



**HAL**  
open science

## Peut-on parler de “ performativité ” de la fiction ?

Bruno Ambroise

► **To cite this version:**

Bruno Ambroise. Peut-on parler de “ performativité ” de la fiction ?. Homo Fabulator, David SIMONIN, Dec 2024, PARIS, France. hal-04846720

**HAL Id: hal-04846720**

**<https://cnrs.hal.science/hal-04846720v1>**

Submitted on 18 Dec 2024

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

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

Copyright

## ***Peut-on parler de « performativité » de la fiction ?***

Bruno AMBROISE (CNRS, ISJPS)

[Bruno.Ambroise@univ-paris1.fr](mailto:Bruno.Ambroise@univ-paris1.fr)

ENS Paris, Paris, le 12 décembre 2024

### **Introduction**

Peut-on penser une performativité de la fiction ? Tel est le titre que j'ai annoncé pour m'inscrire dans la proposition générale du séminaire, mais que veut-il dire ? Il semble supposer, à tout le moins, qu'on puisse aborder la fiction sous l'angle de la performativité. Il me faut dès lors élucider ce qu'il faut entendre par « performativité », en supposant plus ou moins admis ce que j'entends ici par « fiction », à savoir la production, par des moyens linguistiques (ou « littéraires », si on veut restreindre un peu le domaine) de récits narrant des histoires fictionnelles, c'est-à-dire fictives ou n'existant pas, généralement rapportées à l'imagination de leur(s) auteur(s). À cet égard, *La Chartreuse de Parme*, *Madame Bovary*, *A la recherche du temps perdu*, *La vie devant soi*, 1984 ou *L'arc-en-ciel de la gravité* relèvent de la fiction – comme la plupart des œuvres littéraires en général, qui n'entendent pas être évaluées, du moins pas immédiatement, sous l'angle de leur vérité.

Considérer l'hypothèse d'une performativité de la fiction, c'est emprunter une notion technique à la philosophie du langage pour à la fois poursuivre cette idée que les œuvres littéraires n'ont pas vocation à être vraies parce qu'elles n'ont pas pour objet de décrire le réel (ou ce qui est), tout en y revenant peut-être de manière détournée, si on considère qu'elles peuvent, en un certain sens, créer ce dont elles parlent (« l'univers de la fiction » pour reprendre le titre d'un livre important<sup>1</sup>) - et, dès lors, *se rendre vraies*. Après tout, n'est-il pas vrai que, dans le monde fictionnel de *Madame Bovary*, Emma est infidèle à Charles (alors même qu'avant le roman, ni elle ni Charles n'existait) ? Or, la performativité est cette propriété supposée de certains énoncés de créer ce dont ils parlent – du moins est-ce ainsi que les énoncés performatifs sont généralement compris et présentés. Ils sont en effet censés faire ce qu'ils disent (parfois même en disant ce qu'ils font). Ainsi, pour reprendre un exemple classique, « Je baptise ce bateau le Queen Elizabeth » est un énoncé qui a pour fonction, lorsqu'il est utilisé dans les bonnes circonstances, de baptiser ainsi le bateau. De la même façon, un maire prononçant l'énoncé « Je vous déclare uni par les liens du mariage » proclame un mariage. On peut alors émettre l'hypothèse que les énoncés de la fiction seraient susceptibles, en raison d'un type similaire de performativité, de créer

---

1. Voir Th. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris : Seuil, 1988.

ce dont ils parlent et d'être ainsi producteurs de fictionnalité. Les énoncés fictionnels en viendraient donc à être dotés de la capacité à faire des choses : celle de créer les « mondes » dans lesquels ils plongent les lecteurs et lectrices.

Reste qu'il ne faut pas s'illusionner trop vite sur les états de choses ainsi créés (quels « mondes » ?), ni donc sur la supposée performativité des énoncés fictionnels (en quoi sont-ils « créés »?). Il convient ainsi de rappeler plusieurs conditions intrinsèques à la conceptualisation censée rendre compte du caractère performatif du langage. Rappelons tout d'abord que le concept d'énoncé performatif est introduit dans la littérature philosophique par J. L. Austin pour mieux l'évacuer une centaine de pages plus tard ! Le concept de performatif est en effet d'abord un concept contrastif (par rapport aux énoncés « constatifs »), élaboré pour mieux disparaître au profit d'une conception plus générale, permettant de comprendre que le langage a une capacité à faire des choses et doit être caractérisé en termes d'actes de parole. Ainsi, la performativité est reprise et intégrée à une conception générale de l'acte de parole d'où elle ne ressort pas indemne. Il convient ainsi de comprendre comment elle se trouve reformulée en termes d'« actes illocutoires » aux forces distinctes, permettant d'accomplir des choses différentes selon des conditions de félicité précises. Cette conception générale, qui doit certes avoir vocation à intégrer le discours fictionnel, conduit cependant à analyser celui-ci moins sous l'angle de ce qu'il crée supposément que des conditions pragmatiques qui lui donnent une fonction propre, laquelle le distingue spécifiquement des autres types de discours. Plusieurs solutions ont en effet été proposées pour rendre compte de l'efficacité propre du discours de fiction, sur lesquelles je souhaite m'attarder pour comprendre, plus généralement et, en même temps, plus précisément, quelle est cette efficacité précise – celle qui lui permet de faire ce qu'il fait (et pas autre chose – ce qui le distingue, par exemple, du jugement judiciaire ou du baptême).

Historiquement, dans la philosophie du langage de tradition analytique, la question de la fiction avait d'abord été traitée d'un point de vue « sémantique », en prenant en considération les énoncés ressemblant le plus à ceux que cette philosophie a toujours favorisés : les énoncés d'ordre assertif qui, en principe, sont susceptibles d'être vrais ou faux. Autrement dit, la réflexion se concentrait sur les assertions (ou les « affirmations ») susceptibles d'être rencontrées dans les œuvres de fiction. La tradition d'analyse frégéenne considérait alors que ceux-ci n'étaient ni vrais ni faux, tandis que la tradition d'analyse russellienne les pensait nécessairement faux (car sans référence dans le réel). Outre que ces caractéristiques furent jugées insatisfaisantes car insuffisamment discriminantes, elles s'agrégeaient à tout un ensemble de problèmes rencontrés par les conceptions sémantiques et celles-ci furent évincées au profit, entre autres choses, de conception dites « pragmatiques ».

Je passe sur l'histoire de cette révolution, qui est narrée dans tous les livres retraçant l'histoire de la philosophie de la fiction du siècle dernier<sup>2</sup>. Ce qui m'intéresse, c'est que cette révolution prit appui sur l'idée que les énoncés de fiction n'ont pas à voir avec la question de la vérité, mais doivent être plutôt analysés en fonction de considérations d'ordre pragmatique, dans lesquelles entre conceptuellement la question de la *performativité*. Autrement dit, l'enjeu devient bien celui d'offrir un traitement pragmatique de la fiction et d'identifier les déterminants pragmatiques qui font d'un texte un texte fictionnel, en identifiant le cas échéant leur force performative.

Historiquement, ce changement de perspective s'est opéré, au moins partiellement, en raison d'un texte de John R. Searle au statut étrange : « Le statut logique du discours de la fiction », paru d'abord dans la *New Literary History* en 1974-1975 et repris dans le volume *Sens et expression* paru en anglais en 1979<sup>3</sup>. Ce texte a un statut étrange parce qu'il est le seul texte de Searle portant sur la question de la fiction (à ma connaissance, il n'y reviendra plus) et qu'il part d'une perspective assez étrangère au questionnement artistique : Searle ne connaît visiblement pas (ou pas très bien) le domaine, ni les réflexions qui ont cours sur la question, et prend pour illustrer ses propos des ouvrages pris au hasard. On aurait pu s'attendre à ce que ce texte soit largement ignoré, mais il aura un singulier destin, puisqu'il inaugure en réalité toute une ligne de réflexion pragmatique sur la fiction inspirée précisément par la « théorie des actes de parole » (dans sa reformulation searlienne, pas austinienne) selon laquelle un énoncé fait toujours quelque chose. Ainsi, on verra un auteur aussi averti et reconnu que G. Genette<sup>4</sup> prolonger la réflexion de Searle, puis Jean-Marie Schaeffer reprendre le même type d'analyse dans son livre *Pourquoi la fiction*<sup>5</sup>? La question est alors de savoir ce qu'on entend là par « analyse pragmatique de la fiction ». S'agit-il d'identifier une performativité particulière, ou du moins une force illocutoire propre aux énoncés de fiction ? Ou plutôt de singulariser une (ou des) pratique(s) en spécifiant des conditions particulières d'usage ? Renvoie-t-on alors à ce que fait l'énoncé de fiction, ce que fait l'auteur, ou ce que fait le lecteur ? Et l'analyse mène-t-elle à considérer que la fiction produirait, d'une manière ou d'une autre, ce dont elle parle – qu'elle aurait ainsi pour fonction de produire des univers spécifiques à propos desquels elle raconterait des choses ?

C'est le genre de questions auxquelles je vais essayer de répondre en proposant de suivre les méandres des explications pragmatiques de la fiction

---

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

3. J. R. Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », in *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge U. P., 1979 ; trad. fr. J. Proust, « Le statut logique du discours de fiction », in J. R. Searle, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982, pp. 101-119.

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

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

qui ont été successivement proposées à partir d'une considération des énoncés comme dotés de force. Cette analyse historique et conceptuelle – cette espèce de « généalogie » – nous permettra, je l'espère, de mieux comprendre les possibilités et impossibilités offertes au discours fictionnel.

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

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

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

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

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

Les énonciations de la fiction sont non-sérieuses. Afin d'éviter un type flagrant de contresens, précisons que ces termes n'impliquent en aucune manière qu'écrire un roman ou un poème ne soit pas une activité sérieuse, mais plutôt que si, par exemple, l'auteur d'un roman nous dit qu'il pleut dehors, il n'adhère pas sérieusement à l'idée qu'il pleut dehors, au moment où il écrit. C'est en ce sens que la fiction est non sérieuse. [...] Si je dis, en commençant un récit : « Il était une fois un lointain royaume où vivait un roi sage, qui avait une fille très belle... », cette notation est littérale mais non sérieuse. Le but de ce chapitre est d'examiner la différence entre énonciations de fiction et énonciations sérieuses. (Searle, « Le statut logique du discours de fiction », p. 103)

Ainsi, le problème du statut des énoncés fictionnels est immédiatement reformulé en termes (pragmatiques) de discours sérieux et non-sérieux. Cette configuration permet à Searle d'effectuer une comparaison entre un texte de fiction écrit par I. Murdoch, *Le rouge et le vert*, supposé non sérieux, et un article de journal, tiré en l'occurrence du *New York Times* du 15 décembre 1972, supposé sérieux. En effet, lorsqu'on écrit un article de journal ou un texte

documentaire, on peut produire assez naturellement des assertions, lesquelles correspondent à un *speech act* (acte de parole/acte de discours) dont Searle donne la définition suivante :

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

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

On notera la définition proto-intentionnaliste de l'assertion, puisque cet acte de parole repose, entre autres choses, sur la sincérité du locuteur qui sera traitée en termes intentionnels *et* mentalistes par Searle. On note aussi que ce sont là les règles de l'usage sérieux de l'assertion, qui permettent, lorsqu'elles sont respectées, de faire une véritable assertion. Searle remarque ainsi qu'une journaliste qui ne respecte pas ces règles produit une assertion qui est défectueuse : elle peut être fausse, erronée, mensongère, etc.

Ce qui intéresse Searle, c'est que ces règles qui valent pour les assertions sérieuses de la journaliste ne semblent pas s'appliquer aux assertions non-sérieuses qu'on trouve dans le roman d'I. Murdoch :

Son énonciation [= celle de Murdoch dans son roman] ne l'oblige pas à répondre de la vérité de la proposition selon laquelle, par un dimanche après-midi ensoleillé d'avril mil neuf cent seize, un lieutenant récemment affecté à l'unité dite du Cheval-du-Roi-Edouard, répondant au nom d'Andrew Chase-White, musardait dans son jardin en pensant qu'il allait passer encore dix jours glorieux sans chevaux. Une telle proposition peut être vraie ou non ; Mlle Murdoch n'a pas à répondre de sa vérité. Et, puisqu'elle n'a pas à en répondre, elle n'a pas non plus d'obligation d'en fournir des preuves. [...] En outre, puisqu'elle n'a pas à répondre de la vérité de la proposition, la question de savoir si nous sommes ou non déjà informés de sa vérité ne se pose pas, et on ne l'accusera pas de manquer de sincérité si en fait elle ne croit pas un seul instant [à ce qu'elle dit]. (Searle, « Le statut logique du discours de fiction », p. 106)

Ci-gât cependant un problème, car, si la journaliste fait des assertions, quel type d'acte illocutoire (ou « performatif ») peut bien faire un auteur de fiction comme Murdoch ?

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

propres aux assertions ? (Searle, « Le statut logique du discours de fiction », p. 106)

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

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

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

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

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

La réponse me paraît évidente, quoique difficile à formuler de manière précise. [L'autrice] feint (*is pretending*) [...] de faire une assertion, ou elle fait semblant de faire une assertion, ou elle fait mine de faire une assertion, ou elle imite l'action d'asserter. (Searle, « Le statut logique du discours de fiction », p. 108)

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

[...] il est nécessaire de distinguer deux sens très différents du mot « feindre ». En un premier sens, feindre qu'on est ou qu'on fait quelque chose qu'on ne fait pas revient à se lancer dans une forme de tromperie ; mais, dans un second sens, feindre de faire faire ou d'être quelque chose consiste à se lancer dans une

activité où l'on joue à faire ou être ceci ou cela, sans aucune intention de tromper. (Searle, « Le statut logique du discours de fiction », p. 108)

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

M<sup>elle</sup> Murdoch entreprend un pseudo-accomplissement non trompeur qui constitue le fait de feindre de nous narrer une série d'évènements. Ainsi, ma première conclusion est la suivante : l'auteur d'une œuvre de fiction feint d'accomplir une série d'acte illocutoires, normalement du type assertif (Searle, « Le statut logique du discours de fiction », p. 108)

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

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

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

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

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

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

Ici, on remarque deux choses :



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

Dès lors, Searle peut dire :

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

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

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

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

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

C'est l'accomplissement de l'acte d'énonciation avec l'intention d'invoquer les conventions horizontales qui constitue l'accomplissement feint de l'acte illocutoire. (Searle, « Le statut logique du discours de fiction », p. 112)

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

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

Autrement dit, la fiction serait une sorte de feinte partagée, où l'auteur feint de faire des assertions – qui dès lors ne l'engagent pas quant à la réalité des choses dites –, lesquelles sont comprises et admises comme des assertions feintes par les lecteurs/auditeurs, qui ont reconnu, étant donné l'existence des règles horizontales, que l'auteur avait eu l'intention de les mobiliser pour écrire de la (simple) fiction et non pas un récit l'engageant. Tout le monde communierait ainsi dans une attitude consistant à ne pas prendre au sérieux le discours fictionnel. Telle serait l'explication pragmatique adéquate de la fiction, qui en vient précisément à désactiver leur efficacité illocutoire : un énoncé fictionnel est en fait une assertion dénuée de la force illocutoire de l'assertion (ou sans efficacité performative) ! Ce qui peut paraître paradoxal, mais correspond à une lecture possible des propositions initiales d'Austin sur l'efficacité du langage. La conclusion en est que le texte de fiction ne crée rien d'autre qu'une sorte d'accord sur le caractère non-engageant des propositions qu'il produit. Il s'agit seulement d'une sorte de « jeu » linguistique partagé, marqué par une sorte de gratuité, en ce qu'il n'est pas pris au sérieux. À ce titre, il ne crée rien d'autre qu'un ensemble d'attitudes partagées (et marquées par une forme de détachement) à son égard.

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

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

En effet, dans son texte<sup>6</sup>, Genette commence par remarquer très justement que, dans de nombreux textes de fiction, les énoncés doivent être pris au sérieux. C'est le cas, selon lui, dans la fiction dramatique, mais aussi dans les dialogues inclus au sein des récits fictionnels. Ainsi, dans le cas de la fiction dramatique, la question de la fictionalité du discours ne dépend pas du caractère feint des répliques, car le discours est :

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

Ici, Genette insiste sur le fait que la coupure fictionnelle est nette au théâtre, en raison du dispositif scénique, et que cela résout de fait le problème de la fictionnalité. Ce qui est intéressant, c'est qu'il note que le discours fictionnel théâtral ne se distingue en rien, au niveau illocutoire, du discours ordinaire. Il n'y aurait pas, dans ce cadre, à feindre des actes illocutoires, mais simplement à les faire, et ce parce que « l'univers » dans lequel il aurait lieu serait déjà posé comme distinct du monde réel au moyen du dispositif scénique. Ce qui s'y passe serait en quelque sorte disjoint du monde réel en raison de la scène.

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

---

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

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

Là encore, c'est le cadre fictionnel posé par le dispositif du roman qui suffit à établir la portée des actes illocutoires au sein du roman : les énoncés y font bien des choses, mais dans un cadre restreint préalablement posé (« l'univers fictionnel du roman », qui est posé indépendamment). Il n'y a alors de problème concernant le statut fictionnel des énoncés que pour le discours narratif lui-même, celui de l'auteur (p. 44), *qui doit précisément créer la fiction (en tant que fiction)* :

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

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

Il expose la première ainsi :

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

Ici, il reprend Searle : écrire/produire de la fiction, c'est faire une assertion feinte. Le propos de Genette devient plus intéressant quand il en vient à contester la deuxième thèse searlienne. En effet, Genette entend contester la seconde thèse au motif qu'un acte de parole feint n'est pas nécessairement exclusivement cela et peut être autre chose en même temps – par exemple, dit-il, les actes de parole de la fiction peuvent véhiculer une morale (p. 47). Mais Genette étend le propos en disant, contre Searle, en un certain sens, « qu'en feignant de faire des assertions (sur des êtres fictionnels) le romancier fait autre chose, qui est de créer une œuvre de fiction » (p. 48). Il y aurait donc *acte de création au moyen de l'assertion feinte*.

Comment défend-il cette idée ? Il remarque d'abord à très juste titre : « il est après tout de la définition de la feintise qu'en feignant de faire une chose on en fasse en réalité une autre » (p. 48). Ensuite, Genette se demande si

le deuxième acte ainsi postulé, qui serait produit en même temps que le premier, ne pourrait pas également être un acte de parole, ou un acte illocutoire, peut-être indirect.

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

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

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

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

Mais Genette laisse de côté cette hypothèse, pas inintéressante, au profit d’un traitement de cet acte de fiction en termes de « déclaration », pour reprendre encore un terme searlien. L’acte de langage déclaratif a en effet ceci de particulier qu’en un certain sens, il fait exister le réel :

les déclarations sont des actes de langage par lesquels l’énonciateur, en vertu du pouvoir dont il est investi, exerce une action sur la réalité. Ce pouvoir est généralement de type institutionnel [...] mais Searle admet lui-même d’autres types de pouvoir, comme [...] celui qui porte sur le langage lui-même, lorsqu’un orateur dit : « J’abrège » [...] le *fiat* de l’auteur de fiction se tient quelque part entre ceux du démiurge et de l’onomaturge ; son pouvoir suppose, comme celui du second, l’accord plus ou moins tacite d’un public qui renonce volontairement à l’usage de son droit de contestation. (Genette, *Fiction et diction*, p. 50-51)

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

La différence entre une telle déclaration et les déclarations ordinaires est évidemment le caractère imaginaire de l’événement déclaré (Genette, *Fiction et diction*, p. 52)

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

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

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

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

Genette en vient même à écrire :

Le trait spécifique de l'énoncé de fiction, c'est que contrairement aux énoncés de réalité, qui décrivent en outre un état de fait objectif (!), lui ne décrit rien d'autre qu'un état mental. (Genette, *Fiction et diction*, p. 53)

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

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

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

Genette précise alors que, pour leur part, ces actes de fiction indirects « sont par définition sérieux » (p. 57), même s'ils sont dissimulés par des « assertions feintes ». Dès lors, dit Genette reprenant le modèle searlien, ces

actes indirects ont une condition : ils doivent être sincères, ou intentionnels, sans quoi ils n'ont pas d'efficacité :

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

Un énoncé qui porte de manière indirecte un acte illocutoire (sérieux) de fiction est en quelque sorte, par définition, intentionnel, puisque la condition de sincérité posée par Searle consiste précisément à avoir l'intention de faire ce qui est prescrit par l'acte illocutoire qu'on veut faire. Selon Genette, en témoigne le fait que, si l'auditeur ne reconnaît pas l'intention du locuteur d'accomplir un acte de fiction derrière, ou dissimulé par, l'assertion feinte, alors l'auteur échoue à accomplir cet acte. Il est certain que dès lors que l'acte illocutoire de fiction est traité en termes d'états mentaux, si ceux-ci ne sont pas produits chez l'auditeur parce qu'il n'a pas compris que l'énoncé assertif feint « Il était une fois une petite fille » était aussi, en fait, un acte visant à établir sérieusement l'histoire d'une petite fille, alors cet énoncé a échoué à produire cet acte. Reste que, étant donné la caractérisation que Genette a donné de cet effet, on se demande comment il pourrait échouer (puisque'il s'agit simplement de comprendre qu'il était une fois une petite fille). La seule vraie possibilité d'échec me semble résider ici dans les cas où l'énoncé assertif est maladroitement pris au sérieux et où on cherche vraiment une petite fille correspondant à celle considérée comme décrite. Dans ce cas, c'est l'acte indirect qui est annulé. Mais il faut alors supposer que c'est une double méconnaissance qui est à l'œuvre du point de vue intentionnel : c'est à la fois l'intention de faire une assertion feinte et l'intention supplémentaire de faire indirectement un acte de fiction par ce même énoncé qui sont ignorées ou méconnues.

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

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

entre les mots et le monde » et « suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires et le monde » (Genette, *Fiction et diction*, p. 61)

Le bénéfice de l'explication purement intentionnelle de Genette est assurément de se passer de ces conventions horizontales supplémentaires, qui avaient été posées par Searle soutenant la nécessité d'une reconnaissance publique des actes illocutoires exécutés – nécessaire pour obtenir une considération partagée de la fictionalité du discours. À cet égard, les réflexions de Genette témoignent selon moi à la fois d'une avancée et d'une régression dans l'analyse par rapport aux propos de Searle. A titre personnel, il me semble intéressant d'avancer l'idée que les actes du discours de fiction sont des actes illocutoires spécifiques à prendre au sérieux, qu'ils ne sont pas tous des assertions (feintes ou pas). Par contre, son repli sur l'intention de l'auteur et sur l'indirection supposée de ces actes, selon un modèle en définitive plus internaliste que celui de Searle lui-même, peut sembler très problématique en ce qu'il rencontre un problème noté ensuite par Schaeffer : on perd toute objectivité de la fiction, car c'est le public qui, en définitive, décide du statut du discours qu'on lui donne à examiner, dans ce cas. Ce qu'est d'ailleurs obligé d'admettre Genette dans la suite, quand il remarque que le statut d'un texte peut changer au cours de l'histoire. Mais ce trait oblige à corriger les propositions de Genette. C'est en partie ce que Schaeffer se propose de faire.

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

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

La réflexion de Schaeffer, qui est *très* informée sur le plan esthétique, part à la fois d'une réflexion sur la *mimésis*, considérant que la fiction relève de la capacité, évolutivement formée, à produire des « mimèmes » (des imitations d'un certain type), et de la considération d'une œuvre au statut ambigu : *Sir Andrew Marbot* de Wolfgang Hildesheimer, parue en 1981 et traduite en 1984<sup>7</sup>. Ce texte, qui raconte la vie détaillée d'un critique d'art anglais, en le situant dans l'histoire réelle de l'art au 19<sup>ème</sup> siècle, a été reçue par le public et une bonne partie de la critique comme une biographie – alors même que Marbot

---

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



n'a jamais existé ! Ce texte qui se présentait comme une biographie était en fait une fiction, mais il semble avoir produit la croyance que le personnage existait – comme s'il avait en quelque sorte créé la réalité du personnage ! On semble avoir ici un effet performatif de la fiction particulièrement fort. Et le problème de Schaeffer est alors d'identifier les circonstances pragmatiques qui ont permis cette méprise, c'est-à-dire de déterminer, à rebours, les éléments pragmatiques qui permettent la bonne identification d'un texte comme œuvre de fiction. Comme il le dit :

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

Il est intéressant de noter plusieurs choses ici : 1) d'une part, le fait que le caractère intentionnel d'une œuvre de fiction est vain si les conditions de sa réception ne permettent pas que le public puisse s'en saisir. 2) D'autre part, le fait que ce sont des déterminants pragmatiques qui sont censés permettre cette saisie. 3) Enfin, le fait que la fiction, quand elle ne fonctionne pas comme fiction, fonctionne comme ce que Schaeffer appelle un « leurre », en ce sens qu'elle trompe le lecteur qui la prend pour ce qu'elle n'est pas, précisément parce qu'elle est fondée sur l'usage de « mimèmes », c'est-à-dire des représentations mimétiques (je ne m'étends pas sur la réflexion très raffinée de Schaeffer à cet égard, mais il rejoint clairement Platon).

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

règle constituante fondamentale de toute fiction : l'instauration d'un cadre pragmatique approprié à l'immersion fictionnelle. En effet, la façon dont les lecteurs, après la lecture du livre, croient à l'existence de *Marbot* est

radicalement différente de l'attitude qu'ils adopteraient face à un personnage de fiction : l'univers du récit de Hildesheimer parasite le répertoire de leurs croyances historiques, ce qu'un récit de fiction ne fait pas, et ce précisément en vertu de son cadre pragmatique. (Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 146)

Or,

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

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

[...] ce qui est en cause, ce n'est pas seulement l'intention du créateur, mais [...] le statut communicationnel de l'œuvre : il ne suffit pas que l'inventeur d'une fiction ait l'intention de ne feindre que « pour de faux », il faut encore que le récepteur reconnaisse cette intention et donc que le premier lui donne les moyens de le faire. C'est pour cela que la feintise qui préside à l'institution de la fiction publique ne doit pas seulement être ludique, mais aussi partagée. Car le statut ludique relève uniquement de l'intention de celui qui feint : pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif. (Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 146-147)

Ainsi, contrairement à ce qu'on aurait pu croire avec la mobilisation du concept de « cadre », on ne quitte pas une caractérisation intentionnelle, mais on l'élargit en la rendant partagée (ou du moins partageable) – toute la question étant de savoir alors comment on distingue la feintise ludique de la véritable feintise au moyen d'un simple partage d'information. En effet, qu'est-ce qui fait que, face à un texte ou un énoncé donné, le lecteur ne se fait pas prendre et comprend qu'il a affaire à de la fiction ? La réponse de Schaeffer est la suivante :

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

feintise ludique ne réussit que si elle est partagée. (Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 148)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

On le voit, finalement, le caractère fictionnel ou pas d'un texte, ou encore son caractère feint, semble en définitive tenir *au type de représentations qu'il met en jeu* : en l'occurrence des représentations qui ne sont pas susceptibles d'être tenues pour vraies ou fausses. En ce sens, le projet de Schaeffer reste très internaliste dans le cadre pragmatique qu'il se choisit. On peut juger que, parce qu'il défend une forme de représentationnalisme mentaliste, repris à Searle et naturalisé, Schaeffer en est logiquement réduit à assimiler la fiction à une forme de feintise qui se donne à voir sous la forme de représentations qui ne se donnent pas pour vraies : il faut que, face à elle, l'auditeur comprenne qu'il doit faire comme si – comme s'il s'agissait de vraies représentations tout en sachant qu'elles sont fictives. Voilà à quoi est rapporté le produit de la fiction : des croyances particulières qui ne doivent pas être envisagées comme vraies (mais ni comme trompeuses, car elles ne *se donnent précisément pas comme vraies*). Voici ce que produirait la fiction : un type spécifique de représentations mentales.

#### **4. D'une analyse en termes de croyances à une analyse en termes de pratiques : le véritable effet performatif de la fiction.**

J'entends maintenant soulever un questionnement et avancer une proposition, de manière très hypothétique. Mon questionnement reviendra en définitive à échapper au mentalisme paradoxalement défendu par ces approches pragmatiques en redonnant une objectivité à la production fictionnelle et donc à prendre, en un sens, au sérieux l'idée d'une efficacité de la fiction – une efficacité très située mais qui ne se réduit pas à un jeu sur les croyances ou représentations des acteurs. Il s'agira en fait de reprendre l'idée de Kenneth Walton selon laquelle la fiction est une sorte de jeu se développant à partir de supports plus ou moins dédiés<sup>8</sup> à cette fonction, tout en se demandant dans quel monde se joue ce jeu : s'agit-il d'un monde purement imaginaire de croyances feintes, ou le monde qui est le nôtre et où viennent s'inscrire nos pratiques artistiques ? Je ne vais ici qu'esquisser quelques pistes de réflexion, qui voudraient promouvoir une sorte de « réalisme pragmatique », considérant que les pratiques fictionnelles ne relèvent pas que des croyances des individus, sans pour autant en venir à penser qu'elles créent le monde ou un monde spécifique.

Tout d'abord, je voudrais d'abord repartir très rapidement d'une analyse méconnue (toutefois pas par Walton) proposée par Margaret MacDonald dans un texte paru en 1954, intitulé « The Language of fiction »<sup>9</sup>. Son analyse de la

---

8. Voir le texte fondateur de K. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

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

fiction, qui s'inscrit précisément dans un débat avec G. Ryle sur les objets fictionnels, emprunte la forme d'une analyse en termes d'usages du langage ordinaire, qui la rapproche autant d'Austin que de Wittgenstein.

Dans ce texte, elle entend surtout, d'une manière très déflationniste, rappeler quelques faits que les analyses pragmatiques envisagées ont pu oublier :

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

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

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

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

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

L'enjeu de ces quelques citations tirées de son texte est tout d'abord de rappeler que les usages ordinaires du langage nous permettent déjà d'éviter de nous tromper quand on qualifie la fiction. En l'occurrence, MacDonald insiste sur le fait qu'il est au moins abusif de traiter les énoncés issus des textes fictionnels comme des assertions, comme le suppose Searle et comme semblent les traiter tous ses successeurs (y compris K. Walton) quand ils les interprètent en termes de croyances ayant un contenu (aussi feint soit-il).

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

Je n'ai ici qu'une intuition confuse à proposer, nourrie par un texte de J. Benoist, lui-même nourri des réflexions de E. Gombrich. Dans ce texte, « Esquisse d'une théorie non-intentionnaliste de la fiction » (2005)<sup>10</sup>, il s'appuie sur le texte de Gombrich « Méditations sur un cheval de bois »<sup>11</sup>. Jocelyn

---

10. in J. Benoist, *Les limites de l'intentionnalité*, Paris, Vrin, 2005, pp. 107-127.

11. In E. Gombrich, *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, trad. fr. Guy Durand, Mâcon, Éditions W, 1986, pp. 15-32.

Benoist commence par défendre l'hypothèse, commune à celle de M. MacDonald, qu'il n'y a en réalité pas d'objets fictifs – plus exactement, que la fiction ne se définirait pas par rapport à des objets qui seraient les siens, c'est-à-dire par rapport à des *contenus*. (p. 109) Il le fait notamment en s'appuyant sur la conception Fregéenne de la vérité comme référence des assertions et l'idée qu'il n'est pas question de vérité dans la fiction, car aucune valeur de vérité ne peut être référence d'un énoncé fictionnel (p. 111-112). Ce faisant, il semble reprendre le point de départ de Searle.

Il souligne ainsi que le discours de fiction est un discours « sans référence », au sens descriptif ou assertif (p. 113) ; mais il propose ensuite de considérer plutôt, de manière toute pragmatique, que la fiction serait une *façon spéciale de référer*. (p. 122) Ce faisant, il nous amène à considérer que la fiction ne fait pas référence à un autre monde, dont elle serait susceptible de dire des vérités propres (ou feintes), mais *au même monde* que tous les énoncés que nous employons, mais de façon différente : *en faisant autre chose que le décrire*.

L'idée est simplement que le discours de fiction parle fondamentalement du monde réel, mais en se permettant un écart par rapport à lui et c'est là sa façon d'en parler. (Benoist, 2005, p. 124)

Son idée est semble-t-il de considérer, en repartant de l'exemple du cheval de bois comme support de jeu, qui sert d'exemple de départ à la réflexion de K. Walton, que le cheval de bois, qui est certes un support du jeu, n'est pas une « représentation », comme le pensent les auteurs considérés jusqu'ici, mais un simple représentant (p.124) : c'est un *tenir lieu de*, qui le doit aux fonctions qu'il peut tenir => rapport de « substitution » (p. 125). On garde donc une analyse fonctionnelle, mais qui ne se focalise pas sur l'aspect représentationnel de l'œuvre, ou qui du moins n'en fait pas l'aspect essentiel, dont il faudrait rendre compte en termes de croyances à propos de quelque chose (en l'occurrence un autre monde).

En fait, selon Jocelyn Benoist, le monde dont parle la fiction n'est pas un monde à part, imaginé ou fictionnel parce que portés par certaines croyances, mais *c'est notre monde* sous un certain « aspect » (p. 126) C'est ce qu'il semble dire au moyen de ces deux formules :

« Lire Lucien Leuwen, c'est en un sens jouer à Lucien Lewen »  
« La fonction prime ici sur l'objet » (p. 125)

Où je vois comme sorte de projet de « ludique de la fiction » qui vaudrait comme une compréhension pragmatique enfin réaliste, qui admet la force illocutoire de la fiction, sans la ramener à la feinte (à l'assertion feinte) ni au baptême, au mariage ou à la promesse.

=> Cette hypothèse permettrait de se passer de la compréhension de l'activité fictionnelle en termes de feinte partagée, tout en étant conservant l'idée que c'est une *activité* partagée (ou une pratique), et cela sans la doter de pouvoirs performatifs extraordinaires qui lui permettraient de créer une quelconque réalité : en réalité, dans la fiction, il n'y a pas de monde à créer, car le monde dont elle parle est déjà là. Simplement, elle y fait autre chose que les autres actes de parole. On conserve donc l'idée d'une performativité de la fiction, mais dans un sens très déflationniste : les énoncés fictionnels font bien quelque chose – comme tout énoncé réussi – et, à ce titre, ont une force performative ou, plutôt, illocutoire. Mais celle-ci ne doit être ni confondue avec la force illocutoire de l'assertion (qu'elle soit feinte ou pas), ni avec la force illocutoire des « déclaratifs » (Searle) ou des « exercitifs » (Austin) qui introduisent une nouvelle réalité socialement définie (ou institutionnelle) dans le monde (comme des droits et des devoirs). Elle correspond plutôt à un certain exercice ludique du langage, qui se rapporte bien au monde (existant), mais sous un aspect spécifique, fictionnel précisément, qui l'empêche d'être évalué en fonction de la vérité ou de la fausseté, mais aussi de l'efficacité pure. En ce sens, s'il faut parler de « performativité » de la fiction, celle-ci consiste à introduire une *pratique* fictionnelle dans le monde (qui a sa propre normativité), qui consiste à le traiter d'une manière ludique – manière qui n'empêche pas d'en dire des choses, mais de manière détournée, sur un autre mode que l'assertion. Il conviendrait plutôt alors de se demander quel est le critère d'évaluation de la fiction réussie, selon ses conditions de félicité spécifique, lesquelles, on l'a compris, ont par ailleurs une histoire liée à l'histoire des genres littéraires et de leurs productions.