

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

175-176 | juillet-septembre 2005

Vérités de la fiction

Quelles vérités pour quelles fictions?

Jean-Marie Schaeffer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29493>

DOI : 10.4000/lhomme.29493

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 19-36

ISBN : 2-7132-2035-1

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions? », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29493> ; DOI : 10.4000/lhomme.29493

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_175&ID_ARTICLE=LHOM_175_0019

Quelles vérités pour quelles fictions?

par Jean-Marie SCHAEFFER

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2005/3-4 - N° 175-176

ISSN 0439-4216 | ISBN 2-7132-2035-1 | pages 19 à 36

Pour citer cet article :

—Schaeffer J.-M., Quelles vérités pour quelles fictions?, *L'Homme* 2005/ 3-4, N° 175-176, p. 19-36.

Distribution électronique Cairn pour les Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Quelles vérités pour quelles fictions ?

Jean-Marie Schaeffer

DANS LA CULTURE occidentale, la problématique de la fiction et celle de la vérité sont conjointes depuis l'Antiquité grecque. En général on s'est posé la question de leur relation dans une perspective comparative (en quoi la fiction se distingue-t-elle de la vérité ?) et épistémique (quelle est la vérité – ou l'absence de vérité – de la fiction ?). D'innombrables réponses ont été apportées à ces deux questions, sans qu'aucune n'ait réussi à convaincre. Il faut donc peut-être se demander si la question, sous ces deux formes, n'est pas mal posée.

Trois raisons au moins parlent en faveur de ce soupçon. D'abord, il n'y a pas *une* fiction mais *des* fictions. On peut en effet montrer sans trop de difficulté que selon les contextes le terme « fiction » identifie des faits différents. Or, trop souvent nous ne les distinguons pas clairement (nous aurions même tendance à les amalgamer). Je plaiderai ici pour une différenciation nette entre ces différents types de fiction. Ensuite, nous souscrivons encore trop souvent à des théories simplistes de la représentation référentielle. Et lorsque nous découvrons que ces théories sont inadéquates, le démon de la dichotomie nous pousse à verser sans autre forme de procès du côté de la fiction tous les types de représentation qu'elles s'avèrent incapables de décrire de manière convaincante. Je défendrai l'hypothèse que nous aurions plutôt intérêt à revoir nos théories de la référence. Enfin, le type de fiction qui a été le plus contesté au nom d'une éthique de la vérité – ou célébré au nom d'une éthique de l'illusion créatrice – est la fiction artistique. Or, paradoxalement c'est précisément le type de fiction dont on ne peut comprendre la spécificité si on l'aborde dans la perspective de la question de la vérité – ou de la fausseté.

Quelles fictions ?

20

Nous avons tendance à employer le terme « fiction » au singulier, chacun étant convaincu que la signification qu'il lui donne en constitue le sens. Aussi ne le définissons-nous que rarement de manière explicite. Pourtant, il suffit de se pencher sur ses usages effectifs pour se rendre compte qu'il ne correspond pas à une seule notion, mais à plusieurs. Ce n'est pas étonnant : le terme « fiction » a une longue histoire et a revêtu de nombreuses significations différentes au fil de son évolution et selon les contextes. Par ailleurs, son sens aujourd'hui le plus courant – celui d'une œuvre d'art qui met en scène un univers *imaginaire* – n'a pas été son sens premier (en latin le terme renvoyait à deux champs sémantiques principaux : celui du modelage plastique d'un côté, celui de la feintise, de la supposition et de l'hypothèse de l'autre), ni le plus influent au fil des siècles. Comme de nos jours ces différents sens continuent à coexister, notre notion de « fiction » est en général un composite instable.

Tels qu'ils se sont cristallisés au fil des siècles, les différents usages du terme peuvent être regroupés autour de quatre attracteurs sémantiques : l'illusion, la feintise, le façonnage et le jeu. Chacun de ces attracteurs implique une vision différente de la fiction : le rapprochement avec l'illusion l'a attirée dans l'orbite de la catégorie de l'erreur, le centrage sur l'idée de feintise l'a rapprochée du mensonge, la mise en avant du façonnage ou du modelage a fait apparaître le facteur de l'invention (et parfois de l'artifice), enfin la perspective du jeu l'a versée du côté de l'enclave¹ pragmatique (le jeu étant considéré comme une province « non sérieuse » enclavée dans la vie « sérieuse »). Écrire l'histoire de la notion nécessiterait une analyse circonstanciée des manières selon lesquelles ces différents attracteurs se sont relayés – et mélangés – au fil de l'histoire et au gré des situations sociales. Il ne saurait en être question ici. Je me bornerai à présenter brièvement quelques usages du terme qui me paraissent particulièrement importants parce qu'à un titre ou un autre ils ont biaisé notre compréhension de la fiction *artistique* – celle à propos de laquelle je défends l'hypothèse que la question de la vérité n'est pas pertinente.

En philosophie classique, le terme « fiction » a été souvent utilisé pour désigner ce qu'on peut appeler des *illusions cognitives*. Par exemple, lorsque David Hume qualifie l'idée de causalité ou l'idée d'un moi unifié de « fictions », il veut dire par là qu'il s'agit d'illusions produites par notre équipement cognitif. L'analyse qu'il en

1. J'emprunte la notion d'«enclave» à l'ouvrage classique de Peter L. Berger & Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, New York, Doubleday, 1966. Le peu d'intérêt que la sociologie de la connaissance a porté au rôle des activités de feintise ludique dans le développement de la cognition sociale est illustré par le fait que les deux auteurs, tout en identifiant correctement le statut d'enclave pragmatique de la fiction, ne font aucune référence aux jeux fictionnels lors de leur analyse du processus d'internalisation primaire de la société par le petit enfant. Peut-être faut-il y voir une conséquence de l'importance interprétative des notions d'«identification» et de «rôle» dans leur analyse, ces deux notions semblant les rendre aveugles aux comportements qui relèvent de la simulation ludique.

donne montre plus précisément que, selon lui, ces illusions relèvent de ce que, de nos jours, on qualifierait de niveau « pré-attentionnel » du traitement cognitif. En effet, le traitement des idées selon les filtres de la similarité, de la contiguïté et de la consécution a lieu avant qu'elles aient accès à l'attention consciente. Aussi, lorsqu'elles deviennent conscientes, ont-elles déjà été filtrées par ces mécanismes. Or, selon David Hume, ces traitements automatiques (se cristallisant sous forme d'« habitudes » mentales) donnent naissance à un certain nombre de représentations erronées, autrement dit : de « fictions ». Celles-ci sont donc *constituantes* de l'attention consciente, puisqu'elles se présentent comme des traits inhérents aux *stimuli* plutôt que comme le résultat d'opérations mentales : le caractère unitaire du moi se présente à nous comme un fait et non comme une hypothèse.

Comme j'ai étudié cette conception humienne de la fiction ailleurs², je me bornerai à rappeler deux faits qui permettent de saisir sa particularité. D'une part, elle a le même statut que l'illusion perceptive³ : nous ne pouvons nous empêcher d'adhérer aux représentations en question, même lorsque nous savons qu'elles sont illusoire. D'autre part, elle s'oppose frontalement à la fiction artistique (Hume distingue clairement entre les deux types de fiction). En effet, une illusion cognitive n'est jamais expérimentée comme fiction mais comme représentation référentiellement validée. À l'inverse, une fiction artistique demande à être reconnue *comme* fiction pour pouvoir fonctionner correctement.

En d'autres occasions, le terme « fiction » est utilisé pour désigner des manipulations consciemment effectuées par un individu ou un groupe d'individus afin d'induire en erreur un autre individu ou un autre groupe d'individus. Par exemple, lorsqu'on décrète que l'égalité des citoyens est une fiction, on veut dire souvent qu'il s'agit d'une manipulation des « dominés » par les « dominants ». Comme les fictions cognitives, la fiction manipulatrice est une représentation fautive. Mais elle est le résultat d'une double intentionnalité : elle est produite comme erreur et afin qu'elle soit reçue comme représentation correcte. Elle présuppose donc de la part de celui qui l'exprime la co-occurrence d'une représentation correcte à laquelle il adhère (et à laquelle il veut empêcher d'adhérer ceux qu'il manipule). En fait, ce type de fiction correspond au champ de la feintise sérieuse, du mensonge, ou encore des leurres langagiers ou visuels. Comme dans le cas de la fiction-illusion on se trouve dans une situation incompatible avec celle de la fiction artistique, puisque « les conditions de félicité » de cette dernière exigent qu'elle soit reconnue comme fiction.

Dans le domaine des sciences de la nature, le terme est parfois utilisé pour désigner des entités hypothétiques, c'est-à-dire des entités non observables, mais qu'on postule hypothétiquement en tant que cause « substantielle » commune d'un

2. « Fiction et croyance », in Nathalie Heinich & Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004 : 163-186.

3. Sur l'incorrigibilité des « jugements » perceptifs « par ce que nous pouvons savoir par ailleurs des objets qui sont la cause distale des sensations », voir Jacques Dubucs, « Calculer, percevoir et classer », *Archives de philosophie*, 2002, 65 : 344.

certain nombre de constatations factuelles. C'est en ce sens qu'on qualifie, ou qu'on qualifiait de « fictions », les électrons et autres particules élémentaires. La fiction dans ce cas n'est pas l'affirmation d'un inexistant, mais le postulat d'une entité opératoire dont le statut ontologique reste indécis : par exemple, qualifier l'électron de « fiction » voulait dire que la question de savoir s'il s'agissait d'une particule physique effective ou d'un simple terme théorique permettant de subsumer un ensemble de mesures restait ouverte (même si on peut penser que ceux qui employaient le terme de « fiction » penchaient plutôt vers la seconde hypothèse). Pris en ce sens-là, le terme de « fiction » désigne donc des lieux d'indétermination ontologique. Là encore, on est dans un cas de figure qui diffère de celui de la fiction artistique : les entités qu'elle construit sont conçues comme ayant des identités ontologiques ne différant pas de celles du monde « réel ». Si tel n'était pas le cas, les inférences naturelles que nous entreprenons pour enrichir l'univers fictif sémantiquement sous-déterminé qui nous est proposé, seraient impossibles. En effet, ces inférences présupposent que, par exemple, tout être humain présenté dans l'univers de fiction ait les mêmes propriétés génériques que les êtres humains de « notre » monde, même si la fiction ne les détaille pas.

Le terme « fiction » est aussi utilisé parfois pour désigner ce que Francis Affergan qualifie d'« intrigues de supposition »⁴. Il entend par là ces petites « fictions » qui « permettent, par contraste, de comprendre des états du monde inextricables »⁵. Affergan cite un passage de Ludwig Wittgenstein : « Supposez que vous arriviez en explorateur dans une région inconnue dont le langage vous serait absolument étranger. En quelles circonstances direz-vous reconnaître que les gens de là-bas donnent des ordres, comprennent des ordres, obéissent à des ordres, s'insurgent là-contre, et ainsi de suite »⁶. Les « intrigues de supposition » partagent certains traits avec la fiction artistique ou ludique : elles sont généralement narratives et donnent naissance à de véritables mini-univers imaginaires ; par ailleurs, nous ne sommes pas invités à les lire en termes de référence historique, mais comme des situations virtuelles à explorer. Mais, contrairement à la fiction artistique, une intrigue de supposition reste indexée sur le réel, au sens où le lecteur doit imaginer que la situation en question est réalisée dans le monde dans lequel il vit, puisqu'elle doit lui permettre de faire des inférences correctes dans ce monde-là. Tel n'est pas le cas d'une fiction artistique : si l'univers qu'elle crée doit dans une certaine mesure être analogue au monde réel – sinon *aucune* inférence ne serait possible –, il n'a pas besoin d'être indexé référentiellement sur lui puisque seul l'univers fictif constitue le cadre de validation des inférences.

4. Francis Affergan, « La valorisation des types et les formes de comparaison », in Francis Affergan et al., *Figures de l'Humain : les représentations en anthropologie*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2003 : 108-109.

5. *Ibid.*

6. Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, in *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961 : § 206.

Par bien des aspects, les « intrigues de supposition » se rapprochent des expériences de pensée, qu'elles soient scientifiques (par exemple l'argument développé par Galilée pour démontrer que la vitesse avec laquelle tombent les corps est indépendante de leur poids) ou philosophiques (l'expérience de la terre-jumelle de Putnam, l'expérience de la chambre chinoise de Searle, etc.). Les deux types de fiction sont indexés sur le monde réel. Il me paraît cependant préférable de distinguer entre les deux, leur différence résidant dans *la façon* dont elles sont indexées sur la réalité. Les « intrigues de supposition » ont pour fonction d'induire des imaginations d'ordre quasi empirique, non formalisées. Les expériences de pensée au sens technique du terme sont en revanche des dispositifs déductifs : la situation de départ (qui peut être suppositionnelle comme dans l'argument de Galilée ou explicitement contrefactuelle comme chez Putnam) fonctionne comme un ensemble de prémisses hypothétiques, et l'expérience de pensée proprement dite réside dans l'étude des conséquences formellement valides qui découlent de ces prémisses. Là encore on ne saurait être plus loin des fictions artistiques, non seulement en termes fonctionnels, mais aussi en termes de validation : un univers de fiction ne demande pas à être validé en termes logiques.

Les types de fiction que je viens de passer en revue ont un point en commun : on ne peut les comprendre en faisant abstraction de leur relation avec le champ du véridictionnel, soit que la fiction se révèle appartenir au champ des illusions ou des mensonges, soit qu'elle corresponde à un lieu d'indétermination ontologique, soit enfin qu'elle soit posée comme un ensemble de propositions suppositionnelles ou contrefactuelles faisant partie intégrante d'une argumentation véridictionnelle indexée sur le monde réel. Et c'est précisément sur ces mêmes points qu'elles se distinguent de la fiction artistique : celle-ci ne s'oppose pas à la vérité comme le font l'illusion cognitive, l'erreur et le mensonge, mais elle n'est pas non plus indexée sur le monde réel, donc indexée sur la vérité référentielle, comme le sont les fictions suppositionnelles ou contrefactuelles des expériences de pensée.

Le fictif et le factuel

La multiplicité sémantique du terme « fiction », due à une histoire quelque peu chaotique, est sans conteste un des facteurs qui rend difficile une compréhension partagée de la spécificité de la fiction artistique. Mais cette tâche est encore rendue beaucoup plus difficile par une évolution plus récente, qui propose de redéfinir les frontières entre le champ de la fiction et le champ des représentations factuelles. Il s'agit d'un côté de l'assimilation de la fiction artistique, et plus particulièrement de la fiction littéraire, aux expériences de pensée, de l'autre de l'assimilation de pratiques discursives considérées « traditionnellement » comme non fictionnelles, telles l'histoire et l'anthropologie, au champ de la fiction.

On comprend facilement l'attrait que l'assimilation de la fiction artistique aux expériences de pensée peut exercer sur quiconque veut mettre en avant ses potentialités cognitives. À première vue, cette assimilation ne semble d'ailleurs pas

poser de problèmes. Après tout, l'expérience de création et de réception, sinon de la fiction artistique comme telle, du moins des fictions verbales, est, au sens le plus littéral de l'expression, une expérience de (la) pensée, puisque c'est en tant qu'expérience mentale que l'univers de la fiction verbale se déploie. Mais lorsqu'on se propose d'assimiler la fiction aux expériences de pensée, c'est évidemment parce qu'on veut la doter d'une légitimité philosophique dont on semble craindre qu'autrement elle risquerait d'être dépourvue. Une telle assimilation est cependant plus que problématique : une fiction artistique ne saurait être une expérience de pensée au sens ou, par exemple, l'expérience de « la chambre chinoise » inventée par Searle pour réfuter l'hypothèse selon laquelle le fonctionnement de l'esprit pourrait être réduit à un algorithme computationnel, en est une. La raison principale de cette impossibilité est double : l'expérience mentale à laquelle donne lieu une fiction artistique tout autant que son mode de validation sont différents de ceux d'une expérience de pensée. L'attitude que nous adoptons face à une expérience de pensée est une attitude distanciée de discrimination logique : il s'agit de contrôler sa validité formelle, de se demander si elle est ou n'est pas concluante ou encore de réfléchir à des amendements visant à en augmenter la pertinence ou la cohérence. Quant à sa validation (ou invalidation), elle relève de controverses techniques entre spécialistes qui l'acceptent ou la rejettent, la reformulent ou la modifient, au nom de critères de validité logique. Une fiction artistique en revanche est activée sur le mode de l'immersion : elle est « vécue », et elle est stockée dans la mémoire du lecteur ou du spectateur comme univers virtuel clos sur lui-même et se suffisant à lui-même, quitte à ce que ses traces mémorielles soient réactivées plus tard dans des situations réelles par le biais d'une dynamique associationniste. Quant à la question de la validation de la fiction artistique, elle ne saurait se poser qu'en un sens métaphorique. D'une fiction artistique on dira plutôt qu'elle est réussie ou ratée, ces jugements sanctionnant son « efficacité » en tant que vecteur d'immersion, en tant qu'univers et en tant que proposition artistique. Autrement dit, ses « conditions de félicité » sont celles du caractère satisfaisant ou non de notre immersion dans l'univers qu'elle crée et de notre appréciation esthétique de ses propriétés mimétiques et artefactuelles. Certes, les fictions artistiques peuvent faire l'objet de commentaires, donner lieu à des réécritures ou encore être évaluées par rapport à la cohérence de l'univers construit et au caractère désirable ou non de leurs normes explicites ou implicites, mais tout cela n'a rien à voir avec la validation d'une expérience de pensée.

Pour le dire de manière plus simple et plus directe : une expérience de pensée est un dispositif expérimental de nature logique, un univers suppositionnel ou contrefactuel construit pour résoudre par des voies formelles (c'est-à-dire en suivant les règles d'inférence) des problèmes ne pouvant être résolus par des voies empiriques (que ce soit pour des raisons pratiques ou parce que toute enquête empirique présuppose leur solution). Une fiction artistique, en revanche, nous invite à nous immerger mentalement ou perceptivement dans un univers narré ou dans un semblant perceptif, et à en tirer une satisfaction immanente à l'activité

même de cette immersion. Assimiler ce type d'expérience cognitive au fonctionnement des expériences de pensée nous interdit d'en comprendre à la fois le fonctionnement et les fonctions. Cela vaut pour les fictions verbales, et *a fortiori* pour les fictions visuelles dont on voit mal comment, ne serait-ce que pour des raisons sémiotiques, elles pourraient être expliquées dans ce cadre. D'ailleurs les fictions verbales ne sauraient même pas être assimilées aux « intrigues de supposition », car leur trait propre tient au fait qu'elles se présentent avec un caractère assertif et non pas suppositionnel. C'est précisément ce caractère assertif qui est responsable à la fois de la puissance de leurs effets d'immersion et des soupçons qu'elles n'ont cessé d'éveiller depuis l'Antiquité.

Alors que l'assimilation de la fiction artistique aux expériences de pensée la traite comme si elle était un dispositif d'investigation philosophique, ceci dans le but de l'« anoblir » en la soumettant à une hétéronomie dont elle n'a que faire, la thèse vers laquelle je me tournerai maintenant assimile à l'inverse des pratiques discursives relevant du champ de la véridiction référentielle – telles l'histoire et l'anthropologie – au champ de la fiction.

En général cette assimilation se fait au nom de la structure narrative, voire de la structure langagière, des représentations historiques et anthropologiques. Dans *La Chine romanesque* – un ensemble d'études passionnantes sur la fiction en Chine et sur ses relations avec le discours historique – Jean Levi note que « l'histoire elle-même en tant qu'elle figure des faits au moyen du langage est elle aussi fictive et ne saurait se confondre avec les événements dont elle fournit la représentation »⁷. Il en conclut que le roman, lui, est doublement fictif, d'une part parce que (comme l'histoire), « il figure quelque chose qu'il n'est pas », d'autre part parce que ce qu'il figure « n'a d'être et de substance que par ces mots qui appartiennent au monde de la représentation »⁸. La nécessité de doter la fiction artistique – ici le roman – d'une double fictivité montre bien que l'assimilation pose problème. La proposition qui consiste à qualifier la fiction artistique de doublement « fictive » peut, en effet, difficilement passer pour une réponse satisfaisante : dans la mesure où le critère qui permet de qualifier de fictif un roman (ou toute autre fiction artistique) n'est pas le même en vertu duquel le discours historique est qualifié de fictif, la thèse d'un redoublement n'a pas de sens (puisque les deux notions de « fictivité » ne sont pas les mêmes). Plus fondamentalement, si l'on accepte les critères avancés par Jean Levi en faveur de la fictionnalité du discours historique, alors toute représentation devrait être qualifiée de fictionnelle, puisque la définition courante de la représentation (ou du signe) comporte l'idée qu'elle figure « quelque chose qu'elle n'est pas ». C'est même précisément parce qu'elle représente quelque chose qu'elle n'est pas, qu'elle peut remplir une fonction représentationnelle et référentielle. On doit donc se demander ce qui motive le choix du terme de « fiction » pour désigner spécifiquement le statut du discours historique.

7. Jean Levi, *La Chine romanesque : fictions d'Orient et d'Occident*, Paris, Le Seuil, 1995 : 131.

8. *Ibid.* : 131-132.

On doit se le demander d'autant plus que Jean Levi continue à admettre que les assertions historiques ont une portée référentielle. Il note en effet qu'une représentation historique est vraie « dans la mesure où elle tente de rendre intelligible une réalité qui, pour ne plus être, *n'en a pas moins existé* et dont on lui demande de porter témoignage »⁹. Si l'histoire peut être qualifiée de vraie en ce sens là, c'est-à-dire en tant qu'elle porte témoignage sur un événement qui a existé, pourquoi encore la qualifier de fiction ? En fait, cette tension entre un fictionnalisme officiellement affiché et le maintien d'un référentialisme tout ce qu'il y a de plus classique se retrouve chez la plupart des historiens qui partagent la vision fictionnaliste de l'histoire : quelle que soit sa philosophie officielle et quelle que soit sa théorie concernant le statut (certes souvent ambigu) des sources sur lesquelles il travaille et donc aussi concernant l'univers historique qu'il élabore, tout historien n'en accepte pas moins *de facto* que la question de la force référentielle des assertions est non seulement pertinente mais encore est décisive pour évaluer tout discours historique.

Tout cela rend très mystérieuse la référence à la fiction. Je soupçonne qu'elle est motivée par la conviction selon laquelle soutenir qu'une représentation peut être vraie ou fausse nous condamnerait à adhérer à une sorte de théorie d'auto-révélation du réel (la vérité serait le réel se disant lui-même). Victimes d'une confusion entre ce qui est représenté et la représentation, nous en viendrions à oublier que, comme Jean Levi le dit fort justement, aucune représentation ne saurait « se confondre avec les événements dont elle fournit la représentation ».

Cette crainte est pourtant sans fondement. Aucune théorie sérieuse de la représentation ne soutient que la fonction référentielle d'une proposition (ou le contenu référentiel d'une représentation) se traduit par son identité (?) avec les événements qu'elle représente ou qu'elle affirme. De nos jours, on admet en général que pour décrire le fonctionnement des représentations mentales, il faut distinguer entre deux questions. La première est celle de la relation qui, en amont de la représentation, s'établit entre le *stimulus* (externe ou interne) et l'esprit (qui va élaborer la représentation). Ce lien est d'ordre causal : la réalité physique cause des perceptions en agissant sur nos organes des sens, la parole ou le texte écrit causent des représentations en activant notre compétence linguistique (syntaxique et sémantique), un affect induit une autre représentation associée, etc. On n'est donc pas encore dans une relation représentationnelle : c'est la « réponse » de l'esprit à cette cause qui va donner naissance à une représentation. Il ne faut pas confondre cette relation de causalité avec une relation de fondement : une représentation ne peut être *fondée* que sur et par une autre représentation, car les relations d'implication ne sont pas des événements du monde mais des règles de liaison des représentations entre elles. La deuxième question est celle de la relation qui, en aval de la genèse de la représentation, s'établit entre celle-ci et ce à quoi elle renvoie. Cette relation est une modélisation projective. Dans le cas le plus « simple », celui de la perception, une représentation mentale référentielle

9. *Ibid.* : 131 (c'est moi qui souligne).

est un état neuronal fonctionnel qui permet à celui qui « a » cette perception de développer des réponses intégrées aux *stimuli* externes ou internes qui l'ont causée et qu'elle représente. Il va de soi qu'un très grand nombre de nos représentations ne sont pas causées directement par les objets qu'elles représentent, mais par d'autres représentations, éventuellement causées elles-mêmes par d'autres représentations et ainsi de suite. Dans des situations de ce genre, la représentation élaborée par le récepteur est causée par le message qui encode la représentation de l'émetteur et non pas par ce qui a causé cette dernière, que ce soit un autre message ou une perception. Autrement dit, la causalité génétique des représentations n'est pas une relation transitive : si x (un *stimulus* externe ou interne, une représentation mentale déjà constituée ou un message encodé sémiotiquement) cause une représentation a et si cette représentation cause à son tour une représentation b qui réactive a , il n'en découle pas que x cause la représentation b qui la représente par l'intermédiaire de la réactivation de la représentation a . En effet b n'est pas causé par x mais par y , et y ne saurait être identique à x : il est soit la représentation mentale a soit l'encodage sémiotique de cette représentation, alors que x est le fait quel qu'il soit qui a causé a .

Or l'historien se trouve généralement dans une situation d'absence de contact avec la cause de ce qu'il représente : il vise à élaborer une représentation non pas de ce qui a causé sa propre représentation – en l'occurrence le dernier élément de la chaîne des représentations en enfilade dont il est le point d'aboutissement – mais de ce qui a causé la représentation originiaire (ou de ce qui aurait causé cette représentation s'il y avait eu un témoin), c'est-à-dire de l'événement historique. En vertu de la non-transitivité de la causalité des représentations, la représentation historique ne représente donc pas en règle générale sa cause, puisqu'elle n'est pas causée par les événements qu'elle représente mais par d'autres représentations qui, elles, ont été, éventuellement, causées par ces événements. La seule exception est celle de l'historien qui est en même temps témoin direct des événements qu'il relate. Il faut enfin dire que bon nombre de représentations historiques ne sauraient être rapportées à une cause perceptive « première », soit parce que les témoignages se sont perdus, soit parce que les événements n'ont pas eu de témoins humains (la fin des dinosaures par exemple) : certains événements ne donnent pas lieu à des témoignages, mais seulement à des traces. Tout cela est sans conteste un facteur d'incertitude épistémique, mais je ne vois pas pourquoi ce serait un facteur de fictionnalisation. Le fait que l'on s'interroge sur l'incertitude foncière des propositions historiques, sur leur dépendance radicale à l'égard de représentations indirectes, et ainsi de suite, démontre tout au contraire qu'on les évalue selon leur visée véridictionnelle et non pas selon la logique de la fiction artistique.

À côté de l'interprétation erronée des conséquences découlant du fait (indiscutable) que dans bien des cas il n'existe pas de chaîne causale directe entre nos représentations et ce qu'elles représentent, les thèses fictionnalistes ont encore une deuxième source : la prise de conscience du caractère *narratif* de toute représentation événementielle. Là encore le présupposé implicite est que, comme les

événements narrés ne sont pas en eux-mêmes des faits narratifs et que la structuration narrative des représentations qui portent sur eux est une construction humaine, toute relation référentielle directe est impossible. Silvana Borutti par exemple soutient que « la notion de fiction » est « la catégorie-clé de la production de la connaissance dans les sciences humaines »¹⁰. Et elle rapproche explicitement ce qu'elle considère être la logique épistémique de l'anthropologie – à savoir une supposée impossibilité de principe d'accéder à l'universel autrement que sous forme de l'exemplification singulière d'une configuration humaine possible – du pouvoir universalisant du récit tel qu'il est défini par Aristote (lu à la lumière de Paul Ricœur)¹¹. Certes, elle précise aussitôt que la « fiction » dont il s'agit n'est pas celle du champ sémantique lié à la feintise et à la simulation « et donc du mensonge et de l'illusion de vérité » mais celui du « modeler-façonner-construire », autrement dit : le terme « fiction » désigne « la projection symbolique et formelle (*poiétique*) d'une réalité »¹².

On pourrait donc penser que, comme chez Jean Levi, l'utilisation du terme de « fiction » a ici une fonction métaphorique qui ne remet pas vraiment en cause le statut véridictionnel de l'anthropologie. Pourtant, il me semble que Silvana Borutti va plus loin. En effet, sa définition de la « fiction » en anthropologie reprend les définitions classiques de la fiction artistique. Le rapprochement qu'elle opère entre ce qu'elle considère être la dynamique fictionnante du savoir anthropologique et les conceptions aristotéliennes de la *mimésis* dramatique et épique est particulièrement révélateur à cet égard. On se rappelle que chez Aristote ces modes de représentation sont explicitement opposés au discours historique, donc à un genre qui relève du discours factuel. Dès lors qu'on définit le statut du discours anthropologique en le dotant des propriétés qu'Aristote avait réservées à la tragédie et à l'épopée, on le dissocie donc *ipso facto* du discours factuel et, plus fondamentalement, du souci de vérité référentielle. Car, comme Silvana Borutti le note elle-même, « ce qui est important dans la fiction de l'intrigue n'est pas tant le degré de proximité par rapport à la vérité, que le pouvoir ontologique de la configuration ». Si le discours anthropologique s'inscrit dans cette logique-là, on voit mal comment il pourrait être autre chose qu'un pourvoyeur de récits vraisemblables qu'il s'agit de classer selon leur pouvoir de « configuration ontologique » plutôt que selon leur adéquation aux situations sociales effectives dont celles-ci nous livrent une représentation.

Le premier problème que rencontre cette thèse est qu'elle ne permet pas de comprendre la dynamique discursive de la discipline scientifique qu'est l'anthropologie. Si le discours de l'anthropologue doit être évalué selon le pouvoir ontologique des configurations qu'il propose, on ne comprend pas pourquoi la discipline est parcourue, et ce depuis ses origines, par tant de controverses concernant les techniques de collecte d'informations, les critères d'interprétation des maté-

10. Silvana Borutti, « Fiction et construction de l'objet en anthropologie », in Francis Affergan *et al.*, *Figures de l'humain...*, op. cit., 2003 : 75.

11. Voir *Ibid.* : 96.

12. *Ibid.* : 75.

riaux, les théories sociales générales sous-jacentes aux grilles analytiques, etc. Et on comprend encore moins pourquoi tant de controverses portent sur le fait de savoir si telle ou telle description ou interprétation de telle ou telle pratique sociale est correcte ou fautive, et ce au sens le plus « référentialiste » de ce terme. Ces controverses n'auraient pas lieu d'être si le critère décisif était celui de la richesse de la configuration ontologique. Certes, que la richesse de configuration ontologique soit un critère pour choisir entre deux modélisations remplissant toutes les deux les conditions de l'adéquation référentielle est une hypothèse tout à fait défendable – du moins si on entend par « pouvoir ontologique de la configuration » quelque chose comme la puissance descriptive ou explicative d'une hypothèse ou d'un corpus d'hypothèses. Mais précisément, pour que ce choix soit pertinent il faut que les conditions d'adéquation référentielle soient déjà remplies par les deux théories en concurrence.

En réalité, je pense que l'idée selon laquelle ce qui importe est la richesse de la « configuration ontologique » vaut foncièrement pour la situation qui prévaut dans le champ de la fiction artistique, domaine auquel Silvana Borutti l'emprunte d'ailleurs. Autrement dit, il me semble qu'elle projette (à tort) les conditions de réussite de la fiction artistique sur le discours anthropologique. En effet, les fictions artistiques, elles, ne donnent effectivement pas lieu à des controverses du type de celles qui caractérisent l'anthropologie. Concrètement : alors que les assertions de Margaret Mead concernant les mœurs sexuelles à Samoa ont donné lieu à des discussions (qui perdurent à ce jour) quant à leur justesse, il n'y a pas eu de littérature savante discutant la validité des thèses concernant le snobisme social exposées dans *À la recherche du temps perdu*. Pour qui pense que l'anthropologie est un discours factuel, c'est-à-dire qu'elle est guidée par la norme du vrai, alors que le texte de Marcel Proust relève du domaine de la fiction, cette différence va de soi : s'il y a controverse à propos des thèses de Margaret Mead c'est parce que nous les lisons comme des affirmations qui veulent nous dire comment vivent les gens de Samoa ; s'il n'y a pas de controverses concernant les thèses défendues par le narrateur de *La Recherche* c'est parce que le but premier de la fiction proustienne est d'amener le lecteur à imaginer un univers d'une grande « richesse de configuration ontologique » et à retirer une satisfaction d'ordre intellectuel et affectif de la plongée immersive dans ce monde enclavé. Cela ne signifie pas que la justesse ou la fausseté des thèses du narrateur proustien nous laissent nécessairement indifférents¹³. Il se pourrait d'ailleurs fort bien que les thèses à propos du snobisme social exposées par le narrateur de *La Recherche* soient vraies et que les thèses de Margaret Mead concernant la sexualité à Samoa soient fausses. Cela n'empêcherait pas que dans le

13. Affirmer que la fiction ne peut pas faire l'objet de controverses est donc hyperbolique. Jean Jamin m'objecte avec raison que les œuvres de William Faulkner, par exemple, ont donné lieu à controverses, et ce « en raison de leur contenu narratif » ou de leur « validité référentielle » (voir dans ce volume, pp. 186-187). Ma seule réserve porte sur l'adjectif « référentiel » : il me semble que c'est plutôt leur validité représentationnelle (en tant qu'univers possible) qui est l'enjeu de ces controverses. Dans le cas d'un récit anthropologique, en revanche, c'est bien la référence au sens technique du terme, qui est pertinente.

cas de Margaret Mead, le souci d'adéquation référentielle est une pierre de touche pour la validation du texte, alors que pour le roman proustien cette dimension est une variable libre, dissociable de la fonction canonique¹⁴ de l'œuvre.

La thèse de la nature « fictionnante » du discours anthropologique (ou historique) possède encore un deuxième aspect problématique, qui tient à la façon dont est conçue la relation entre fiction et récit. En effet, on voit mal comment, dès lors que les récits anthropologiques se voient interprétés en termes de la théorie aristotélicienne de la *mimésis*, on pourrait éviter une identification pure et simple entre récit et fiction. Or, cela me paraît une hypothèse difficilement défendable. Certes, toute description ethnographique et toute analyse anthropologique comportent des mises en intrigue. En ce sens, elles ne sont évidemment pas des données mais des constructions, des modèles d'intelligibilité. Mais pourquoi est-ce que cela les transformerait en fictions ? Toute représentation est une élaboration mentale, une construction, une modélisation. Le récit, puisque c'est lui qui est en cause ici, ne possède aucun statut spécial à cet égard. Donc, à moins de souscrire à la thèse autoréfutante selon laquelle toute représentation serait une fiction, il n'y a pas de raison d'affirmer que tout *récit* est une fiction. Après tout, la perception visuelle n'est pas non plus une projection « fidèle » de l'image rétinienne mais le résultat de processus computationnels automatiques qui organisent (en l'appauvrissant !) la masse des informations contenues dans le *stimulus* proximal¹⁵ : il n'en reste pas moins que la différence entre une perception visuelle et une hallucination reste entière et cruciale.

Le fait est que dans la vie humaine la distinction entre récits factuels et récits de fiction est indispensable et inévitable. D'ailleurs, dans la pratique quotidienne nous faisons tous, quelle que soit notre philosophie officielle, cette distinction. La raison en est simple : en règle générale il importe de savoir ce qu'il en est des états du monde dans lesquels nous nous trouvons pris. Il est donc notamment important que les récits qui se donnent pour référentiels le soient effectivement, de même qu'il est important que nous sachions distinguer ces récits-là des récits de fiction. Cela est d'autant plus important que sous la forme de la « narration naturelle », la narrativisation est sans doute l'outil mental principal grâce auquel nous organisons le monde des événements *vécus*. Nous nous en remettons à elle chaque fois que nous sommes confrontés à des séries d'événements vécus comme causalement liés, surtout lorsqu'il s'agit de séries à causalité mixte, c'est-à-dire qui combinent causalité naturelle et causalité intentionnelle. Il convient à ce propos de se défaire du préjugé selon lequel les actes de narrativisation enchâssés dans la vie de tous les jours seraient déficients du point de vue de leur capacité à imputer du « sens » à la vie, en sorte que celle-ci ne serait « configurée » que grâce aux grandes structures narratives artefactuelles sur lesquelles, sous l'influence du paradigme littéraire, nous avons tendance à concentrer nos analyses. Il faut plutôt

14. Il va de soi que cette fonction est contractuelle et non pas inhérente au texte : il n'existe pas de critères textuels (syntactiques ou stylistiques) de la fictionalité.

15. Voir Jacques Dubucs, « art. cit. », 2002 : 335-355 (et notamment p. 346).

voir dans ces formes hautement complexes des cristallisations et spécialisations de la narration naturelle qui est l'outil par excellence de la configuration de la vie humaine¹⁶. D'ailleurs, ses règles de séquençage de base et les principes de logique causale qu'elle met en œuvre – notamment la distinction entre causalité naturelle et causalité intentionnelle, ainsi que la maîtrise du concept de *independant agency* qui permet de distinguer entre actions d'agents indépendants et simples interactions physiques –, ne diffèrent guère d'une société à l'autre¹⁷. Cela est en accord avec le fait qu'au niveau ontogénétique l'accès à la différenciation entre représentations référentielles et simulations ludiques (*make-believe*) est un moment important dans la maturation mentale du petit enfant, au même titre que l'accès à la distinction entre causalité naturelle et causalité intentionnelle.

Fiction artistique et vérité

Les réflexions qui précèdent auront atteint une partie de leur but si elles ont réussi à convaincre le lecteur que derrière ce qui peut apparaître comme de simples querelles linguistiques, les débats sur la définition et l'extension du terme de « fiction » ont un enjeu important : la compréhension de la fiction artistique en tant qu'activité mentale et sémiotique irréductible – et inassimilable – à toute autre forme d'usage de nos capacités représentationnelles. Dans ces remarques conclusives, j'aimerais esquisser en quel sens cette particularité irréductible de la fiction artistique est liée précisément au fait que la problématique de la vérité référentielle n'est pas pertinente pour comprendre son rôle dans la vie mentale des individus et dans la vie culturelle des sociétés humaines.

Pour cela il était nécessaire d'abord de clarifier la notion de fiction, afin de distinguer la fiction artistique des acceptions du terme fiction pour lesquelles la problématique de la vérité *est* pertinente : illusions cognitives, manipulations, hypothèses d'indétermination ontologique, intrigues suppositionnelles, expériences de pensée. Mon plaidoyer en faveur de la distinction faite par le sens commun entre représentations à prétentions factuelles et représentations fictionnelles s'inscrivait dans la même visée. En effet, la fiction artistique ne s'oppose pas au vrai mais au vrai et au faux, c'est-à-dire qu'elle échappe à la pertinence de la véridiction comme telle. C'est à cette question que j'aimerais consacrer ces remarques conclusives.

16. Cela signifie, à la fois, que les « narrations savantes » ne sauraient être réduites à la « narration naturelle », mais aussi qu'elles ne sauraient la remplacer (pour compenser son supposé déficit de « sens »). Il faut plutôt partir de l'hypothèse que leurs différences – indubitables et massives en termes de construction et d'intégration configurationnelle – traduisent des différences fonctionnelles qui à ce jour n'ont pas encore été vraiment étudiées.

17. À propos de l'ontogenèse des concepts d'intentionnalité et de *independant agency*, voir Robert D. Kavanaugh, Dara R. Eizenmann & Paul L. Harris, « Young Children's Understanding of Pretense Expressions of Independant Agency », *Developmental Psychology*, 1997, 33 (5) : 764-770. Les analyses de Laurence Goldman consacrées aux narrations naturelles chez les Huli de Nouvelle-Guinée ont par ailleurs mis en évidence – à l'encontre des thèses pseudo-évolutionnistes selon lesquelles les « primitifs », comme les enfants, ne connaîtraient que la causalité intentionnelle – que les Huli distinguent fort clairement entre les deux types de causalité, et que, de manière plus générale, ils manipulent les catégories du lien causal de la même manière que nous. Voir Laurence Goldman, *The Culture of Coincidence : Accident and Absolute Liability in Huli*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Pour ce faire il faut d'abord que j'introduise un type de fiction auquel je n'ai pas encore fait référence jusqu'ici : la fiction ludique, c'est-à-dire les jeux fictionnels, qu'ils soient « solitaires » ou interactifs. L'irréductible particularité de la fiction artistique réside en effet dans le fait qu'elle est la cristallisation culturelle la plus ambitieuse d'une activité dont les premières traductions sont les jeux fictionnels des enfants. Mais la relation entre les deux est plus profonde encore que celle qui peut exister entre une activité enchâssée dans la vie de tous les jours et une activité culturellement cristallisée. Du point de vue ontogénétique, la fiction dépend, dans sa possibilité même, de l'accession du petit humain à la compétence mentale spécifique qu'est la capacité de développer et d'interpréter des activités de feintise ludique et des autostimulations représentationnelles enclavées, c'est-à-dire qui ne seront pas versées dans le « pot commun » des croyances référentielles d'arrière-fond. Autrement dit, les fictions artistiques ne sauraient exister que sur le fond de la feintise ludique, qui est une compétence psychologique particulière que le petit enfant développe au cours de sa maturation et dont les premiers jeux fictionnels ne sont pas seulement la traduction mais, plus fondamentalement, le véhicule de « mise au point ».

La place manque ici pour exposer les problèmes complexes que pose une description satisfaisante de ce processus de genèse de la compétence fictionnelle. Je rappellerai simplement que les travaux des psychologues ont établi que pour l'accession du petit enfant à une identité affective et cognitive relativement stable, la maîtrise de la feintise ludique (*pretense*), qui commence à se mettre en place dès les premières interactions avec les adultes, joue un rôle central. Il en va de même de sa capacité à catégoriser correctement les autostimulations représentationnelles, donc la production spontanée de représentations endogènes (« imaginaires ») qui est un trait tellement caractéristique de la vie psychologique du petit humain. Ce qui est en jeu dans ces deux champs n'est autre chose que l'instauration d'un territoire mental spécifique qui définit le champ du fictif en tant que distinct, non seulement des représentations à fonction véridictionnelle, mais aussi des faits d'autodéception, c'est-à-dire des constructions imaginaires que l'enfant catégorise de manière erronée comme des représentations référentielles.

Ce deuxième point est particulièrement important du point de vue du développement de l'« hygiène mentale ». Il existe ainsi une corrélation inverse entre la maîtrise du « faire comme si » ludique et la tendance à l'autodéception : plus la première est fermement établie et plus l'enfant est à même de gérer les situations dysphoriques sur un mode indirect, celui du simulacre ludique, c'est-à-dire moins il risque de s'engager dans des processus d'autodéception. De même, les jeux de feintise sont directement liés au développement de la cognition sociale. Ainsi, les enfants autistes, bien que capables de s'adonner à des jeux fonctionnels, n'accèdent que très difficilement, voire pas du tout, à la compétence des jeux de feintise – difficulté qu'on peut mettre en relation avec leur déficit dans le domaine de la cognition sociale¹⁸. Il existe en effet une synchronisation temporelle entre le

18. Voir Tony Charman *et al.*, « Infants With Autism : An Investigation of Empathy, Pretend Play, Joint Attention, and Imitation », *Developmental Psychology*, 1997, 33 (5) : 781-789.

développement des jeux de feintise ludique et l'accession à une compréhension des catégories d'intentionnalité et d'action indépendante (*independent agency*) – compréhension dont il a déjà été question plus haut à propos des universaux du séquençage narratif. Concrètement, les jeux de feintise ludique sont un des lieux privilégiés où l'enfant – notamment en jouant avec des poupées ou des animaux en peluche – explore, par la voie de la simulation immersive, ces concepts qui jouent un rôle crucial dans le développement de la cognition sociale¹⁹.

En employant le terme de « concept », je ne veux bien entendu pas prendre position dans le débat qui agite actuellement les sciences cognitives quant à l'importance respective de l'élaboration d'une théorie de l'esprit et du déploiement de simulations dans l'accession de l'enfant à la maîtrise progressive de l'imputation d'intentionnalité. Ce qu'on peut dire en revanche avec une certitude raisonnable, c'est que les jeux de feintise ludique ont un grand rôle dans ce processus. Il me paraît d'autant plus important d'insister sur le fait qu'on ne saurait réduire sans autre forme de procès la feintise ludique au concept (général) de simulation mentale.

En premier lieu, s'il est vrai que toute fiction se réalise à travers des processus de simulation, l'inverse n'est pas le cas : il n'est pas vrai que toute simulation relève de la feintise ludique ou de l'autostimulation endotélique. Il faut rappeler que les théories de la simulation mentale ont été développées à l'origine pour expliquer le *mind-reading*, c'est-à-dire notre capacité à expliquer et à prédire les comportements intentionnels d'autrui. L'hypothèse des théories simulationnistes – qui s'opposent à cet égard aux théories postulant l'existence, chez l'enfant, d'une *théorie* de l'esprit – est que la compétence du *mind-reading* implique qu'on se mette en imagination à la place de l'autre, c'est-à-dire qu'on simule ses états et processus mentaux. Il est clair que dans le *mind-reading* la simulation est référentiellement contrainte : il importe à la fois que celui dont je simule les réactions mentales existe réellement et que ma simulation reproduise de manière fiable ses états intentionnels. Et cela ne vaut pas seulement pour les simulations prédictives susceptibles de nourrir mes actions, mais aussi pour les simulations rétrodictives, celles à travers lesquelles j'essaie de comprendre comment un individu a pu en arriver à accomplir telle ou telle action. Or, il n'en va pas de même dans la simulation fictionnelle : généralement elle porte sur des entités non existantes, inventées par le processus de simulation lui-même. Autant dire que la notion même de simulation n'a pas exactement le même sens dans les deux cas.

En deuxième lieu, les fictions artistiques ne sauraient être réduites à l'activité de simulation mentale qui les fait naître et qui les réactive. En effet, une fiction artistique est toujours incarnée sémiotiquement dans un médium qui a lui-même une composante simulationniste. Autrement dit, dans le cas des fictions artistiques, la notion de simulation est pertinente non seulement pour expliquer la situation dans laquelle se trouve le créateur au moment où il invente la fiction, ou le récepteur au moment où il la réactive, mais aussi pour décrire la fonction

19. Voir Robert D. Kavenaugh, Dara R. Eizenmann & Paul L. Harris, « art. cit », 1997.

des dispositifs d'incarnation. Or, la dimension simulationniste des dispositifs de fiction ne relève pas de la simulation d'états mentaux mais de la simulation de vecteurs informationnels : la fiction verbale simule ainsi la narration factuelle, la projection cinématographique simule des percepts intramondains. Pour comprendre le fonctionnement des fictions artistiques, une théorie de la simulation mentale ne suffit donc pas. Il nous faut aussi une analyse de la composante simulatrice des supports sémiotiques dont la fiction se sert comme amorce mimétique, c'est-à-dire comme facteur susceptible d'induire chez le récepteur l'attitude de simulation mentale. Et, pour ce faire, il nous faut, à côté d'une théorie de la simulation mentale, une théorie de l'immersion mimétique.

Enfin, une troisième différence importante entre le *mind-reading* et les simulations entreprises en situation de création ou de réception fictionnelle tient au fait que ces dernières n'entrent pas dans des boucles réactionnelles et restent confinées à l'enclave fictionnelle. La encore la théorie de la simulation mentale doit être complétée par une analyse supplémentaire portant sur l'*usage* des représentations fictionnelles.

La vision de la spécificité de la fiction artistique et ludique qui se dégage de cette esquisse très fragmentaire me semble être que l'attitude qui donne naissance à la création et à la réception d'une fiction artistique implique une *décision* concernant l'usage auquel on destine certaines représentations, qu'elles soient mentales, sémiotiques ou actantielles : on décide d'accepter d'entretenir des représentations mentales, de s'immerger dans des flux quasi perceptifs, etc., sans y adhérer sur le mode de la croyance référentielle. Autrement dit, la spécificité de la fiction ne réside pas dans la non-référentialité des représentations mais dans la façon dont nous adhérons à ces représentations. Cette hypothèse correspond en somme à la conception humienne de la fiction. Selon Hume, la particularité de la fiction (artistique) réside en effet dans le fait que nous n'y adhérons pas sur le mode de la *croyance*. Cela n'est *pas* dû au fait que les représentations qui accèdent au statut de croyance sont vraies et les fictions fausses. Pour Hume, l'accession d'un récit à la croyance référentielle ne dépend pas de son statut épistémique effectif, mais de la manière dont on le lit : le même récit qui, lu comme discours historique, donne naissance à des croyances (vraies ou fausses) n'agit pas de la sorte lorsqu'il est lu comme fiction. Par ailleurs, toujours selon Hume, cette mise entre parenthèses de la dimension de la croyance n'implique *pas* que nous concevions les référents posés fictionnellement comme non existants. Selon lui, *tout* ce que nous concevons (*conceive*), nous le concevons *comme* existant : « Toute idée qu'il nous plaît de former est l'idée d'un être et l'idée d'un être est n'importe laquelle des idées qu'il nous plaît de former »²⁰.

20. David Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, Paris, GF-Flammarion, 1983 : 123 (= I, II, VI).

Si on accepte cette analyse, l'imputation d'une relation de renvoi doit être conçue comme étant immanente à la représentation comme telle : avant que la question de la vérité référentielle n'entre en jeu, la représentation a toujours déjà posé l'objet (auquel elle renvoie) *comme* objet représenté, c'est-à-dire comme ayant un mode d'être irréductible à celui de l'acte qui le représente. Si la fiction est possible c'est donc (paradoxalement) parce que l'imputation d'une relation de renvoi est indissociable de la représentation comme telle. Certes, cela rend d'autant plus difficile à expliquer pourquoi dans le cas de la fiction les représentations n'accèdent pas au statut de croyance référentielle. Selon Hume, c'est parce qu'elles ne sont pas assez fortes (ou vives). Mais c'est reculer pour mieux sauter : car, pourquoi ne sont-elles pas assez fortes ? La raison donnée par Hume à défaut d'être entièrement convaincante, est stimulante : la croyance, dit-il, est un sentiment, qui « naît de la conjonction coutumière de l'objet avec quelque chose de présent à la mémoire et aux sens »²¹ ; or, cette condition fait défaut dans le cas des représentations fictionnelles, puisque leurs liens avec les traces mnémoniques et les expériences perceptives sont distendus sinon inexistantes. On pourrait exprimer la même chose autrement : les représentations fictionnelles ont moins de points d'accroche avec les croyances référentielles d'arrière-plan que ce n'est le cas pour les représentations véridictionnelles. Dès lors que cette différence ne peut pas s'expliquer par la nature propre des représentations fictionnelles, il semblerait bien qu'on doive se tourner vers le contrat de feintise ludique. Ce contrat nous invite en effet à isoler les représentations qu'il encadre du réseau de croyances d'arrière-plan qui délimitent notre vision du réel et de construire l'univers fictionnel comme un monde clos sur lui-même. En somme, ce que nous demande le contrat de feintise ludique, c'est de traiter les représentations fictionnelles comme des représentations endogènes *et* endotéliques²². Nous manquons malheureusement d'études concernant l'étiquetage épistémique des représentations fictionnelles, et nous ne savons pas grand chose concernant le statut fonctionnel de la mémorisation, du rappel en mémoire et du réemploi des univers fictionnels. Mais quelle que soit la façon concrète dont cela a lieu, l'expérience nous apprend que, à l'exception de situations pathologiques, la mémoire événementielle factuelle est étanche par rapport aux traces mémorielles d'événements vécus imaginativement. Pour être convaincante, une théorie de la fiction artistique (et ludique) doit être capable d'expliquer cette étanchéité. S'il est douteux que nous soyons à même de le faire avec les outils humiens, ni d'ailleurs avec nos outils d'analyse actuels, la théorie humienne a le grand mérite d'avoir identifié le nœud du problème.

21. David Hume, *Enquête sur l'entendement humain*, *op. cit.* : 113.

22. L'analyse en termes d'autoréférentialité de la fiction proposée ici-même par François Flahault (pp. 38-42) est une autre façon de décrire cette spécificité des représentations fictionnelles, à savoir le fait qu'elles engendrent (métaphoriquement bien entendu) ce qu'elles représentent.

Toutes ces considérations mènent à la conclusion que la spécificité de la fiction (artistique) relève sans doute de la dimension pragmatique et non pas, comme le présupposent les approches qui l'étudient en relation avec la vérité, de sa nature sémantique. Ce qui distingue le champ du véridictionnel du champ du fictionnel, c'est qu'on n'y fait pas le même usage des représentations. Les différences sémantiques éventuelles, à savoir qu'il arrive aux représentations véridictionnelles d'être vraies et aux représentations fictionnelles d'être fausses, ne sont qu'un corollaire contingent de cette différence de nature pragmatique. Du même coup, vouloir comprendre la fiction en termes de vérité (ou de fausseté) risque d'être une entreprise qui ne peut que nous mener à une impasse, nous empêchant de comprendre de quoi il retourne effectivement.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: vérité/truth – fausseté/falseness – croyance/belief – feintise ludique/pretend play – David Hume.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Jean-Marie Schaeffer, *Quelles vérités pour quelles fictions ?* — La fiction est en général considérée comme une notion univoque. Or, le terme renvoie selon les contextes à des faits très différents, voire incompatibles : illusion cognitive, leurre, postulat d'indétermination ontologique, expérience de pensée. La tendance actuelle qui consiste à interpréter les textes ethnographiques ou historiographiques comme relevant du régime fictionnel n'est pas faite pour clarifier la situation. L'hypothèse défendue ici est celle d'une spécificité irréductible de la fiction artistique fondée sur une détermination qui n'est pas d'ordre sémantique mais pragmatique : cristallisation culturelle d'une compétence mentale (la simulation) et interactionnelle (la feintise ludique) particulière, la fiction artistique se distingue à la fois des autres types de fiction (qui relèvent d'une définition sémantique) et des récits véridictionnels (pour lesquels la question de la référentialité est la pierre de touche).

Jean-Marie Schaeffer, *What Truths for What Fictions ?* — Fiction is usually considered to be an unequivocal concept. However this term refers to quite different, even incompatible, facts depending on the context : illusions, artifices, the postulate of ontological indetermination, and thought experiments. The current tendency of interpreting anthropological or historical texts as fiction does not clarify the situation. The hypothesis is defended that « artistic fiction » has an irreducible specificity, which is determined pragmatically instead of semantically : the cultural crystallization of a mental (simulation) and an interactional (pretending to play) competence. This sort of fiction thus stands apart from other types (which answer to a semantic definition) and from veridical narratives (where the question of referentiality is the touchstone).