencontrerons ici est l'inverse de celle du chapitre précédent, car nous ne nous occuperons pas des conditions de vérité des propositions en général – c'est là une question que nous pouvons laisser à la philosophie du langage. Nous nous demanderons plutôt :

---

<sup>28</sup> Par contre, « Selon *À la recherche du temps perdu*, les Champs-Élysées se trouvent à Paris » est une proposition vraie en vertu du fait que Proust la prescrit pour le *make-believe*.

comment la fiction, qui n'a d'autre fonction intrinsèque que de prescrire du contenu pour l'imagination, pourrait-elle nous apprendre quoi que ce soit sur le monde extérieur?

Il n'est pas clair que la fiction puisse, tout simplement, avoir cette capacité. Comme elle ne cherche pas nécessairement à décrire le monde réel, il est raisonnable d'éprouver un certain scepticisme face à l'idée qu'elle soit en mesure de nous procurer la moindre connaissance à propos de ce dernier. Plusieurs philosophes et théoriciens littéraires, d'ailleurs, partagent cette position sceptique. Pascal Engel, évaluant les différents types de connaissances que la fiction pourrait nous apporter, juge que l'acquisition de connaissances propositionnelles semble être la « plus improbable, [...] parce qu'il semble absurde de soutenir que le discours fictionnel puisse exprimer des vérités, mais aussi parce qu'on ne voit pas [...] en quoi elle pourrait bien consister<sup>29</sup> » (Engel 2013, pp. 124-125). Il serait fâcheux qu'il ait raison là-dessus, car je serais alors forcé d'admettre que je soutiendrai ici une thèse absurde. Heureusement pour moi, je n'y serai pas obligé, car Engel a tort : il est possible que la fiction nous procure des connaissances sur le monde réel, et je passerai la suite de ce chapitre à montrer comment il peut en être ainsi. Comme point de départ, nous devons rappeler un détail de notre analyse de la fiction, qui a pu d'abord avoir l'air d'une subtilité sans grande importance, mais qui se révélera comme la clef qui nous permettra de résoudre notre présent problème.

Au cours du chapitre II, nous avons défini la fiction à l'aide de deux conditions nécessaires : 1) la fiction doit être un acte de communication composé d'énoncés fictifs, c'est-à-dire d'énoncés émis avec une intention de *make-believe*; 2) si le contenu de la

---

<sup>29</sup> Pour la précision, Engel nuance cette position vers la fin de son article, en admettant que la fiction puisse apporter un certain type précis de connaissances propositionnelles : la connaissance pratique analysée comme réductible au savoir propositionnel (pour plus de détails concernant cette analyse, voir Stanley & Williamson 2001).

fiction est intégralement vrai, il doit n'être qu'accidentellement vrai. Bien qu'une œuvre de fiction ne puisse pas être *entièrement* constituée d'énoncés non accidentellement vrais, il n'est pas rare qu'elle en contienne au moins quelques-uns (Currie 1990, pp. 48-49). En effet, bien que tous les énoncés d'une fiction soient fictifs (ils contribuent d'une manière ou d'une autre au récit raconté et, conséquemment, nous devons adopter une attitude de *make-believe* envers chacun d'eux), certains d'entre eux disent des choses qui sont vraies à propos du monde, ou impliquent des propositions qui le sont, et la vérité dont il s'agit ici n'est pas accidentelle. Généralement, un auteur de fiction puise fréquemment dans ses propres connaissances pour situer son récit dans un contexte réel, pour rendre plus vraisemblable l'histoire racontée, ou pour d'autres raisons. Ainsi, il n'est pas rare de retrouver des énoncés fictifs qui décrivent réellement à quoi ressemble telle ou telle ville, qui attribuent des dates justes à de véritables événements historiques, qui présentent des faits à propos de personnes ayant existé, et ainsi de suite. Si une œuvre de fiction peut nous apprendre quoi que ce soit à propos du monde extérieur, ce sera en vertu des énoncés fictifs non accidentellement vrais<sup>30</sup>.

La raison pour laquelle j'exclue d'emblée la pertinence des énoncés accidentellement vrais est plutôt simple, mais mérite d'être explicitée. Supposons que je lise une fiction historique portant sur René Lévesque. Lorsqu'il est dit que, le 15 novembre

---

<sup>30</sup> Pour être plus exact, ce sera en vertu des propositions que nous pouvons dégager des énoncés fictifs qui sont au moins partiellement non accidentellement vrais. Prenons, par exemple, cet énoncé dans *À Rebours* : « Seulement, cette déliquescence continuée après la mort de Tertullien, par son élève saint Cyprien, par Arnobe, par le pâteux Lactance, était sans attrait. » (Huysmans 1983 [1884], p. 108) Cet énoncé affirme que des Esseintes ne voyait pas d'attrait aux auteurs énumérés; sans opérateur fictif, l'énoncé est faux, car des Esseintes n'a jamais existé. Toutefois, il est possible de dégager d'autres propositions de l'énoncé; par exemple : « Saint Cyprien a reçu l'influence de Tertullien. » Cette proposition est (non accidentellement) vraie, malgré le fait que l'énoncé, pris comme un tout, est faux. C'est en ce sens que je dis que certains énoncés peuvent être partiellement non accidentellement vrais; un énoncé est partiellement non accidentellement vrai ssi l'énoncé implique au moins une proposition non accidentellement vraie.

1976, le Parti québécois remporte les élections générales, il s'agit d'une proposition non accidentellement vraie, car l'auteur a ici cherché à inclure un événement historique dans son récit; il s'est appuyé sur des sources fiables avant d'insérer cet élément dans son roman. Imaginons maintenant que, dans le même roman, soit décrite un peu plus tôt une promenade de René Lévesque, effectuée le jour de l'élection entre 8:30 et 9:00. En racontant cette promenade, l'auteur n'avait pas l'intention de décrire un événement réel : il l'a simplement inventée, dans le but de mettre en scène les réflexions que Lévesque aurait pu avoir ce jour-là, en n'ayant pas la moindre idée de ce que le chef du PQ a fait, en réalité, au cours de cette journée. Pour terminer notre expérience de pensée, admettons que Lévesque ait réellement effectué une promenade le 15 novembre 1976, de 8:30 à 9:00; cette proposition, dans le roman historique, est donc accidentellement vraie. Si, en lisant, j'en fais une croyance et justifie celle-ci<sup>31</sup>, peut-on dire que je *sais* que René Lévesque a fait une promenade à la date et l'heure indiquées? Non, car nous avons ici un cas de Gettier (1963). La marque des cas de Gettier est précisément le caractère accidentel de la vérité, relativement à la justification. Gettier et les philosophes de la connaissance qui lui ont succédé ont reconnu que ce type d'accidentalité constitue une condition suffisante pour exclure les cas de croyance vraie et justifiée qui le comportent de ce qui compte comme de la connaissance. Considérant cette intuition non controversée<sup>32</sup>, je crois que nous pouvons affirmer que les propositions accidentellement vraies ne peuvent pas, en raison de leur

---

<sup>31</sup> Nous n'avons encore rien dit sur ce qui constitue une justification adéquate pour tirer une connaissance d'une fiction, mais la question sera abordée en détails dans ce qui suivra.

<sup>32</sup> La critique la plus célèbre de l'universalité de cette intuition philosophique est probablement celle de Weinberg, Nichols & Stich (2001), qui cherche à la décrire comme une sorte de particularisme occidental. Cependant, il est à noter que des études ultérieures ont été incapables de reproduire ces résultats (voir Seyedsayamdost 2015 et Kim & Yuan 2015). Toutes les conceptions de la connaissance que je connaisse, même celles qui s'écartent de l'analyse tripartite, évitent d'une manière ou d'une autre le problème de l'accidentalité. Chez Williamson, par exemple, c'est la notion de factivité qui rend les connaissances accidentelles impossibles (Williamson 2000).



caractère accidentel, nous permettre de tirer des connaissances de la fiction. Ces remarques faites, nous pouvons préciser le problème que nous tenterons de résoudre dans le présent chapitre : comme les énoncés fictifs faux, accidentellement vrais et non accidentellement vrais se côtoient pêle-mêle dans une œuvre de fiction, pouvons-nous être en mesure de les distinguer? Si oui, quelles conditions doivent être réunies pour que nous le puissions? Enfin, nous est-il possible d'être rationnellement justifiés d'adopter une attitude de croyance envers les propositions que nous identifions comme non accidentellement vraies?

J'aimerais d'abord faire deux remarques préliminaires, afin d'indiquer deux thèses que je ne soutiendrai pas. La première remarque est qu'il est possible qu'il y ait des fictions qui ne puissent rien nous apprendre sur le monde extérieur. La présence, dans une fiction, de propositions non accidentellement vraies est nécessaire pour nous permettre d'acquérir des connaissances du type dont il est ici question. Or, la présence de propositions non accidentellement vraies n'est pas une propriété essentielle des œuvres de fiction; il se trouve seulement que, plus souvent qu'autrement, les fictions en contiennent plusieurs. Ainsi, il est parfaitement concevable d'imaginer une fiction qui n'en contiendrait pas; en fait, nous pouvons simplement nous tourner vers les fictions existantes pour trouver des exemples de cela : un roman de *fantasy* prenant place dans un univers inventé, qui ne répond pas aux lois de la physique, et ne faisant interagir que des personnages d'espèces imaginaires ne contient probablement aucune proposition vraie à propos de notre monde. Pour cette raison, je ne défendrai pas l'idée que *toutes* les fictions peuvent nous faire acquérir des connaissances à propos du monde extérieur<sup>33</sup>. Ce point peut sembler trivial, mais il possède une implication majeure : si une fiction peut nous donner des

---

<sup>33</sup> Pour alléger le texte, j'utiliserai (sauf indication contraire) simplement « connaissances » pour désigner les « connaissances sur le monde extérieur » pour la suite du chapitre.

connaissances, c'est en vertu d'une propriété contingente de plusieurs fictions (le fait de contenir des propositions non accidentellement vraies), et non d'une propriété nécessaire.

La seconde remarque est la suivante : je ne crois pas qu'une fiction puisse nous permettre d'acquérir des connaissances *à elle seule*. Pour illustrer ce point, une petite expérience de pensée peut nous être utile. Imaginons d'abord un extra-terrestre (nommons-le Alphonse), qui n'a strictement aucune connaissance à propos de la Terre et de la civilisation humaine. Une œuvre de fiction terrestre a été traduite dans sa langue, et il s'agit d'une fiction plausible (elle ne contient aucune contradiction logique, les événements racontés respectent les lois de la physique, le récit est vraisemblable, etc.). La fiction en question contient un grand nombre de propositions non accidentellement vraies à propos de la culture humaine et de la vie terrestre, ainsi qu'un grand nombre de propositions fausses, purement fictives. Dans le cadre d'une expérience, on remet la fiction terrestre à Alphonse; sa tâche est de la lire, puis de dresser une liste des connaissances qu'il a acquises en lisant l'œuvre. Comment Alphonse serait-il en mesure, dans ce contexte, de faire autrement que de choisir des propositions de façon complètement aléatoire? Ce que je soutiens ici est ancré dans une caractéristique de la fiction que nous avons brièvement abordée dans le chapitre II : il n'y a aucune propriété textuelle ou linguistique qui permet de distinguer la fiction de la non-fiction. Cela vaut également pour la distinction entre les énoncés fictifs vrais (accidentels ou non) et ceux qui sont faux. Si nous sommes parfois en mesure de distinguer ces derniers, ce sera grâce à au moins une composante externe au texte de la fiction. Ainsi, je ne soutiendrai pas qu'une fiction puisse nous faire acquérir des connaissances sans que doive nécessairement intervenir un élément externe au texte de la fiction.

#### 4.2. Fondements de la théorie proposée

Au cours du chapitre précédent, nous avons vu que Currie soutient que pour trouver ce qui est vrai dans la fiction, il nous faut déterminer quelles sont les croyances du narrateur; de façon analogue, je soutiendrai ici que pour acquérir des connaissances à partir d'une fiction, il nous faut aussi déterminer certaines croyances. Dans ce cas-ci, toutefois, il ne s'agira pas des croyances du narrateur, mais de celles de l'auteur véritable de la fiction. La thèse générale que je défendrai est la suivante :

*p* étant une proposition non accidentellement vraie, lorsque *p* se retrouve dans une fiction, nous pouvons raisonnablement prévoir qu'un lecteur informé<sup>34</sup>, *ceteris paribus*, reconnaisse *p* comme vraie et acquière la connaissance de *p* (s'il ne la possédait pas déjà).

Par souci de concision, le symbole  $\Phi$  sera employé pour référer à cette thèse pour la suite de ce chapitre. Ce que je tenterai de faire à présent est de fournir une explication, ou théorie, de  $\Phi$ ; si ma théorie est plausible, rend compte de notre expérience ordinaire avec la fiction, s'accorde avec d'autres théories acceptées et ne présente pas de contradictions internes, nous aurons de bonnes raisons d'accepter  $\Phi$ .

Mon argumentaire trouve son point de départ dans une propriété que possède la fiction, que l'analyse du chapitre II a mise en lumière : toute fiction est un acte de communication, en vertu du fait que la nature de la fiction est déterminée par une certaine intention, chez l'auteur, de produire une certaine attitude propositionnelle chez un lectorat

---

<sup>34</sup> Pour éviter toute confusion, je dois préciser que le concept de lecteur informé que j'emploie maintenant ne correspond pas exactement au concept de lecteur informé employé par Currie dans son analyse de la fictionnalité, et doit donc être traité indépendamment. Un peu plus loin, je détaillerai légèrement ce que j'entends ici par « lecteur informé » (4.3).

potentiel (le *make-believe*). Si nous demeurons dans une conception gricéenne de la communication<sup>35</sup>, nous pouvons remarquer que cette dernière possède une caractéristique pertinente pour la question qui nous intéresse : la réussite ou l'échec d'un acte de communication repose sur la reconnaissance des intentions du locuteur<sup>36</sup>. Illustrons cela par un exemple simple. Disons que lors d'une dispute entre un parent et son enfant, le premier dise au second : « Tu vas dans ta chambre ». Pour que cet acte de communication soit réussi, l'enfant doit comprendre que son parent n'a pas eu l'intention de produire une assertion, mais plutôt de donner un ordre; si cette intention n'est pas cernée et que l'enfant prend l'énoncé comme une assertion, il pourrait répondre quelque chose comme « Mais non, regarde, je suis toujours ici et je ne bouge pas », et la communication aura échoué. Pareillement, pour qu'une fiction fonctionne, le lectorat doit être en mesure de cerner l'intention de *make-believe* derrière le texte, afin d'adopter la bonne attitude face aux propositions qui le composent. Jusqu'ici, je n'ai fait que réitérer des éléments que nous avons précédemment défendus ou supposés. J'aimerais maintenant aller plus loin, en introduisant une thèse nouvelle :

*Thèse des différentes intentions (DI)* : Les énoncés d'une fiction peuvent être émis avec différentes intentions communicationnelles, qui ne sont pas toutes réductibles à l'intention de *make-believe*.

---

<sup>35</sup> Nous avons adopté la théorie de la communication de Grice en suivant Currie, qui y ancre sa théorie de la fiction. À l'exception de quelques exemples (comme celui qui suit) pour illustrer l'idée que la reconnaissance intentionnelle est nécessaire à tout acte de communication réussi, je n'ai pas offert d'arguments positifs pour défendre la théorie gricéenne, car une discussion substantielle des mérites de diverses théories de la communication dépasserait les limites de ce mémoire. Pour une introduction aux thèses de Grice sur la communication, le lecteur peut se référer à Grice (1957, 1975).

<sup>36</sup> Ce point a été brièvement abordé au chapitre II; voir la section 2.3.

Par DI, j'aimerais montrer que l'intention de *make-believe* n'est pas nécessairement la seule intention qu'un auteur puisse avoir en produisant une fiction. Je ne crois pas que DI soit une thèse controversée, car elle est corroborée par plusieurs exemples de fictions existantes. Par exemple, toute fiction didactique est produite avec l'intention de faire acquérir certaines croyances factuelles et/ou morales; une fiction engagée est produite avec l'intention de générer la prise de conscience d'une certaine injustice, ou de rallier des gens à une cause; une fiction réaliste socialiste est produite dans l'intention d'inculquer la conception marxiste de la société à une population; une fiction religieuse est produite avec l'intention de renforcer le sentiment religieux (comme c'est le cas de *Perceval*, par exemple); une fiction historique peut être produite avec l'intention de transmettre certaines connaissances historiques. Dans chacun de ces cas, les intentions en question ne sont pas réductibles à l'intention de *make-believe* : par exemple, si l'auteur d'une fiction engagée ne parvient qu'à générer une attitude de *make-believe* chez son lectorat, il aura partiellement échoué son entreprise, car adopter une attitude de *make-believe* n'implique aucunement de prendre conscience d'une injustice ou de se rallier à une cause. Nous pourrions ajouter à notre liste d'exemples qu'une fiction issue de la littérature d'avant-garde (comme *Nadja* de Breton, *les Fruits d'or* de Sarraute ou *la Disparition* de Perec) est produite dans l'intention de faire progresser la littérature en tant qu'art, mais il n'est pas clair qu'on puisse caractériser cette intention comme une intention communicationnelle. Cela importe peu, car les exemples précédents semblent suffisants pour nous fournir au moins une justification *prima facie* que DI est vraie. Nous aborderons davantage la justification de la thèse plus loin.

Ainsi, il semble que certains énoncés fictifs puissent être produits avec une intention autre que celle du *make-believe*. J'aimerais maintenant soutenir que les propositions non accidentellement vraies que peut contenir une fiction sont parfois (voire souvent) énoncées avec l'intention de dire vrai<sup>37</sup>. Tel que mentionné au début de ce chapitre, il est fréquent que des auteurs de fiction cherchent à situer leur récit dans un contexte réel : une ville véritable, une époque historique particulière, une certaine culture, etc. Pour ce faire, ils puisent dans leurs propres connaissances et, lorsque nécessaire, font parfois des recherches sérieuses pour mieux connaître le sujet sur lequel ils écriront. Dans les cas où des éléments factuels se retrouvent ainsi imbriqués dans une fiction, il ne me semble pas que l'intention de *make-believe* soit suffisante pour saisir ce que ces auteurs cherchent à faire; il me semble plutôt que leurs énoncés sont guidés par une autre intention, celle de dire vrai<sup>38</sup>. Illustrons cela à l'aide d'un exemple : dans *Paul au parc*, Michel Rabagliati dépeint l'enlèvement de Pierre Laporte par le FLQ<sup>39</sup>. Son intention était-elle *seulement* que le lectorat fasse comme si, dans la fiction, cet événement a eu lieu? Il semble plutôt que Rabagliati cherchait à faire plus que cela : faire appel à un événement connu de l'histoire récente du Québec, afin

---

<sup>37</sup> On pourrait même croire que la présence d'une proposition non accidentellement vraie, dans une fiction, est *toujours* due à une intention de dire vrai. Toutefois, je ne veux pas soutenir cette version plus forte de la thèse, car il y a des contre-exemples possibles contre elle. Par exemple, un auteur s'inspirant de faits réels pour créer une fiction peut écrire quelques propositions non accidentellement vraies, sans toutefois *chercher* à référer adéquatement aux faits dont il s'inspire, son unique but étant d'écrire une histoire intéressante. Dans un cas comme celui-ci, il n'est pas clair que l'auteur ait une intention de dire vrai, même si des propositions non accidentellement vraies se retrouvent dans sa fiction.

<sup>38</sup> Comme l'inclusion de propositions non accidentellement vraies dans une fiction peut se faire sur la base de motifs très variés, cette intention de dire vrai peut se décliner en différentes intentions plus précises : contextualiser le récit, augmenter sa vraisemblance, transmettre des connaissances, ou autre chose. J'emploie « intention de dire vrai » pour couvrir toutes ces intentions particulières, qui ont en commun de viser la production d'énoncés non accidentellement vrais. Il est fort possible que l'intention de dire vrai soit, en fait, identique à l'intention d'asserter; comme mon argumentaire ne dépend pas de cette question, je ne l'aborderai toutefois pas.

<sup>39</sup> Pour l'anecdote, c'est précisément en lisant *Paul au parc* que j'ai pour ma part appris que Pierre Laporte jouait au ballon tout juste avant son enlèvement.

d'indiquer que la crise d'octobre prendra place plus tard dans le récit. Pour que cela fonctionne, il est nécessaire que le lectorat saisisse que la scène représentée doit être reconnue comme factuelle, et non pas comme un élément fictif parmi d'autres. Comme l'adoption d'une attitude de *make-believe* n'est pas suffisante pour que cette reconnaissance se fasse, et que la reconnaissance d'une proposition factuelle dans une fiction dépend de la reconnaissance que l'auteur a intentionnellement cherché à représenter un fait, la meilleure façon d'expliquer ce genre de cas semble être que les auteurs ont une certaine intention de dire vrai lorsqu'ils glissent des propositions non accidentellement vraies dans leurs fictions.

De ce qui a été dit jusqu'à présent, nous pouvons dégager les grandes lignes d'une théorie (rudimentaire) pour soutenir  $\Phi$ . En effet, si nous gardons à l'esprit qu'une œuvre de fiction est un acte de communication, il m'apparaît que nous pouvons expliquer  $\Phi$  par la conjonction de trois thèses : (1) un auteur peut avoir différentes intentions communicationnelles en produisant une œuvre de fiction (DI); (2) actuellement, il arrive qu'un auteur de fiction ait l'intention de dire vrai; (3) la réussite ou l'échec d'un acte de communication repose sur la reconnaissance de l'intention derrière l'acte. Si ces trois thèses sont vraies, l'habileté du lectorat à discerner les propositions non accidentellement vraies dans une fiction ne devrait pas nous surprendre : en principe, il devrait suffire au lecteur de reconnaître les intentions de dire vrai lorsqu'il y en a, ce qui est nécessaire à tout acte de communication réussi. Évidemment, je ne prétends pas soutenir que cette reconnaissance est infaillible – après tout, les échecs sont possibles dans n'importe quel contexte de communication, et aucun locuteur n'est à l'abri d'inférer des intentions erronées chez son interlocuteur. Toutefois, nous n'avons pas soulevé de raisons de croire

que la reconnaissance des intentions (ou de certaines intentions) dans le contexte d'une fiction échoue systématiquement. Un défenseur de cette dernière idée aurait donc le fardeau de la preuve; il devrait expliquer quelles sont les caractéristiques spécifiques à la fiction qui la mettent à part des autres contextes de communication, en empêchant dans son cas la reconnaissance intentionnelle.

Ce qui vient d'être présenté me semble juste et je crois avoir fourni des raisons d'adhérer aux trois thèses sur lesquelles repose  $\Phi$ . Cependant, ce n'est là qu'une première esquisse, pour donner une idée générale de la théorie; il demeure plusieurs détails, angles morts et nuances que nous devons considérer pour obtenir une explication plus substantielle de l'acquisition de connaissances par la fiction. Dans la prochaine section, je tenterai donc d'articuler une version plus détaillée de ce que je défends.

#### *4.3. Conditions de l'acquisition de connaissances en fiction*

J'aimerais reprendre une idée que j'ai évoquée au début de la section précédente, mais que j'ai laissée en suspens depuis : pour acquérir des connaissances en lisant une fiction, il faut déterminer certaines croyances de l'auteur véritable. C'est là un corollaire de l'idée que, pour tirer des connaissances d'une fiction, nous devons être en mesure de repérer les propositions non accidentellement vraies dans celle-ci; pour y parvenir, il nous faut cerner les intentions de dire vrai dans l'œuvre, ce qui implique de déterminer quelles propositions l'auteur tient pour vraies. Ses croyances ne sont toutefois pas les seules caractéristiques de l'auteur que le lecteur doit trouver; il y a un autre élément crucial que je n'ai pas mentionné jusqu'à présent, et notre théorie sera incomplète si nous n'en tenons pas compte. Imaginons que je lise une fiction médiévale écrite par ma nièce de huit ans.



Admettons aussi que ma nièce ne distingue pas encore l'Antiquité du Moyen Âge; croyant que les combats de gladiateurs avaient lieu au Moyen Âge, elle insère l'énoncé suivant dans sa fiction : « Entre deux quêtes, nos héros se rendirent au Colisée pour voir les gladiateurs combattre. » Compte tenu qu'il est spécifié ailleurs que le récit se déroule à l'époque médiévale, la fiction comprend la proposition implicite suivante : *Il y avait des combats de gladiateurs au Moyen Âge*. Ma nièce a glissé cette (fausse) information dans son récit avec l'intention de dire vrai, désirant renforcer l'aspect « médiéval » de son histoire et accroître sa vraisemblance. Lorsque je lis son texte, je détecte instantanément cette intention chez elle et lui attribue la croyance qu'il y avait des combats de gladiateurs au Moyen Âge; cependant, je me garde bien d'adopter cette croyance à mon tour. Ceci nous indique l'élément crucial qui manque à notre théorie : en plus de déterminer certaines croyances chez l'auteur, il nous faut déterminer son degré de *fiabilité* (relativement aux propositions qu'il tient pour vraies).

Le degré de fiabilité d'un auteur n'est pas toujours facile à évaluer, mais quelques stratégies peuvent être employées. Les preuves sur lesquelles nous nous appuyons dans l'évaluation se déclinent en deux groupes : internes ou externes au texte. Dans le cas de ma nièce, un élément externe me permet d'évaluer sa fiabilité comme étant faible : elle n'a que huit ans. Si je lis un Zola, il y a aussi un élément externe qui me permet d'évaluer la fiabilité de l'auteur, cette fois-ci comme élevée : je sais que Zola a déployé de grands efforts pour mener des recherches empiriques étoffées avant d'écrire ses romans. Dans certains cas, le texte lui-même peut nous fournir une justification interne pour juger de la fiabilité d'un auteur. Si je lis un roman dans lequel il y a beaucoup d'érudition, je peux supposer que l'auteur doit être plutôt fiable lorsque je détecte chez lui une intention de dire vrai. La

justification de ma croyance que l'auteur est fiable peut être renforcée si je remarque, dans le texte, quelques propositions vraies que je connaissais déjà. Par exemple, en lisant le *Roman de la Rose*, je constate que Jean de Meung a une bonne maîtrise du débat médiéval à propos du libre arbitre, débat que je connais bien; je peux alors supposer que ses descriptions d'autres débats philosophiques, que je connais moins, doivent être de bonnes descriptions de l'état de ces débats au Moyen Âge. Je ne compte pas dresser ici une liste exhaustive de toutes les stratégies qui peuvent être employées pour évaluer la fiabilité d'un auteur, mais j'espère que les quelques exemples que j'ai donnés auront permis d'illustrer l'idée. J'espère également que ces exemples montrent que l'évaluation de la fiabilité de l'auteur est une activité familière, à laquelle nous nous prêtons régulièrement en lisant des fictions. Ces considérations devraient éclairer ce que j'entends, dans  $\Phi$ , par « lecteur informé ». Cette notion a certainement quelque chose de vague, mais nous pouvons nous en servir pour référer au degré d'informations pertinentes que détient un lecteur pour juger de la fiabilité d'un auteur. Il peut s'agir d'informations sur l'auteur lui-même et sa démarche littéraire (preuves externes), ou encore de connaissances générales d'arrière-plan, qui peuvent servir de preuves internes (comme dans l'exemple du *Roman de la Rose*).

Tout comme notre capacité à repérer une intention de dire vrai dans un texte, notre capacité d'évaluation de la fiabilité d'un auteur n'a rien d'infaillible. Nous détenons parfois peu de preuves pour juger de la fiabilité d'un auteur et devons émettre des suppositions aux degrés de certitude très variables. Je vais maintenant proposer une formule simple pour synthétiser les considérations que nous avons eues jusqu'ici, afin de comprendre plus précisément comment un lecteur peut tirer des connaissances d'une fiction.  $P$  étant une

proposition (implicite ou explicite) sur le monde extérieur contenue dans une fiction, et *A* étant l'auteur de la fiction :

*notre degré de certitude que P a été énoncée avec l'intention de dire vrai*

*couplé au*

*degré de fiabilité que nous attribuons à A de savoir que P*

*résultent en une*

*augmentation plus ou moins forte de notre croyance que P est vraie.*

Compte tenu de ce que nous avons vu précédemment, ceci devrait constituer une caractérisation adéquate de ce qui se passe, dans la tête d'un lecteur, lorsqu'il tente de tirer des connaissances d'une fiction. À lui seul, ce petit schéma peut-il soutenir  $\Phi$ ? Pas tout à fait. Cela montre seulement quels facteurs déterminent notre degré de croyance que *P*, mais cela n'établit pas que notre croyance peut être suffisamment justifiée pour former une véritable connaissance. Pour atteindre cette conclusion, nous devons accepter cinq prémisses :

- (1) Une information tirée d'une source fiable fournit une justification suffisante pour faire d'une croyance une connaissance (admettant que l'information soit vraie);
- (2) En des circonstances normales, un locuteur informé peut généralement déterminer le degré de fiabilité d'un interlocuteur;
- (3) En des circonstances normales, un locuteur compétent peut généralement déterminer l'intention derrière un acte de communication;
- (4) La réussite d'un acte de communication dépend de la reconnaissance des intentions du locuteur;

(5) Une fiction est un acte de communication composé d'énoncés à intention fictive, et parfois (voire souvent) d'énoncés émis dans l'intention de dire vrai.

Si nous sommes d'accord avec ces cinq thèses, il me semble que nous devons également accepter  $\Phi$ . Je ne crois pas, par ailleurs, que ces thèses soient très controversées. (3)-(5) devraient, au point où nous en sommes, nous être familières. (4) est une portion de la théorie gricéenne de la communication, tandis que (3) est une conséquence de la conjonction entre (4) et la supposition modeste que les actes de communication sont généralement réussis entre locuteurs compétents<sup>40</sup>. Notre acceptation de (5) repose sur notre acceptation de l'analyse proposée au chapitre II, ainsi que de DI. Pour être plus exact, (5) ne dépend que d'une composante minimale de l'analyse en question : l'idée que la fiction est un acte de communication. Un désaccord sur certains détails (comme la pertinence d'inclure le *pretense* dans l'analyse) ne viendrait donc pas compromettre, en principe, l'argumentaire que je propose ici.

(1)-(3) m'apparaissent quant à elles comme tacitement supposées au quotidien; sans elles, une grande part de notre activité cognitive ordinaire serait soumise à une forme de doute généralisé. Contrairement à (2) et (3), cependant, (1) pourrait faire l'objet d'une certaine catégorie d'objections. En effet, (1) ne va pas de soi si nous quittons les conceptions tripartites de la connaissance. Par exemple, une version forte de l'approche de Williamson, qui affirme que la connaissance correspond à l'attitude propositionnelle factive la plus générale (Williamson 2000), pourrait soutenir qu'un témoignage – peu importe la fiabilité de la source – n'engendre jamais d'états mentaux factifs, donc qu'une

---

<sup>40</sup> Je simplifie peut-être un peu les choses ici : outre la compétence des locuteurs, il y a forcément d'autres conditions préalables au bon fonctionnement d'une communication, telles que leur compatibilité. Néanmoins, je ne crois pas qu'une énumération exhaustive de ces conditions viendrait réduire la plausibilité de la supposition que je fais ici.

information tirée d'une source fiable ne peut produire de connaissance. Face à une théorie de la connaissance de cet ordre, je ne tenterai pas de défendre  $\Phi$ . Si une conception aussi restreinte de ce qu'est la connaissance supprime un jour définitivement les conceptions plus traditionnelles, je serai satisfait d'avoir seulement montré ici comment il nous est possible de tirer des croyances vraies (et adéquatement justifiées) d'une fiction.

Ainsi, si je n'ai pas commis d'erreurs en cours de route, nous pouvons raisonnablement nous attendre à ce qu'un lecteur informé repère les propositions non accidentellement vraies dans une fiction, et je crois avoir fourni une bonne explication générale de ce phénomène. Je précise que je ne veux pas dire qu'un lecteur informé repérera *toujours* toutes les propositions non accidentellement vraies dans une fiction : comme nos capacités de reconnaissance intentionnelle et d'évaluation de la fiabilité d'un auteur sont faillibles, une marge d'erreur existe. Il est possible qu'un lecteur informé n'identifie pas une proposition accidentellement vraie comme telle, et il est possible qu'une proposition fautive soit identifiée comme vraie de façon erronée. Toutefois, si ce que j'ai avancé est juste, il est non seulement *possible* qu'un lecteur tire des connaissances d'une fiction, mais plus les conditions seront optimales – plus les habiletés de reconnaissance intentionnelle et d'évaluation de fiabilité seront élevées –, plus il sera raisonnable de prévoir une acquisition de connaissances. Pour exprimer mon point autrement, nous pourrions dire qu'il n'y a pas de différence substantielle entre l'acquisition de connaissances dans le contexte d'une fiction et l'acquisition de connaissances dans d'autres contextes de communication, tels que la conversation ordinaire. Si je discute avec un ami et qu'il me partage l'information  $p$ , les mêmes mécanismes seront en place. Je devrai me demander si mon ami est une source fiable concernant  $p$ , en évaluant son expertise dans le domaine en question ou en cherchant

d'où vient sa croyance que  $p$ . Plus fondamentalement, je devrai également saisir l'intention derrière son énonciation de  $p$ , pour m'assurer qu'il s'agit bien d'une assertion littérale : il est possible que mon ami ait fait preuve d'ironie, et qu'il croie en fait que non  $p$ ; il se peut qu'il ait voulu faire une hyperbole, et que  $p$  ne soit donc pas littéralement vraie; il est même possible que mon ami ait énoncé  $p$  pour poser une prémisse fictive à un raisonnement contrefactuel, ce qui me demanderait d'adopter une attitude de *make-believe* envers  $p$ . Comme en fiction, il est possible que je me trompe quant aux intentions ou à la fiabilité de mon interlocuteur. J'admets qu'il est possible que l'erreur soit plus fréquente dans le contexte d'une fiction que dans le contexte d'une conversation, ainsi que le niveau de difficulté soit plus élevé en fiction; toutefois, cela révélerait seulement une différence de *degrés* entre les deux contextes communicationnels, et non pas une de *nature*.

Nous trouvons ici, à mon sens, l'une des principales vertus de la théorie proposée : elle n'emploie, pour l'essentiel, que des ressources explicatives préexistantes. La théorie sous-jacente à  $\Phi$  possède une certaine simplicité, au sens où elle réduit, en quelque sorte, le phénomène de l'acquisition de connaissances en fiction à celui de l'acquisition de connaissances dans n'importe quel contexte communicationnel. Nous n'avons recours qu'aux théories de la communication et de la fiction pour expliquer  $\Phi$ , et je ne crois pas avoir usé de procédés *ad hoc* pour défendre ma thèse. Évidemment, la réduction que je propose n'est valide qu'à la condition que la fiction ne possède pas de caractéristiques la distinguant radicalement, relativement à ce qui nous intéresse ici, des autres contextes communicationnels. Jusqu'ici, il ne me semble pas que nous ayons eu de raisons de croire que la fiction possède de telles caractéristiques, mais nous aurons l'occasion de revenir sur cette question dans la prochaine section.

#### 4.4. *Objections et réponses*

Avant de conclure ce chapitre, j'aimerais aborder quelques objections potentielles à la théorie que je propose, ce qui nous donnera l'occasion d'apporter quelques clarifications supplémentaires. Les objections seront énoncées en italique, puis mes réponses suivront immédiatement.

*Objection #1 : La théorie ne montre pas que la fiction nous permette d'acquérir des connaissances, car elle repose sur la vérité non accidentelle des propositions. Or, dans l'analyse de la fiction du chapitre II, nous avons vu que pour qu'une fiction en soit une, elle doit être tout au plus accidentellement vraie. Pour cette raison, la ligne argumentative de ce chapitre est fallacieuse : elle emploie la notion de vérité non accidentelle, tandis que ce critère a précédemment été dit suffisant pour exclure une œuvre de la catégorie « fiction ».* Cette première objection repose sur une subtile confusion, mais peut sembler convaincante; y répondre nous permettra de clarifier certains points importants. L'objection a raison sur un point : une œuvre non accidentellement vraie n'est pas une fiction. Rappelons-nous toutefois qu'à la fin du chapitre II, nous n'avons pas formulé une seule analyse, mais deux : une analyse de la fiction, au sens de ce qui constitue une œuvre de fiction, ainsi qu'une analyse des énoncés fictifs. La condition entourant la non accidentalité de la vérité ne s'appliquait qu'aux œuvres de fiction, prises dans leur intégralité, mais pas aux énoncés fictifs. Ce qui détermine le caractère fictif d'un énoncé est l'intention de *make-believe* qui le produit; ainsi, un énoncé peut être à la fois non accidentellement vrai et fictif, mais une œuvre qui serait exclusivement constituée de tels énoncés ne pourrait pas compter comme une fiction. Lorsqu'un auteur de fiction énonce

une proposition non accidentellement vraie avec une intention de dire vrai, deux intentions cohabitent derrière l'énoncé : l'intention de dire vrai et l'intention de *make-believe*. S'il énonce, par exemple : « Champlain est une charmante municipalité située à proximité de Trois-Rivières », l'auteur cherche simultanément à produire deux choses chez le lecteur : 1) une reconnaissance qu'il a adéquatement situé Champlain, respectivement à la position de la municipalité dans le monde actuel, et 2) une attitude de *make-believe* envers la proposition, peut-être pour s'assurer qu'un lecteur peu familier avec la géographie de la Mauricie imaginera bien Champlain près de Trois-Rivières en construisant mentalement le monde de la fiction. Ce genre de coexistence entre deux intentions communicationnelles était le sens de DI.

La raison pour laquelle l'objection #1 manque sa cible est donc qu'elle confond les conditions de la fiction et celles des énoncés fictifs. Dans ce chapitre, j'ai soutenu qu'il est possible de tirer des connaissances d'une fiction grâce à la vérité non accidentelle de *certaines de ses énoncés*, mais il n'a jamais été question de la vérité non accidentelle d'œuvres prises intégralement, car de telles œuvres non accidentellement vraies ne seraient effectivement pas des fictions.

*Objection #2 : La croyance et le make-believe sont des attitudes propositionnelles mutuellement exclusives; on ne peut croire et prétendre croire que p simultanément. Comme un lecteur doit adopter une attitude de make-believe envers tout le contenu d'une fiction, il ne peut jamais croire l'une de ses propositions.* Cette objection reprend un élément qui nous a permis de nous défendre contre la précédente : l'idée qu'un énoncé non accidentellement vrai, dans une fiction, est simultanément un énoncé fictif. Comme nous affirmons qu'il est possible de tirer des connaissances de ces énoncés, notre position



implique que deux états mentaux distincts sont simultanément présents chez le lecteur lorsque cela se produit : les attitudes propositionnelles de croyance et de *make-believe*. Avoir deux attitudes propositionnelles distinctes envers *p* est certainement chose possible; par exemple, on peut très bien croire que la CAQ remportera les prochaines élections et avoir peur que la CAQ remporte les prochaines élections. Néanmoins, on peut aussi avoir un doute *prima facie* quant à la compatibilité de certaines attitudes propositionnelles précises. À titre d'exemple, prenons la peur et le désir : il est difficile de voir comment on peut simultanément désirer et craindre que la CAQ remporte les prochaines élections. On pourrait avoir un doute similaire envers la compatibilité de la croyance et du *make-believe*; après tout, le *make-believe* concerne ces propositions que nous classons comme vraies dans un certain monde construit par l'imagination, tandis que la croyance concerne ces propositions que nous classons comme vraies relativement au monde actuel. Une incompatibilité entre les deux attitudes est *a priori* possible : nous pourrions découvrir que les mécanismes cognitifs qui s'activent lorsque nous lisons une fiction n'impliquent jamais ceux qui sont sous-jacents à la croyance, ou que notre système de croyances « s'endort » lorsque nous nous adonnons à un jeu de *make-believe*. Si c'était le cas, cela poserait certainement un problème majeur pour ce que je défends.

Néanmoins, je ne crois pas que cette objection nous donne matière à craindre, car certaines choses que nous avons dites au chapitre III nous indiquent déjà que l'idée que la croyance et le *make-believe* seraient des attitudes propositionnelles mutuellement exclusives est fautive. Revenons en arrière; dans *Sherlock Holmes*, il est vrai dans la fiction que le pays dans lequel vit Sherlock Holmes est une grande puissance industrielle, ou que Watson respire. Si ces deux faits fictifs ne sont jamais énoncés explicitement dans l'œuvre,

qu'est-ce qui nous permet de savoir qu'ils sont vrais dans la fiction? La réponse se trouve dans nos connaissances d'arrière-plan : lorsque nous entrons dans un jeu de *make-believe* avec une fiction, nous importons un certain nombre de croyances que nous avons (comme la croyance que l'Angleterre était une grande puissance industrielle à l'ère victorienne, ou celle que les êtres humains doivent respirer pour vivre) afin de déterminer ce qui est vrai dans la fiction. Comme nous avons déjà eu l'occasion de discuter de cette question en détails, je n'en dirai pas davantage ici. Ce phénomène présente cependant une conséquence évidente pour l'objection qui nous intéresse maintenant : si, en lisant une fiction, plusieurs des propositions face auxquelles nous adoptons une attitude de *make-believe* sont des croyances que nous importons dans notre jeu de *make-believe*, alors il ne peut être vrai que la croyance et le *make-believe* soient des attitudes propositionnelles mutuellement exclusives. Si, par exemple, je me mets à tenir pour vrai dans *À la recherche du temps perdu* que Paris est une ville française, je ne cesse pas de croire que Paris est réellement une ville française. Un partisan de l'objection #2 devrait donc, pour maintenir sa position, proposer une théorie de la vérité dans la fiction qui diffère radicalement de la nôtre.

Face à cette deuxième objection, nous pouvons trouver des ressources supplémentaires en nous tournant vers la façon dont le *pretense* est compris en sciences cognitives. Pour éviter toute confusion, je dois d'abord faire une remarque terminologique, car le sens de « *pretense* », tel qu'employé ici, n'est pas exactement le même que celui que nous avons employé précédemment. Dans l'analyse de la fiction du chapitre II, « *pretense* » caractérisait les actes de langage qu'un auteur opère en produisant une fiction. Dans ce cas-ci, « *pretense* » renvoie plutôt à un état mental; dans le contexte d'une fiction, il s'agit de

l'attitude propositionnelle que le lectorat adopte face aux propositions de la fiction<sup>41</sup>. Selon cette signification, *pretense* et *make-believe* sont, à mon sens, parfaitement interchangeables, et réfèrent au même état mental<sup>42</sup>. Comme je crois avoir déjà donné une réponse suffisante à l'objection #2 au paragraphe précédent, je me contenterai d'aborder ici une seule théorie influente du *pretense*, celle de Shaun Nichols et Stephen Stich (Nichols & Stich 2000, 2003). Selon Nichols et Stich, notre « architecture mentale » comporte, entre autres composantes importantes, deux boîtes : une Boîte de Croyances (BC) et une Boîte de Mondes Possibles (BMP). Nos croyances sont logées dans la BC, et lorsque nous nous adonnons à une activité de *pretense*, les propositions concernant ce qui prend place dans le *pretense* (dans le contexte d'une fiction, cela correspond à ce que nous tenons pour vrai dans la fiction) sont placées dans la BMP<sup>43</sup>. À titre d'exemple, prenons le cas de l'enfant prétendant qu'une banane est un téléphone. Pour débiter le *pretense*, la proposition « Ceci [cette banane] est un téléphone » est placée dans la BMP. L'enfant tient ensuite la banane près de son visage et se met à parler, en disant quelque chose comme : « Allo? Ah! Comment ça va? [silence] Oui, oui. Bye. » Nichols et Stich cherchent à répondre à la question suivante : comment expliquer le comportement de l'enfant? Une fois la prémisse initiale du *pretense* mise dans la BMP, qu'est-ce qui pousse l'enfant à émettre les paroles et poser les gestes décrits plus haut? Une portion de la réponse de Nichols et Stich tient en ceci : lorsqu'une activité de *pretense* démarre, tout le contenu de la BC est transféré dans

---

<sup>41</sup> Le *pretense*, dans ces deux sens, s'applique également à d'autres contextes, où l'acte de *pretense* et l'état mental de *pretense* sont plus intimement liés. Par exemple, le cas de *pretense* paradigmatique est celui de l'enfant faisant comme si une banane était un téléphone (Leslie 1987).

<sup>42</sup> Il est fort possible que cet état mental (ou faculté mentale) soit aussi identique à l'imagination. Toutefois, pour nos besoins actuels, je ne crois pas nécessaire de me prononcer sur cette question.

<sup>43</sup> Pour la précision, les « boîtes » en question ne correspondent pas à des régions spatiales précises du cerveau; elles sont seulement une façon commode de référer à des ensembles de mécanismes remplissant une même fonction dans notre activité cognitive.

la BMP<sup>44</sup>; cela permet à l'enfant d'agir selon ses croyances relatives à ce qui se produit typiquement lors d'une conversation téléphonique. Pour éviter les contradictions engendrées par ce transfert (la BMP de l'enfant contient maintenant, après tout, à la fois la proposition « Cette banane est un téléphone » et la proposition (réellement crue) « Cette banane n'est pas un téléphone »), la théorie affirme que les mécanismes d'inférence et de mise à jour des croyances qui opèrent quotidiennement pour modifier le contenu de la BC opèrent également dans la BMP, pour rejeter les propositions incompatibles avec la prémisse initiale du *pretense*. Ceci n'est qu'une brève esquisse de la théorie de Nichols et Stich, qui contient maints détails importants dont je n'ai pas parlé, mais nous avons déjà assez d'informations pour revenir à l'objection #2. Si, lorsque nous débutons une activité de *pretense* (ou de *make-believe*), toutes nos croyances sont transférées dans notre BMP, alors nous adoptons une attitude de *make-believe* envers une infinité de propositions que nous croyons simultanément. Si la théorie de Nichols et Stich est vraie, nous avons une raison supplémentaire de rejeter l'objection #2. De surcroît, la théorie semble corroborer ce que nous avons dit, dans le chapitre III, à propos de l'importation de nos croyances d'arrière-plan lorsque nous débutons un jeu de *make-believe* (voir la section 3.6).

*Objection #3 : La thèse selon laquelle l'identification des intentions de dire vrai, lorsqu'il y en a, est nécessaire à la réussite d'une fiction est fausse. La fiction, par nature, ne vise que le make-believe; même si des intentions non fictives se trouvent derrière le texte, elles ne sont pas pertinentes à la « réussite » de la fiction en tant qu'acte de communication. Cette objection m'apparaît beaucoup plus robuste que les précédentes. À*

---

<sup>44</sup> Cette portion de la théorie vient corroborer la Présomption de Réalité de Friend, montrant que nos connaissances sur le monde réel sont spontanément importées dans notre *make-believe* lorsque nous nous adonnons au *pretense*.

vrai dire, formulée ainsi, je pourrais être tenté de dire que je suis d'accord avec elle, dans une certaine mesure – cependant, après quelques clarifications, je ne crois pas qu'elle sera nuisible à  $\Phi$ . Au chapitre II, nous avons identifié la fiction, pour l'essentiel, au type d'actes de communication qui sont énoncés avec une intention de *make-believe*. Conséquemment, il me semble juste de dire que l'objectif, le rôle ou la fonction de la fiction est de produire une attitude de *make-believe*. Toute fiction qui n'atteint pas cet objectif échoue, et toute fiction qui parvient à produire le *make-believe* réussit, *en tant que fiction*. En ce sens, je suis d'accord avec l'objection #3. Cependant, ce n'est pas parce qu'une fiction particulière atteint les objectifs qui lui sont intrinsèques qu'elle ne peut pas avoir également d'autres objectifs, qui n'ont rien à voir avec sa nature, et qui sont joints à elle de façon contingente.

Avant de poursuivre, j'aimerais fournir un exemple simple, car une analogie pourrait m'aider à clarifier mon point. Prenons un marteau, et admettons que la fonction d'un marteau soit d'enfoncer des clous. Ainsi, tout marteau particulier qui parvient à enfoncer des clous réussit *en tant que marteau*. Imaginons maintenant qu'une entreprise fabrique des marteaux dans lesquels un niveau à bulle se trouve intégré. Disons que le premier lot de ces marteaux souffre d'une erreur de fabrication, qui rend les niveaux à bulle défectueux. À propos d'un marteau particulier de ce lot, nous pouvons affirmer deux choses : admettant qu'il parvienne néanmoins à enfoncer des clous, ce marteau réussit en tant que marteau, car il remplit sa fonction intrinsèque; cependant, nous pouvons aussi dire que ce marteau échoue, même si cet échec n'est pas relatif à sa fonction intrinsèque (dans ce cas-ci, nous pourrions dire que le marteau échoue en tant que niveau).

La leçon à retenir de cette histoire est la suivante : une chose particulière peut remplir une fonction intrinsèque, tout en ayant d'autres fonctions, contingentes, qui

peuvent être remplies ou non. À mon sens, cela s'applique à la fiction. Une fiction particulière est un phénomène complexe, qui comporte beaucoup plus de propriétés que celles qu'elle partage avec toutes les autres fictions possibles. Parmi ces propriétés peuvent se retrouver des intentions non fictives; si ces intentions n'atteignent pas leurs buts, mais que les intentions fictives atteignent les leurs, la fiction aura partiellement échoué, tout en ayant réussi en tant que fiction. Pour illustrer ceci, nous pouvons détailler un exemple que j'ai mentionné précédemment. Un écrivain engagé, consterné par l'inaction des gouvernements face à la crise climatique, décide d'écrire une fiction dystopique présentant un monde ravagé par le dérèglement du climat. Il écrit avec deux intentions : l'intention fictive, ayant pour but que le lectorat adopte une attitude de *make-believe* envers l'histoire racontée; ainsi que l'intention de provoquer une grande prise de conscience des enjeux climatiques dans la population, afin d'accroître la pression exercée sur les gouvernements pour qu'ils adoptent des politiques environnementales adéquates. Imaginons maintenant que le lectorat adopte une attitude de *make-believe* envers le contenu de la fiction, mais que la prise de conscience souhaitée ne survienne pas et qu'aucune politique environnementale sérieuse ne soit mise en place. La fiction de l'auteur engagé a-t-elle « réussi »? Oui et non. Elle a réussi en tant que fiction, c'est-à-dire relativement à la fonction intrinsèque de toute fiction, mais elle a aussi échoué, relativement aux intentions politiques de l'auteur. Ce n'est donc pas vrai, contrairement à ce que soutient l'objection #3, que les intentions non fictives ne sont pas pertinentes à la réussite ou l'échec d'une fiction. Cette discussion nous a toutefois permis d'apporter une clarification intéressante : lorsque je soutiens que la reconnaissance des intentions de dire vrai est nécessaire à la réussite d'une fiction, je ne soutiens pas que cette reconnaissance soit nécessaire à la réussite d'une fiction *en tant que*

*fiction*. Si c'était le cas, cela indiquerait que les intentions de dire vrai ont quelque chose à voir avec la nature même de la fiction, et j'ai écarté cette possibilité dès la première section de ce chapitre.

Maintenant me semble être un bon moment pour fournir une justification positive à l'idée que des intentions de dire vrai peuvent se trouver derrière une fiction. Lorsque j'ai introduit cette thèse (4.2), ma justification a été brève et concernait son pouvoir explicatif envers un seul exemple, tiré de *Paul au parc* (je considère toutefois que cet exemple est généralisable à plusieurs autres cas existants). Pour offrir une défense plus étoffée de l'existence des intentions de dire vrai en fiction, j'aimerais soutenir que l'erreur factuelle est possible en fiction, et qu'on ne peut expliquer ce phénomène sans supposer la présence d'intentions de dire vrai. Il n'est pas rare que, face à un roman, un film ou une série historique, la critique ou le public remarque des « inexactitudes historiques », et les désigne (avec raison) comme des *erreurs*, des points faibles que l'auteur aurait dû éviter. Cela comporte notamment toutes les accusations d'anachronisme qui peuvent être lancées contre une fiction, bien que les inexactitudes historiques ne se limitent pas à la catégorie des anachronismes. Prenons d'abord un exemple imaginaire : un roman raconte l'histoire d'un moine, Théodore, vivant au XVI<sup>e</sup> siècle. Théodore n'a jamais existé; c'est un personnage purement fictif, créé par l'auteur, et tout ce qui lui arrive n'est conséquemment jamais arrivé non plus. À un certain point du récit, Théodore lit et commente les *Méditations métaphysiques*. Il ne serait pas surprenant de voir un lecteur réagir en pointant là un anachronisme, une erreur factuelle contenue dans la fiction : les *Méditations métaphysiques* n'existaient pas encore au XVI<sup>e</sup> siècle. Par contre, il est intéressant de noter qu'il serait très surprenant qu'un lecteur critique l'existence de Théodore comme une erreur

factuelle. Pourtant, ni Théodore, ni les *Méditations métaphysiques* n'existaient au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>. Comment expliquer cette asymétrie dans les jugements du lecteur? Il me semble que la meilleure explication réside dans les inférences que fait le lecteur pour cerner les intentions de l'auteur. Le lecteur comprend que l'auteur raconte les aventures de Théodore avec une intention fictive, mais il ne croit pas que la présence des *Méditations métaphysiques* est une partie comme une autre de la fiction – l'auteur l'a mise là, se dit-il, pour ancrer le récit dans l'époque concernée (donc avec une intention de dire vrai), et c'est en ce sens qu'il a commis une erreur. Notons que les inférences du lecteur pourraient changer au cours de sa lecture. Par exemple, supposons que la suite du récit tourne fortement autour des *Méditations métaphysiques* : les moines en discutent entre eux, l'œuvre a d'importantes répercussions sur la vie intellectuelle de l'époque, et Descartes fait éventuellement lui-même une apparition. Le lecteur pourrait alors émettre l'hypothèse que la fiction qu'il lit est en fait une uchronie, qui se veut une étude de l'impact qu'aurait eu Descartes s'il était né un siècle plus tôt. Le lecteur abandonnera alors son accusation d'anachronisme, car il aura inféré que l'auteur n'a pas eu d'intention de dire vrai en insérant Descartes dans son récit.

Terminons avec un exemple concret de l'erreur factuelle en fiction. Dans *Le Côté de Guermantes*, Proust écrit : « Les gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais en disant cela ils oublient le Temps et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIX<sup>e</sup>, pour que Renoir fût salué grand artiste. » (Proust 1999

---

<sup>45</sup> On pourrait tenter d'expliquer cette asymétrie par le fait que le lecteur *sait* que les *Méditations métaphysiques* n'existaient pas au XVI<sup>e</sup> siècle, tandis que le lecteur ne sait tout simplement pas si Théodore a existé ou non. Pour contrer ce contre-argument, nous pouvons légèrement modifier l'exemple, en supposant que le récit mentionne l'abbaye précise dans laquelle vit Théodore et que le lecteur, très érudit, connaisse la liste exhaustive des moines ayant vécu dans l'abbaye en question. Cette modification ne changerait rien, à mon sens, aux jugements asymétriques posés par le lecteur.



[1920], pp. 999-1000) Dans le monde actuel, Renoir n'est évidemment pas « un grand peintre du XVIIIe », puisqu'il n'est né qu'une quarantaine d'années *après* la fin de ce siècle. Doit-on comprendre qu'il est fictif, dans la *Recherche*, que l'impressionnisme est né cent ans plus tôt que dans le monde actuel? Ce ne serait pas là une bonne inférence, puisque tout le reste de l'œuvre nous indique que le monde de Proust correspond, pour l'essentiel, au monde réel : les mêmes guerres, affaires politiques et courants artistiques ou intellectuels y prennent part. Ailleurs dans le texte, Proust décrit clairement l'impressionnisme comme un courant relativement récent, vieux de quelques décennies tout au plus. Il semble que Proust ait eu l'intention de dire vrai en écrivant ces lignes, et qu'il se soit simplement trompé, probablement en croyant que « XVIIIe siècle » réfère à la période commençant en 1801 et se terminant en 1900. Si ce que j'avance est juste, nous avons donc une bonne raison de supposer la présence d'intentions de dire vrai dans certaines fictions. Par ailleurs, la capacité du lectorat à identifier les erreurs factuelles en fiction m'apparaît comme un cas concret de notre capacité à discerner les intentions de dire vrai lorsqu'elles se trouvent derrière une fiction.

*Objection #4 : La nature de la fiction rend systématiquement difficile la reconnaissance des intentions de dire vrai, car elle diffère radicalement de la conversation ordinaire; contrairement aux contextes de conversation ordinaire, il n'y a aucune rétroaction possible en fiction.* Cette objection soulève un point intéressant, qui la rend attirante : il est vrai que, lors d'une conversation ordinaire, la rétroaction peut aider à dissiper les ambiguïtés concernant les intentions des interlocuteurs. Si je me demande si mon interlocuteur a été ironique en formulant un énoncé, je peux directement lui demander s'il a parlé littéralement ou non. S'il affirme que *p* et que je doute de sa fiabilité concernant

$p$ , je peux directement lui demander d'où vient sa croyance que  $p$ . En fiction, une telle rétroaction est généralement impossible ou difficilement possible. Cependant, ce genre de rétroaction est également difficile dans d'autres contextes communicationnels : c'est le cas des articles et traités théoriques, du journalisme et de la chronique, par exemple. Pourtant, nous concevons normalement qu'il est possible d'acquérir des connaissances en lisant les journaux ou des revues scientifiques; l'impossibilité ou la difficulté de la rétroaction ne constitue donc pas une raison suffisante pour rejeter  $\Phi$ .

À cela, on pourrait me répondre que l'impossibilité de l'acquisition de connaissances en fiction repose sur un autre élément spécifique à la fiction : l'absence d'une sorte de devoir de dire vrai. Dans les cas du journalisme et de la littérature théorique, dira-t-on, ce devoir est présent implicitement. Il n'est pas clair que ce soit toujours le cas<sup>46</sup>, mais pour les besoins de l'argument, admettons que ce soit vrai. Il est vrai qu'à l'inverse, la nature de la fiction ne génère pas ce genre d'obligation. Cependant, l'obligation n'est pas présente non plus dans d'autres contextes communicationnels, comme celui de la conversation. Lors d'une discussion, un ami pourrait énoncer, sans introduction, quelque chose comme : « Un philosophe analytique, un phénoménologue et un naturaliste entrent dans un bar, puis... »; je comprendrai alors qu'il débute une blague et que ce qu'il raconte n'a rien de factuel. À un autre moment de la même conversation, cela ne m'empêchera pas d'acquérir une connaissance via ce même ami, s'il se met par exemple à me parler de l'actualité. Le devoir de dire vrai n'existant pas dans tous les contextes communicationnels dans lesquels nous pouvons acquérir des connaissances, son absence dans le cas de la fiction n'est donc pas une raison suffisante pour invalider  $\Phi$ . Peut-être que la conjonction

---

<sup>46</sup> Pour une défense de la thèse selon laquelle il n'y a pas de devoir de croire ce que nous publions en philosophie, voir Plakias (2019).

de l'absence de rétroaction et de l'absence d'un devoir de dire vrai en fiction rend particulièrement difficile l'acquisition de connaissances dans ce contexte, voire davantage que dans n'importe quel autre contexte de communication. Néanmoins, comme aucune de ces caractéristiques n'est propre à la fiction, la différence est encore ici une question de degrés, et non de nature.

#### 4.5. Conclusion

Il semble donc que nous ayons une réponse convaincante à offrir aux sceptiques. L'idée que la fiction puisse nous permettre d'acquérir des connaissances propositionnelles à propos du monde actuel peut initialement paraître improbable, mais lorsque nous considérons les propositions non accidentellement vraies qui peuvent se retrouver dans une fiction, nous pouvons voir que la thèse peut être défendue. C'est ce que je crois être parvenu à faire au cours de ce chapitre, en montrant que l'acquisition de connaissances en fiction ne diffère pas radicalement de l'acquisition de connaissances dans d'autres contextes communicationnels.

En guise de conclusion, j'aimerais illustrer ma théorie à l'aide d'un exemple concret, tiré de mon expérience personnelle. En lisant *Le Côté de Guermantes*, je suis tombé sur cette phrase : « Mais les perpétuelles soupes au lait ne firent pas d'effet parce que ma grand-mère y mettait beaucoup de sel, dont on ignorait l'inconvénient en ce temps-là (Widal n'ayant pas encore fait ses découvertes). » (Proust 1999 [1920], p. 974) Cet énoncé, pris dans son ensemble, est peut-être faux; il est difficile de savoir si la grand-mère véritable de Proust mettait effectivement beaucoup de sel dans ses soupes au lait. M'y connaissant très peu en histoire de la médecine française, je n'avais aucune idée de qui était

Widal avant de lire cette phrase. Après l'avoir lue, j'ai inféré la proposition suivante : (p)  
« Widal était un chercheur qui a œuvré au XIXe ou au début du XXe siècle, et qui a fait des découvertes relatives au sel. » Il est raisonnable de croire que Proust avait une intention de dire vrai en insérant cette proposition implicite dans son récit, puisque Widal ne joue aucun autre rôle dans celui-ci et que Proust n'y fait allusion que très brièvement, ce qui nous donne une bonne raison de croire qu'il s'attendait à ce que son lectorat comprenne lui-même à qui il réfère par ce nom et l'expression « ses découvertes ». Il est aussi raisonnable d'évaluer Proust comme plutôt fiable relativement à (p); d'une part, il fait généralement preuve d'érudition et, d'autre part, (p) concerne des découvertes faites plus ou moins à l'époque à laquelle il a vécu. Proust pourrait s'être trompé, en mélangeant les noms de deux médecins français par exemple, mais ce risque semble assez faible; il est plus probable que Proust ne se soit pas trompé ici. Ainsi, j'ai personnellement décidé d'ajouter (p) à mon système de croyances; il s'avère, après vérification, que (p) est une proposition vraie. Si je n'ai pas fait d'erreurs en cours de route, c'est exactement de cette manière que nous pouvons acquérir des connaissances par une fiction.

## V. CONCLUSION

Nous sommes maintenant arrivés au terme de nos investigations. Toutefois, nous sommes loin d'avoir épuisé la question de la valeur épistémique de la fiction; il y aurait encore beaucoup de travail à faire si nous avions voulu être exhaustifs. Je crois néanmoins que, en ce qui a trait aux quelques portions précises de la valeur épistémique de la fiction sur lesquelles nous nous sommes penchés, nous avons trouvé des conclusions intéressantes. Je les rappellerai sommairement ici<sup>47</sup>, en mettant l'accent sur ce dont nous n'avons pas parlé.

Au chapitre II, nous avons mis en veilleuse la question de la connaissance pour répondre à une question plus fondamentale : déterminer ce qu'est la fiction. Nous appuyant substantiellement sur Currie, nous avons conclu qu'une œuvre de fiction est un acte de communication produit avec l'intention qu'un lectorat potentiel adopte une attitude de *make-believe* envers son contenu. Ce travail préliminaire nous a été, par la suite, d'une grande utilité : l'analyse de la fiction obtenue a joué, dans les chapitres subséquents, un rôle déterminant pour nous aider à résoudre nos deux questions suivantes. C'est à partir de cette analyse que nous avons pu trouver celle de la fictionnalité, et l'idée que la fiction est d'abord un acte de communication a été centrale pour défendre la possibilité d'en tirer des connaissances.

---

<sup>47</sup> Je ne présenterai que les points principaux de nos conclusions; pour revoir les détails et précisions des analyses proposées, il est préférable de se référer directement aux chapitres concernés.

La deuxième question abordée, au chapitre III, a été celle de la fictionnalité. Nous pouvons acquérir des connaissances à propos du contenu d'une fiction, de ce qui est fictif; bien que cette affirmation puisse sembler évidente, nous avons pu voir, notamment par la taille de ce chapitre, que faire sens de « ce qui est fictif » l'est nettement moins. Nous avons adopté une analyse prescriptive de la fictionnalité : ce qui est fictif dans une œuvre donnée est exactement ce qui est prescrit par elle pour le *make-believe*. Même si nous avons passé beaucoup de temps sur la fictionnalité, il y a un aspect important de la question auquel nous n'avons pas suffisamment touché. Il s'agit du problème de la référence des noms fictifs, dont nous avons indirectement traité à la section 2.2. Dans une fiction, nous retrouvons souvent des noms qui existaient avant la création de la fiction, et qui réfèrent à des choses actuelles (par exemple, « Paris » ou « Widal »); une fiction comporte aussi fréquemment des noms d'un autre type, les noms fictifs, qui sont introduits par la fiction elle-même (par exemple, « M. de Charlus » ou « Gotham City »). Il est tout sauf clair que ces noms aient un référent, et s'ils n'en ont pas, il est difficile de voir comment les propositions dans lesquelles ils figurent pourraient être sensées : par exemple, comment la proposition « Sherlock Holmes fume la pipe » pourrait-elle être vraie ou fausse, si « Sherlock Holmes » est une expression vide de sens? Voilà le problème de la référence des noms fictifs. Ce problème métaphysique a été abondamment discuté au cours des cinquante dernières années, au point où il s'agit de l'une des questions les plus débattues en philosophie de la fiction. L'aborder substantiellement dans le chapitre III aurait doublé la taille de celui-ci, donc j'ai préféré la laisser de côté. Si le lecteur s'y intéresse, je recommande les chapitres 2 à 6 de Sainsbury (2010), où l'on retrouve une défense de l'irréalisme, ainsi qu'une présentation étoffée et charitable de trois variantes de la position réaliste : la thèse que les

objets fictifs sont actuels, mais non-existants; celle que les objets fictifs existent non-actuellement, dans des mondes possibles; et enfin celle que les objets fictifs existent actuellement comme des objets abstraits.

Dans le dernier chapitre, nous nous sommes demandé si la fiction peut nous permettre d'acquérir des connaissances à propos du monde extérieur. Notre réponse a été positive : lorsque des propositions non accidentellement vraies se retrouvent dans une fiction, un lecteur informé peut, à l'aide d'inférences relatives aux intentions de l'auteur et à son degré de fiabilité concernant une proposition donnée, reconnaître la proposition non accidentellement vraie comme telle et la croire de manière justifiée. Au cours de ce chapitre, j'ai souvent répété qu'une fiction ne nous permet pas nécessairement d'acquérir des connaissances sur le monde extérieur, car il n'est pas nécessaire qu'elle contienne des propositions non accidentellement vraies. Cependant, la *possibilité* d'acquisition de connaissances est ancrée dans deux propriétés intrinsèques de la fiction. La première est que toute fiction est un acte de communication, ce qui m'a permis de soutenir l'idée qu'acquérir des connaissances à l'aide d'une fiction ne diffère pas radicalement de l'acquisition de connaissances dans d'autres contextes communicationnels. La seconde propriété est qu'une fiction *peut* contenir des énoncés non accidentellement vrais. Cette possibilité, qui a tenu une place centrale dans mon argumentaire, aurait pu être exclue si nous avions analysé la fiction différemment. Par exemple, si nous avions soutenu que la fiction se caractérise par la fausseté de ses énoncés, ou par l'absence de rapports sémantiques de ces derniers<sup>48</sup>, notre analyse aurait eu la conséquence que la fiction ne contient, par définition, aucun énoncé vrai (accidentellement ou non).

---

<sup>48</sup> Voir la section 2.1 pour l'évaluation de ces analyses alternatives.

Je crois que le travail qui a été fait dans le chapitre IV nous permet de poser la possibilité de l'acquisition de connaissances propositionnelles en fiction, et que notre théorie identifie adéquatement les mécanismes qui sont à l'œuvre lorsque cela se produit. Cela dit, une question majeure n'a pas été touchée dans ce que nous avons défendu : celle de savoir si, dans les faits, nous sommes généralement capables de mener les inférences nécessaires pour apprendre d'une fiction de manière fiable. Il est tout à fait possible que le lecteur moyen soit généralement peu apte à cerner adéquatement les intentions non fictives de l'auteur, ou à évaluer correctement son degré de fiabilité, et que nous gagnons plus fréquemment des croyances erronées que des connaissances au contact de fictions. Cette possibilité est parfaitement compatible avec ce que nous avons soutenu; si je n'ai pas abordé cette question, c'est qu'on ne peut y répondre à l'aide de méthodes conceptuelles, telles que celles que nous avons employées ici. Seule une approche empirique nous permettrait d'aller plus loin, donc je laisse cette portion du travail aux sciences cognitives.

Pour ce mémoire, nous avons restreint notre objet d'étude aux connaissances propositionnelles que la fiction peut nous faire acquérir. Il est fort possible que la valeur épistémique de la fiction soit plus vaste que cela; pour terminer, j'aimerais indiquer quelques pistes de recherche qui pourraient être intéressantes à étudier pour obtenir un portrait plus global des bénéfices possibles de la fiction en ce qui a trait à la cognition. D'abord, la fiction pourrait nous faire acquérir des connaissances non propositionnelles, si une telle chose existe. Personnellement, je ne soutiens pas l'idée qu'on puisse connaître non propositionnellement, mais c'est une thèse qui a plusieurs défenseurs (pour un exemple classique, voir Jackson 1982). Il serait possible, par exemple, que la fiction nous permette de gagner du *savoir-faire*, catégorie qui n'est pas toujours analysée comme une



connaissance de propositions. Que le savoir-faire soit propositionnel ou non, nous n'y avons pas touché ici, et son lien avec la fiction vaudrait la peine d'être investigué. Parmi les connaissances non propositionnelles, il y a aussi quelque chose que nous pourrions nommer le *savoir-comment*, l'effet que cela fait de vivre consciemment tel ou tel phénomène. Puisque la littérature de fiction décrit souvent différentes expériences subjectives à la première personne, l'étude du savoir-comment en fiction m'apparaît particulièrement prometteuse. Par exemple, lorsque nous lisons le passage de la madeleine de Proust, nous pouvons être saisis de l'impression que l'auteur a « mis le doigt » sur quelque chose d'important, et de mieux connaître l'aspect qualitatif de nos propres expériences de mémoire involontaire. Si un tel gain de connaissance peut survenir en fiction, il ne semble pas nécessairement réductible au type de connaissance dont il a été question au chapitre précédent.

La fiction pourrait également avoir une valeur épistémique en-dehors de sa capacité de nous faire acquérir des connaissances. L'objet central de l'épistémologie<sup>49</sup> est la connaissance, mais la connaissance n'est pas tout ce qui peut jouer un rôle significatif dans notre cognition; la *compréhension* est une catégorie épistémique toujours sous-étudiée, mais qui mériterait d'être abordée en philosophie de la fiction. En décrivant divers phénomènes, réels ou possibles, les fictions pourraient nous permettre d'accroître notre compréhension des phénomènes en question, de certains types de cas généraux, et il me semble possible que les bénéfices de la fiction liés à la compréhension soient encore plus grands que sa capacité de nous faire gagner différentes connaissances propositionnelles. Enfin, la fiction pourrait bonifier nos *aptitudes affectives* qui, en retour, pourraient avoir

---

<sup>49</sup> J'entends ici le terme dans son sens anglophone, traduit en français par « philosophie de la connaissance ».

une certaine valeur épistémique. Un grand pan de la philosophie de la fiction se penche sur la question de son lien avec les émotions, donc cette dernière piste de recherche est déjà fort active depuis longtemps. Dépendamment des mécanismes cognitifs qui sont à l'œuvre dans le *make-believe*, il est possible que la fiction affine l'empathie du lecteur, si ce dernier doit se projeter imaginativement dans la peau des personnages fictifs pour être en mesure d'inférer certaines vérités fictives concernant leurs états mentaux ou leurs intentions. Cette implication de l'empathie dans la fiction pourrait expliquer comment celle-ci pourrait nous permettre de gagner du savoir-comment (c'est une hypothèse défendue par Schick 1982). Également, si les émotions jouent un rôle important dans nos jugements éthiques, le développement d'aptitudes affectives en fiction pourrait ouvrir la voie à une théorie de l'acquisition de savoir moral par son biais.

Tous les types de connaissance mentionnés plus haut possèdent leurs spécificités; pour cette raison, nous devrions les examiner un à un pour obtenir des conclusions substantielles quant aux liens qu'ils ont avec la fiction. Cela dit, dans la mesure où nous avons affaire à de la connaissance propositionnelle, nous avons déjà effectué ici une grande partie du travail. Le savoir-faire peut être analysé de manière propositionnelle, comme le font Stanley & Williamson (2001). Une version faible du savoir-comment peut aussi s'exprimer sous la forme de propositions. Pour reprendre l'épisode de la madeleine, après l'avoir lu, nous pouvons formuler la proposition suivante : « Une expérience de mémoire involontaire peut procurer une joie immense, dont la cause nous échappe initialement », et cette proposition véhicule, au moins en un certain sens, des informations sur l'effet que cela fait de vivre une expérience de mémoire involontaire. Enfin, le savoir moral est généralement conçu comme propositionnel, bien que sa nature singulière en fasse un cas

qui mériterait particulièrement d'être étudié individuellement. Néanmoins, si tous ces types de connaissance peuvent être vus comme propositionnels, nous détenons déjà, en principe, l'essentiel de l'explication de leur acquisition possible à l'aide de fictions : il suffit que l'auteur ait une intention de dire vrai en les exprimant et que nous soyons aptes à cerner cette intention pour pouvoir gagner de nouvelles connaissances. Le cadre théorique général développé ici pourrait être appliqué à chacun des cas spécifiques dont nous avons discuté et, je l'espère, produire des résultats fructueux.

## BIBLIOGRAPHIE

- BYRNE, Alex. « Truth in Fiction: The Story Continued », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 71, no. 1, 1993, pp. 24-35.
- CARROLL, Noël. « Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism », *Metaphilosophy*, vol. 31, nos. 1-2, janvier 2000, pp. 75-95.
- COVA, Florian, Amanda GARCIA et Shen-yi LIAO. « Experimental Philosophy of Aesthetics », *Philosophy Compass*, vol. 10, no. 11, 2015, pp. 927-939.
- CURRIE, Gregory. *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 222 pages.
- CURRIE, Gregory. « The Moral Psychology of Fiction », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 73, no. 2, 1995, pp. 250-259.
- CURRIE, Gregory. *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 243 pages.
- CURRIE, Gregory. *Imagining and Knowing: The Shape of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2020, 256 pages.
- CURRIE, Gregory, Matthew KIERAN, Aaron MESKIN & Jon ROBSON (dir.). *Aesthetics and the Sciences of the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 254 pages.
- ENGEL, Pascal. « Trois conceptions de la connaissance littéraire : cognitive, affective, pratique », *Philosophiques*, vol. 40, no. 1, printemps 2013, pp. 121-138.
- FOLDE, Christian. « Grounding Interpretation », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 55, no. 3, juillet 2015, pp. 361-374.
- FRIEND, Stacie. « The Real Foundations of Fictional Worlds », *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 95, no. 1, 2017, pp. 29-42.
- GETTIER, Edmund. « Is Justified True Belief Knowledge? », *Analysis*, vol. 23, no. 6, juin 1963, pp. 121-123.

- GRICE, Paul. « Meaning », *The Philosophical Review*, vol. 66, no. 3, juillet 1957, pp. 377-388.
- GRICE, Paul. « Logic and Conversation », dans *Syntax and Semantics, vol. 3: Speech Acts*, Cole et Morgan (dir.), New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.
- JACKSON, Frank. « Epiphenomenal Qualia », *The Philosophical Quarterly*, vol. 32, no. 127, avril 1982, pp. 127-136.
- KIM, Minsun et Yuan YUAN. « No Cross-Cultural Differences in the Gettier Car Case Intuition: A Replication Study of Weinberg *et al.* 2001 », vol. 12, no. 3, 2015, pp. 355-361.
- KRIPKE, Saul A. *Naming and Necessity*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, 172 pages.
- LESLIE, Alan. « Pretense and Representation: The Origins of “Theory of Mind” », *Psychological Review*, vol. 94, no. 4, pp. 412-426.
- LEWIS, David. « Truth in Fiction », *American Philosophical Quarterly*, vol. 15, no. 1, janvier 1978, pp. 37-46.
- LEWIS, David. *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell, 1986, 276 pages.
- LIN, Szu-Yen. « A Dilemma for Modest Actual Intentionalism », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 60, no. 2, avril 2020, pp. 165-181.
- NICHOLS, Shaun et Stephen STICH. « A Cognitive Theory of Pretense », vol. 74, 2000, pp. 115-147.
- NICHOLS, Shaun et Stephen STICH. *Mindreading. An Integrated Account of Pretence, Self-Awareness, and Understanding Other Minds*, Oxford, Clarendon Press, 2003, 248 pages.
- PLAKIAS, Alexandra. « Publishing without Belief », *Analysis*, vol. 79, no. 4, octobre 2019, pp. 638-646.
- PREDELLI, Stefano. « Determination and Uniformity: The Problem with Speech-Act Theories of Fiction », *Erkenntnis*, vol. 84, 2019, pp. 309-324.
- SAINSBURY, R. M. *Fiction and Fictionalism*, New York, Routledge, 2010, 243 pages.
- SCHICK, Theodore. « Can Fictional Literature Communicate Knowledge? », *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 16, no. 2, été 1982, pp. 31-39.

- SEARLE, John. « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, vol. 6, no. 2, hiver 1975, pp. 319-332.
- SEYEDSAYAMDOST, Hamid. « On Normativity and Epistemic Intuitions: Failure of Replication », *Episteme*, vol. 12, no. 1, 2015, pp. 95-116.
- STANLEY, Jason et Timothy WILLIAMSON. « Knowing How », *The Journal of Philosophy*, vol. 98, no. 8, août 2001, pp. 411-444.
- WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, New York, Harvard University Press, 1990, 480 pages.
- WEINBERG, Jonathan, Shaun NICHOLS et Stephen STICH. « Normativity and Epistemic Intuitions », *Philosophical Topics*, vol. 29, nos. 1-2, été et automne 2001, pp. 429-460.
- WILLIAMSON, Timothy. *Knowledge and Its Limits*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 352 pages.
- WIMSATT, W. K. & M. C. BEARDSLEY. « The Intentional Fallacy », *The Sewanee Review*, vol. 54, no. 3, 1946, pp. 468-488.
- WOODWARD, Richard. « Walton on Fictionality », *Philosophy Compass*, vol. 9, no. 12, 2014, pp. 825-836.

#### *Œuvres littéraires citées*

- HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours*, « Folio classique », 898, Paris, Gallimard, 1983 [1884], 400 pages.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, « Quarto », Paris, Gallimard, 1999 [1913-1927], 2408 pages.