

Petite revue de philosophie

Vraisemblance et représentation dans la fiction

Hélène Marchand

Volume 9, Number 2, Spring 1988

Autour de James Hillman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1103203ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1103203ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (print)

2817-3295 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marchand, H. (1988). Vraisemblance et représentation dans la fiction. *Petite revue de philosophie*, 9(2), 89–101. <https://doi.org/10.7202/1103203ar>

Vraisemblance et représentation dans la fiction *

Hélène Marchand

*Étudiante au doctorat en sémiologie
à l'Université du Québec à Montréal*

* Le présent article a été l'objet d'une communication au congrès de l'ACFAS tenu à Ottawa en mai 1987. La recherche qui a permis cette communication a été soutenue par une bourse de Doctorat du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

La nouvelle de Marguerite Yourcenar intitulée «Comment Wang-Fô fut sauvé» «développe un vieil apologue taoïste illustrant les pouvoirs magiques de l'artiste», annonce le prière d'insérer des *Nouvelles Orientales*¹. Le vieux peintre Wang-Fô doit retoucher une de ses toiles avant d'avoir les yeux brûlés et les mains coupées, parce que l'empereur jalouse son pouvoir de représenter le monde sous un meilleur jour. Il parachève donc son paysage marin dans la salle du trône, sous les regards de l'empereur et de tous ses courtisans. Voici quelques-unes des dernières phrases de la nouvelle :

Puis il ajouta à la surface de la mer de petites rides qui ne faisaient que rendre plus profond le sentiment de sa sérénité. Le pavement de jade devenait singulièrement humide, mais Wang-Fô, absorbé dans sa peinture, ne s'apercevait pas qu'il travaillait les pieds dans l'eau. [...] Le panneau achevé par Wang-Fô était posé contre une tenture. Une barque en occupait

1. Paris, Gallimard, 1963.

tout le premier plan. L'Empereur, penché en avant, la main sur les yeux, regardait s'éloigner la barque de Wang-Fô [...] le sillage s'effaça de la surface déserte, et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer.

La nouvelle de Yourcenar met en lumière la capacité de ravissement de la fiction. Ravissement entendu aussi au sens premier de «ravir», à savoir «enlever», «emporter». L'idée de ravissement renvoie au comportement extravagant du lecteur communiant parfois intensément aux émotions de personnages fictifs. Pourquoi l'amateur de fiction adopte-t-il ce comportement incongru devant une série d'énoncés dépourvus de référent? Le phénomène d'adhésion du lecteur à l'espace fictif oblige à reconsidérer la vraisemblance de la fiction sous un éclairage autre que celui des seules conventions du discours réaliste. Je pense entre autres aux études de Barthes² et Hamon^{3,4}. Les énoncés-fiction ne sauraient être «évidés et nuls», comme le prétend Austin⁵, pour le lecteur ému du sort tragique d'Éric et de Sophie du *Coup de Grâce*, ou interpellé par l'étiollement de l'individualité de Christine dans *L'Antiphonaire*.

Il n'est pas possible de traiter de la vraisemblance dans la fiction, sans s'attarder aux concepts de réalité, de représentation et de mimésis. Dans son

2. «L'effet de réel» dans *Communications*, n° 11, 1968.

3. «Un discours contraint» dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982.

4. Menachem Brinker et Thomas Pavel font des critiques éclairantes du conventionnalisme radical de Roland Barthes et de Philippe Hamon dans *Littérature*, n° 57, février 1985.

5. *How to do Things with Words*, Oxford, 1962.

ouvrage *The Transfiguration of the Commonplace*⁶, Arthur Danto tire une analyse originale de cette dernière par rapport à la représentation.

L'imitation artistique, rappelle-t-il, ne se confine pas à la réflexion du modèle représenté, comme un objet est reflété dans un miroir. D'ailleurs, le reflet ne peut se produire que s'il y a quelque chose à refléter, alors qu'il n'est pas nécessaire, logiquement et conceptuellement, qu'il en soit de même pour l'imitation. Danto s'explique par l'exemple suivant : faudrait-il qu'un acteur appelé à jouer le rôle de la licorne dans une pièce intitulée *La licorne apprivoisée*, croit qu'il existe réellement des licornes pour arriver à en imiter une?

Admettre que l'imitation peut avoir un modèle dont il n'y a pas de spécimen dans le monde réel, lui confère une subtilité dont elle est dépourvue dans les approches traditionnelles où le modèle est nécessairement conçu comme la seule réalité sensible.

Ainsi l'imitation artistique réside-t-elle dans le fait que la représentation s'effectue «à propos» d'un modèle, qu'il existe ou non dans la réalité. L'imitateur ne ressemble pas à la personne qu'il imite, mais sa performance se situe au niveau d'une gestuelle exécutée «à propos» de la personne qu'il imite. Le plaisir ressenti par le spectateur tient d'ailleurs précisément à ce qu'il reste toujours conscient d'être en présence d'une imitation, peu importe la puissance d'évocation à laquelle arrive l'imitateur.

Cette idée de représentation par l'imitation d'un modèle imaginaire, conduit Danto à concevoir, pour l'œuvre d'art, un statut ontologique particulier. Il y a,

6. Cambridge, Harvard University Press, 1981.

remarque-t-il, entre les œuvres d'art et la réalité, le même type d'écart qu'entre la langue et la réalité. L'œuvre d'art est en toute logique de nature à être comparée aux mots. En effet, même si elles font partie intégrante d'objets réels, les œuvres d'art, comme les mots, expriment quelque chose à propos de quelque chose d'autre. On peut imaginer, continue Danto, un monde où il n'y aurait pas d'œuvre d'art, c'est-à-dire un monde où personne ne concevrait quoi que ce soit comme une œuvre d'art. Ce monde serait celui où le concept de réalité n'aurait pas encore surgi.

Cette analyse est frappante dans le fait de conférer à l'œuvre d'art un statut ontologique en dehors de sa matérialité. C'est la façon dont le spectateur entre en relation avec l'objet qui détermine sa nature d'œuvre d'art. N'en serait-il pas de même de la vraisemblance d'un texte de fiction?

Deux points fondamentaux, pour une redéfinition de la vraisemblance, ressortent donc de l'analyse de Danto :

1. Admettre que l'imitation peut avoir un modèle, dont il n'y a pas de spécimen réel, enrichit la définition de la vraisemblance, autrement réduite au critère de la ressemblance à la réalité;
2. concéder un statut ontologique particulier à la fiction, comme Danto le propose pour l'œuvre d'art, permet d'attribuer aux énoncés-fiction des valeurs de vérité.

Muni de ces deux postulats, il est possible de tenter de rendre compte du phénomène d'adhésion à la fiction, dont les travaux sur la vraisemblance ne se préoccupent pas assez, de façon générale. Com-

ment expliquer, par exemple, le comportement, extravagant à première vue, d'un lecteur complètement captivé par un récit, dont la vraisemblance dans son acception courante ne fait pas l'unanimité?

Si l'on cesse de la considérer uniquement comme une propriété du texte, pour la voir aussi comme le résultat d'un processus d'interprétation, c'est le lecteur qui achève la vraisemblance du texte littéraire. À cette seule condition, il devient possible de cerner aussi le mode d'adhésion à l'espace fictif.

Je fais donc l'hypothèse que l'impression de vraisemblance émerge grâce à un processus inhérent à l'interprétation, processus qui se déroule en trois étapes :

- a) l'assimilation du texte aux faits décrits;
- b) l'ajustement des croyances du lecteur;
- c) l'assimilation des faits décrits à un monde fictif.

L'interprétation d'une œuvre d'art a son origine dans ce que Danto décrit comme l'«acte d'assimilation artistique». Les phrases suivantes expriment de tels actes d'assimilation : «Cette tache blanche du tableau est Icare»; «cet acteur cagneux est Hamlet»; «cette mélodie est le bruissement des feuilles.» Plusieurs activités humaines comportent des actes d'assimilation. La magie, par exemple, où on torture son ennemi par l'entremise d'une poupée criblée d'épingles; la mythologie qui assimile le soleil au char de Phébus; le dogme catholique de la transsubstantiation; l'expression métaphorique qui décrit Juliette comme le soleil de Roméo.

Ces actes d'assimilation se différencient par la réaction qu'ils suscitent. Elle varie selon qu'on assimile la manifestation à un fait réel ou non. Si l'on

adhère à la magie, on assimile *littéralement* la poupée à l'ennemi, elle *est* cet ennemi; tout comme le croyant assimile *littéralement* les saintes espèces au corps et au sang du Christ. Au contraire, dans l'assimilation *artistique* on ne confond pas *a* et *b*; elle n'exclut pas qu'on continue de croire que *a* n'est pas *b*.

À l'opposé de ce qu'on pourrait penser, le texte de fiction est convaincant parce que le lecteur l'assimile *littéralement* à une description de faits. La différence entre une description de faits réels et une description de faits fictifs, ne tient pas à ce que la première est vraie et l'autre fausse, soutient Danto, mais plutôt à ce que la présentation des faits réels est *assimilée artistiquement* à une description, alors que la présentation des faits fictifs est *assimilée littéralement* à une description.

Autrement dit, le texte en tant que support de la manifestation de fiction devient inutile : il se dissout au profit de la représentation mentale que se construit le lecteur des faits décrits. Le texte *est* l'espace fictif. Cette dissolution du support textuel s'explique par le caractère volatile du langage, même écrit : la réception d'un texte s'étend dans le temps nécessaire à sa lecture, contrairement à la saisie d'une œuvre plastique qui reste un objet toujours perceptible globalement dans l'instant.

Cependant, une fois complétée, *l'assimilation du texte aux faits décrits*, l'opération d'*ajustement des croyances* doit aussi intervenir pour stimuler l'émergence de la vraisemblance. Selon Menachem Brinker⁷, l'illusion artistique ne produit pas l'impression

7. «Verisimilitude, Conventions and Beliefs» in *New Literary History*, n° 14, 1983.

de vraisemblance seulement grâce à la reconnaissance des conventions qui gouvernent la représentation, ni, au contraire, à cause de l'enregistrement de leur absence.

Il y a dans la réception de la fiction, explique Brinker, une sorte de jeu, une certaine dose de tension, entre la cognition du réel et l'illusion de la représentation; entre la contestation et la réaffirmation des croyances du lecteur à propos de la portion de réel qu'il pense voir représentée dans l'œuvre.

La représentation nous atteint uniquement, poursuit-il, parce qu'elle reprend divers «modèles relationnels» reconnus immédiatement comme «réels». Cette illusion fondamentale permet d'opérer l'ajustement nécessaire de nos croyances pour arriver à voir le personnage fictif comme vraisemblable, comme une représentation d'une possible réalité humaine.

Félix Martinez-Bonati⁸ prolonge les pensées de Danto et de Brinker en commentant le paradoxe de la représentation, à savoir l'intégration de deux objets en un seul, le représenté dans la représentation, qui constitue un élément fondamental du phénomène de la fiction.

Le lecteur est ému par le personnage fictif, qui n'existe qu'en vertu de la représentation produisant l'objet représenté, à savoir l'individu précis non-existant. (C'est l'acte d'assimilation littérale de Danto.) Le problème de la fiction réside dans la différence entre les objets réels qui y sont représentés et les objets irréels qui y apparaissent. Si l'individu absent, donc objet de la représentation, est fictif, seule sa représentation lui procure son existence illusoire.

8. «Representation and Fiction» in *Dispositio*, vol. V, n^{os} 13-14, 1980.

Pour illustrer cette constatation, Martinez-Bonati donne l'exemple suivant : devant un ouvrage biographique, le lecteur reste conscient de l'existence de multiples autres sources de renseignements, alors qu'il conçoit la nature absolue de l'information fournie par un roman. Cependant, la représentation dans la fiction est irréductible à la seule image — puisque l'image est double — constituée non seulement d'elle-même, mais d'une autre entité illusoire, l'objet représenté. On ne saurait donc réduire les personnes fictives d'un roman aux seules propriétés et qualités que le texte leur confère. Le lecteur engagé dans un processus d'interprétation cherche à compléter la représentation en y intégrant les aspects latents et seulement suggérés des individus fictifs. Par l'imagination, il les munit de toutes les propriétés habituellement reconnues aux individus réels.

Pourtant, cette définition de l'individu fictif que le lecteur reconnaît par l'opération d'ajustement de ses croyances semble ne rendre compte que d'un certain type de fiction qui s'attacherait résolument à ne fournir que des représentations d'objets purement perceptibles de la réalité, objets pour lesquels il existerait toujours des modèles réels.

Faudrait-il alors confiner la notion de vraisemblance aux seuls textes permettant au lecteur de «s'y reconnaître» à travers une identification immédiate des modèles imités dans la représentation? Est-ce que cela n'équivaudrait pas à reconduire l'équation désormais stérile : réalisme = vraisemblance? et à faire abstraction de l'éclairante réflexion de Danto sur la dimension créative de l'imitation d'un modèle non-existant?

En fait, le processus d'adhésion au récit de fiction s'avère encore plus complexe que ne le laisse

supposer les étapes d'*assimilation du texte aux faits décrits* et d'*ajustement des croyances*, observées jusqu'ici.

L'idée d'adhésion évoque surtout l'image d'un lecteur subjugué qui communit plus ou moins intensément aux émotions des personnages; qui, de plus, a l'impression de momentanément faire partie d'un autre monde, celui du roman. La notion même d'espace fictif ou de monde fictif, couramment employée en critique littéraire, semble d'ailleurs une donnée première et évidente, qu'il serait superflu de définir. Mais qu'est-ce qu'un «monde fictif»? Qu'est-ce qu'un «monde»? Quel est le statut dans la langue de l'ensemble des énoncés qu'il est convenu d'appeler un texte de fiction? Peut-on parler d'un «énoncé-fiction»? Si oui, en quoi diffère-t-il des autres énoncés?

Il nous arrive à tous d'imaginer comment serait notre vie, par exemple, si nous étions nés dans un autre pays ou à une autre époque, et d'entrevoir les diverses situations possibles selon ces origines différentes. Voir dans la production de fiction une forme de cette tendance commune à imaginer les «possibles» vient spontanément. Cette notion vulgaire du possible n'est pas étrangère à celle de vraisemblance: la seconde semble de toute évidence impliquer la première. Et si le terme de vraisemblance fait bon ménage avec celui de fiction, dans le discours de la théorie littéraire, il n'en est pas de même de celui de vérité dans la philosophie du langage.

Des opinions comme celles d'Austin qui trouve absurde de vouloir attribuer des valeurs de vérité à certaines catégories d'énoncés — dont une partie des énoncés-fictions — puisqu'ils ne seraient pas descriptifs et donc ne sauraient se constituer en tant que

propositions, expliqueraient, selon Lubomír Doležel⁹, la nonchalance avec laquelle il est d'usage de traiter de la vraisemblance.

Devant des prises de position aussi péremptoires, Doležel reconnaît la difficulté de vouloir ajouter la vérité aux notions de la théorie littéraire, mais constate, par ailleurs, que la tendance à attribuer malgré tout, d'une certaine façon, des valeurs de vérité aux énoncés-fiction, n'a jamais échappé aux philosophes et aux théoriciens de la littérature. À titre d'illustration, il rappelle l'exemple donné par John Woods dans *The Logic of Fiction*¹⁰ : Quelqu'un qui gagerait que Sherlock Holmes vivait rue Baker remporterait son pari contre celui qui maintiendrait que Sherlock Holmes vivait rue Berczy.

D'autre part, dans *Fictional Worlds*¹¹, Thomas Pavel souligne les limites de la notion de discours fictif, tout en admettant que la théorie des actes de langage a eu la vertu de mettre l'accent sur les aspects pragmatique et ludique de la fiction; toutefois, remarque-t-il, l'application de la notion de locuteur idéal — avatar du sujet cartésien — et des règles de validité des énoncés s'avère peu efficace pour décrire son fonctionnement. Cette approche conduisant à faire de l'écriture d'un roman l'acte de *feindre* de faire des énoncés, est trop réductrice pour rendre compte de la complexité du phénomène fictif. Un récit de faits ayant effectivement eu lieu peut très bien être lu comme une fiction, et vice versa. De plus, l'effet produit sur les témoins d'un acte feint n'est

9. «Truth and Authenticity in Narrative» in *Poetics Today*, n° 1:3, 1980.

10. La Haye, Mouton, 1974.

11. Cambridge, Harvard University Press, 1986.

pas nécessairement différent de celui qu'entraîne l'acte authentique.

Selon Pavel, il faut accepter d'enrichir son système ontologique pour cerner la singularité du statut de la fiction. Le modèle des *mondes possibles*, rappelle-t-il, d'abord conçu par Leibniz, se développe dans le contexte de la sémantique modale qui «offre une vision de la possibilité et de la nécessité permettant d'attribuer à des énoncés traitant d'objets et de faits irréels, un caractère de vérité ou de fausseté».

Lubomír Doležel, pour sa part, ajuste la notion de monde possible à la fiction narrative. La pensée humaine, l'imagination, la parole et les autres activités sémiotiques, explique-t-il, construisent constamment des mondes possibles en relation avec le monde réel. Là réside précisément la force de la sémosis. Une des tâches premières de la théorie des systèmes sémiotiques est de rendre compte des processus par lesquels des individus possibles, des états de choses possibles, des événements possibles, bref des mondes possibles, sont en quelque sorte appelés à l'existence.

Mais, il faut convenir avec Pavel que la sémantique des mondes possibles doit demeurer une source lointaine d'inspiration pour la théorie de la fiction, étant donné, entre autres restrictions, qu'elle refuse à la fois la contradiction et certains types d'impossibilité qui sont le propre de la fiction. Sa portée heuristique n'en demeure pas moins importante.

Pour décrire l'ontologie de la fiction, Pavel élabore le modèle des *structures saillantes* : double structure dont le second univers se construit en prenant appui sur le premier, entretient diverses relations avec

lui, tout en restant cependant différent de lui et autonome.

Les communautés humaines, rappelle-t-il, ont tendance à voir le monde divisé en plusieurs paysages ontologiques. Les cosmologies religieuses, les mythes et légendes des différentes cultures sont d'excellents exemples de structures saillantes. La fiction tient de ce type de structure; comme elles, les mondes fictifs gravitent autour du monde réel, sont en constante relation avec lui et se constituent souvent des résidus des «paysages ontologiques» relégués à la périphérie du noyau de la réalité: chaque culture a ses ruines ontologiques, ses parcs historiques, reflets des mondes sacré et profane qui organisèrent la réalité de son passé. Les dieux grecs et romains ont longtemps joué ce rôle de reliques dans l'histoire de la civilisation européenne.

Les diverses études brièvement recensées ici montrent que la seule identification des conventions du discours et de la représentation réalistes ne saurait suffire à l'amateur de fiction pour vivre l'expérience de l'adhésion à l'espace fictif. Le lecteur prend connaissance de l'espace-temps fictif qui se construit au fil de sa lecture et en retire une impression de vraisemblance dans la mesure où il peut *assimiler les faits décrits* à un *monde autonome* appartenant à l'univers des mondes fictifs que sa culture a produit et continue de produire.