



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2018

Cohabiter la fiction.

Les univers de croyances dans l'interprétation des mondes littéraires

Aurélien Mignant

(Aurélien Mignant) (2018) (Cohabiter la fiction. Les univers de croyances dans l'interprétation des mondes littéraires)

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Français Moderne

Cohabiter la fiction

Les univers de croyances dans l'interprétation
des mondes littéraires

par

Aurélien Mignant

sous la direction du Professeur Marc Escola

Expert : Professeur Raphaël Baroni

Session de Juin 2018

« La physique quantique croit actuellement que la nature de la lumière est à la fois corpusculaire et ondulatoire. »

Thomas Pavel

« En ce 20 juin 1872, un soleil radieux illuminait la ville. Jeanne ouvrit la fenêtre et dit : “Mince ! Il pleut !”. »

Anonyme

Remerciements

Au terme de ce travail, je désire tout particulièrement remercier M. Marc Escola, non seulement pour son soutien indéfectible, ses conseils avisés et l'encadrement qu'il a fourni à la rédaction de ce mémoire, mais également parce que l'approche de la littérature qu'il met en place à l'Université de Lausanne a joué un rôle important dans ma formation et mon enthousiasme pour la discipline.

Mes remerciements vont également à M. Raphaël Baroni qui a accepté l'expertise du travail et dont les travaux ont été et sont toujours une source d'inspiration.

Toute mon affection enfin à Roberta Alberico, Joséphine Vodoz et Louis Vodoz pour leurs relectures, leurs conseils précieux et ces années passées à échanger.

Sommaire

Introduction	6
1. L'interprétation comme altération	16
1.1. La fabrication de l'interprétation	16
1.2. Inférer	18
1.2.1. L'inférence sémiotique	18
1.2.2. L'approche interne	20
1.2.3. De l'inférence à l'ingérence.....	23
1.3. Ingérer	24
1.3.1. Le cadre parafictionnel	24
1.3.2. Le vrai dans la fiction	27
2. Les univers de croyances	30
2.1. « Croire » à la fiction.	30
2.2. Qu'est-ce qu'un univers de croyances ?	32
2.3. Univers de croyances et temporalité	35
2.3.1. Les contrefactuels	36
2.3.2. Les affirmations immédiates.....	37
2.3.3. Les projections de possibles	38
2.4. L'univers de croyances comme mise en jeu du monde	39
2.4.1. Recomposer le monde.....	39
2.4.2. La friction intersubjective	42
2.5. Eléments de synthèse	47
3. Cohabiter <i>Horace</i>	49
3.1. Interventionnisme et paradoxe	49
3.2. Interprétation albaine et univers de croyances	52
3.2.1. L'inhumanité nécessaire	52
3.2.2. Délire critique : Camille indigne de confiance ?	54
3.3. Interprétation romaine et univers de croyances	58
3.3.1. La Camille de Lanson	58
3.3.2. Délire critique : Horace psychopathe.....	59
3.3.3. Horace traumatisé	61
3.4. Des solutions herméneutiques divergentes ?	63
3.4.1. Lecture allégorique et lecture référentielle	64
3.4.2. Horace stoïque	67
3.4.3. Horace hégélien	69
3.5. Conclusion : le modèle cohabitationnel	72
3.5.1. Versions vraies des mondes.....	72
3.5.2. Versions vraies d'Horace.....	74
3.5.3. La <i>recomposition</i> comme cohabitation.....	78

4. <i>Le Misanthrope</i> et la distance des mondes.....	82
4.1. Les croyances gnomiques	82
4.2. De l'efficacité des misanthropes	85
4.2.1. Rousseau sur Molière.....	85
4.2.2. Rousseau contre Molière	88
4.2.3. Rousseau malgré Rousseau.....	90
4.2.4. Faguet contre Rousseau	94
4.2.5. Bourqui contre Faguet	97
4.2.6. Délire critique : Alceste, un parfait homme de cour ?.....	100
4.3. Eléments de synthèse	105
5. Croire ce que croit le narrateur de Poe.....	108
5.1. Cadrage rhétorique de l'<i>unreliability</i>.....	108
5.1.1. L'auteur implicite	108
5.1.2. Trois interprétations rhétoriques	111
5.2. Cadrage externe de l'<i>unreliability</i>	117
5.2.1. Poe et les limites du langage.....	117
5.2.2. Poe adepte de Mesmer	119
5.2.3. Poe romantique	123
5.2.4. Délire critique : un Vankirk extraterrestre ?.....	124
5.3. Cadrage cognitif de l'<i>unreliability</i>	126
5.4. Synthèse : tous les narrateurs sont-ils indignes de confiance ?	128
6. Cohabitation éthique et affects chez Sade.....	132
6.1. Ethique passive et éthique active.....	133
6.1.1. Rationnalité large et participation imaginative	133
6.1.2. Programmes empathiques	136
6.2. Croire un narrateur extradiégétique ?	140
6.3. Structure du débat	142
6.4. Les croyances éthiques du narrateur	144
6.4.1. Cadrage du débat	144
6.4.2. Plasticité des jugements éthiques.....	147
6.4.3. Vers une grille des croyances possibles.....	152
6.5. Elements de synthèse	154
Conclusion	157
Bibliographie	163
Fictions	163
Cohabitations	163
Textes théoriques	164

Introduction

En mai 2015, les Épreuves Cantonales de Références (ECR) de Français – qui attendent chaque année les collégiens du canton de Vaud – présentaient un exercice étonnant. Après avoir lu un texte de fiction, un extrait de *Ce qu'il advint du sauvage blanc* de François Garde, les jeunes élèves étaient invités à remplir un questionnaire de lecture sur lequel ils étaient évalués. À la deuxième question, on leur proposait quatre photographies desquelles ils étaient invités à choisir « celle qui illustre le mieux le lieu de l'action ». Dans l'extrait, on pouvait apprendre que le héros, avant d'être capturé par des « sauvages », avait fait naufrage sur une plage entourée d'arbres où le sable était aussi blanc que l'eau était bleue. Les quatre images montraient ces éléments, la première sans rien de plus, la deuxième avec un ponton de bois sur la plage, la troisième était une île, bordée de plage et de forêts, au centre de laquelle on distinguait un village, il manquait à la quatrième – une photo d'un désert – la présence de l'eau. Nous avons fait l'exercice : une fois la dernière éliminée et après plusieurs années d'études supérieures en Littérature moderne, nous étions bien mal à l'aise d'y répondre. La réponse attendue, celle qui rapportait les points, était la première : l'image qui ne montrait ni plus ni moins que ce que l'extrait décrivait. Pourtant, aucun élément dans le texte ne permettait d'affirmer qu'un village ne se cachait pas derrière les arbres (où habitaient-ils d'ailleurs, ces « sauvages » ?), ni même que le narrateur n'avait pas oublié de préciser la présence d'un ponton.

L'imagination de l'élève, comme celle de n'importe quel autre lecteur, produit une image mentale du monde qu'évoque le texte via un ensemble complexe de processus cognitifs. Mais peut-on noter des lecteurs sur ce qu'une partie des théories contemporaines de la fiction appelle leur « participation imaginative » ? Existe-t-il une représentation « vraie » d'un univers de fiction, des images mentales « correctes » ?

La bonne réponse obligeait l'élève à une stricte fidélité au texte et donc à une participation minimale : si on ne parle pas de ponton, c'est qu'il n'y a pas de ponton. Cette intention semble pourtant aller à l'encontre des fonctionnements les plus naturels de notre imagination : le texte ne mentionnait jamais la présence d'un ciel, aurait-il donc fallu que la photographie qui « illustre le mieux » l'extrait ne montre

pas de ciel ? Puisque l'élève sait que le héros rencontre une communauté d'individus, comment peut-on affirmer qu'une vue aérienne du lieu de l'action est erronée ?

Cet exercice schizophrène, encourageant la participation mentale en punissant toute imagination considérée comme infidèle aux signes textuels, pose une question essentielle sur la nature de l'interprétation et de l'expérience de la fiction en général : que peut-on *vraiment* savoir d'un monde de fiction ? Est-il *faux* de dire qu'il y avait effectivement un ponton sur cette plage dans le monde créé par François Garde ?

Nombre de penseurs académiques rétorqueront sans doute que ce n'est ni vrai ni faux, que la question est absurde. Et pourtant il semble que le système scolaire fasse de ce ponton un critère d'évaluation, quelque chose que l'arbitraire de la note viendra trancher, quelque chose qui ait une valeur de vérité. Dans *After Suspicion*, la théoricienne de la littérature américaine Rita Felski remettait en question les préjugés de ses recherches universitaires en s'appuyant sur sa pratique d'enseignante et, si nous avons choisi cet exemple pour amorcer notre réflexion, c'est parce que l'école pose à nouveau une question que l'académicien rechigne à affronter : peut-on évaluer ce que notre imagination se représente des textes ? Plus complexe encore que de l'évaluer, serait-il possible d'en faire un objet qui ne soit pas foncièrement insaisissable par la théorie littéraire ?

L'objet est peut-être vaporeux, mais il semble d'autant plus important que la représentation des mondes de fiction est au fondement de toute pratique de la littérature, y compris celle de la recherche académique. Quelle que soit l'obédience du chercheur, qu'il soit historien, narratologue, sémioticien, préoccupé par les formes, les modes ou les genres, il lui est presque impossible d'étudier un texte sans produire, à un moment ou à un autre, des énoncés qui représentent le monde du texte, et ce même s'il n'admet pas que les fictions *fassent* monde. Dire par exemple qu'une cheminée sur le toit de la maison Bovary symbolise une sexualité fantasmatique revient nécessairement à émettre un énoncé représentationnel produisant, à un degré ou à un autre, une image d'une cheminée : c'est ce qui rend le concept de « monde » si prégnant et si nécessaire à la recherche.

Un tel argument se retrouve souvent dans les diverses réflexions contemporaines qui cherchent à réhabiliter le rôle de la « lecture référentielle »¹. Le rapport aux textes auquel habituent l'école puis l'Université, toutes proportions gardées et sans généralisation injuste, est encore fortement marqué par l'héritage structuraliste. La pensée textualiste de théoriciens aussi éminents que Roland Barthes, Gérard Genette ou Tzvetan Todorov met régulièrement en garde contre « l'illusion référentielle » (qui nous fait croire aux situations que la fiction représente) et la « thèse d'existence »² que nous risquerions d'appliquer aux personnages qui ne seraient que des signes textuels. Même si on entend souvent des phénomènes assez différents sous le vocable de « référentiel » (représentation mentale, engagement affectif, réactions cognitives etc.) nous partagerons ici cette défense contemporaine de la lecture référentielle au sens large, pour des raisons qui ne sont pas idéologiques mais simplement pratiques : la participation mentale est une réalité et il serait dommage de la sortir du champ de nos études. Le concept est d'autant plus intéressant que toute démarche académique produit des énoncés qui représentent les mondes, que toute interprétation sous-entend une lecture référentielle, que toute activité herméneutique relève, même au degré le plus minimal, de la description. A rebours des structuralismes, Escola (2004) mettait en garde les chercheurs sur la part d'interprétation que peut déjà contenir en elle-même toute tentative de description d'un texte littéraire. Dans son article, il fallait entendre « description » dans le sens poéticien du terme, mais nous aimerions ici prolonger cette observation dans une acception beaucoup plus large du mot. Imaginons que l'on demande à trois lecteurs refermant tout juste le même livre – ou à trois spectateurs sortant de la même pièce – de raconter l'histoire qu'ils viennent de vivre, écouterions-nous trois récits similaires ? Aurions-nous trois « descriptions » de mondes identiques ? Il est plus qu'intuitif d'expliquer pourquoi ces trois versions présenteraient des similitudes et des divergences, mais ce n'était pas tout à fait l'objet insaisissable auquel se heurtait notre question initiale. Ce qu'il faudrait pouvoir théoriser, ce sont les paramètres de fabrication de ces versions, non pas le *pourquoi* mais le *comment* du processus.

¹ Nous discuterons par la suite des travaux de David (2012) et, avec plus de réserve, de ceux de Merlin-Kajman (2016). C'est aussi l'une des thèses de Felski (2009).

² Le mot est de Schaeffer (1999) qui s'oppose à la pensée structuraliste en défendant un réflexe cognitif des lecteurs qui créditent intuitivement le nom d'un personnage d'une « existence » mentale.

C'est sur ces paramètres que le présent mémoire propose de se pencher en croisant des perspectives qui ont trop rarement été rapprochées. Les théories de l'interprétation, d'une part, qui ont voulu penser ce que le texte pouvait déterminer de son lecteur, la pluralité des sens qu'il était envisageable de faire émerger d'une œuvre. Et d'autre part, la théorie de la fiction, inspirée ou non par les mondes possibles, qui cherche à définir ce que sont les mondes de fictions, ce qui les constitue et comment ils se rendent accessibles les uns aux autres. A l'intersection des approches naissent deux questions complémentaires : peut-on penser la nature des mondes sans envisager les processus par lesquels ils produisent du sens, et faire ainsi l'économie des fonctionnements de l'interprétation ? Inversement, comment réfléchir aux cadres de l'herméneutique en oubliant que les textes font exister des univers peuplés de personnages qui nous ressemblent et avec lesquels nos capacités d'imagination interagissent ? Nous défendons ici qu'une hypothèse pourrait émerger de cette convergence : toute interprétation fabrique, sinon un monde possible à proprement parler, du moins une version possible du monde de fiction. Les conclusions de cette étude relèveront donc de la nature des mondes et de l'utilité générale de la notion de « monde possible » pour une méta-herméneutique. A contre-pied de l'idée selon laquelle les fictions seraient des univers stables et homogènes, nous soutiendrons que la nature des mondes est matricielle, sinon conflictuelle, et qu'interpréter revient toujours à « versionner »³.

Cette seule affirmation ne suffit pas pour autant à dissiper l'insaisissabilité du phénomène et de nombreuses pistes pourraient être explorées. Pensons par exemple aux travaux de Bayard (1998 ; 2008) qui, dans une perspective psychanalytique, cherche à définir la sphère des projections possibles du lecteur ou à un récent ouvrage de Korthals Altes (2014) dans lequel la narratologue choisit la construction des éthos comme ressort des « méta-cadrages » herméneutiques. Ces ouvrages engagent des hypothèses voisines de la nôtre et il faudra y revenir par la suite, mais la voie que nous avons choisi d'explorer est celle du fonctionnement de nos croyances. Très simplement, il m'est nécessaire pour habiter le monde réel d'avoir un ensemble de croyances sur ce qui y est vrai, faux, probable, improbable, possible ou impossible. Je crois personnellement que les arbres sont verts en raison de la réfraction de la lumière, qu'il est probable qu'il pleuve demain, qu'il n'est pas

³ Nous continuons ici l'entreprise néologistique de Sophie Rabau qui propose « varianter » dans Escola&Rabau (2007 : « Pluralisations externes »).

improbable que ce mémoire présente des coquilles ayant échappées à ma relecture, qu'il est impossible de dessiner un cercle carré, etc. L'ensemble de ces croyances forme *a minima*, la représentation subjective que je me donne de mon univers pour y vivre.

Un tel rapport subjectif au monde réel se rejoue, quoique différemment, lorsque nous lisons. Ce pourrait même être une définition du « propre de la fiction » : confronter le lecteur à un monde étranger, représenter un univers autre, plus ou moins similaire au sien, un espace-temps différencié qui est à la fois inaccessible à son corps et accessible à ses croyances. Cette spécificité de la fiction semble donc engager un problème épistémique sur nos rapports aux mondes : s'il est faux de dire qu'Emma Bovary arpente le monde réel, nous croyons tous qu'il est bien vrai qu'elle existe dans l'univers qui est le sien. Notre expérience de la fiction serait-elle alors une affaire de croyances ? C'est en tout cas l'hypothèse du philosophe Kendall Walton (1978) qui propose de définir la mimésis comme une opération de *make-believe*. La fiction serait un dispositif qui *fait croire* à des mondes et à l'existence de leur mobilier humain ou non-humain. Une partie de l'insaisissabilité se dissipe ici : en « décrivant » des mondes de fiction, nous affirmerions en réalité des croyances. Voilà ce que tous les interprètes auraient en commun : des croyances sur un univers, des « univers de croyances » sur une fiction donnée.

Mais ils sont loin d'être les seuls, à vrai dire ils souffrent même d'un handicap important : ces mondes, ils ne les habitent pas, contrairement aux personnages. Les protagonistes de l'action disposent eux-aussi d'« univers de croyances », ils ont besoin de produire des représentations de leurs mondes pour y vivre. C'est d'ailleurs dans cette optique que le concept a été le plus utilisé par la recherche littéraire. Pour Ryan (2010)⁴ et Escola (2009), les « univers de croyances » ce sont avant tout ceux des personnages qui expérimentent le monde de l'intérieur. Le problème pourrait ici cesser d'en être un : il suffirait de faire confiance aux personnages, bien plus compétents que nous pour savoir ce qu'il faut croire ou ne pas croire du monde de fiction. Mais ce serait ici aller à l'encontre du

⁴ Ryan (2010) parle plus exactement de « monde des croyances », mais dans un sens identique à l'utilisation qu'en fait Escola (2009), qui le tient lui-même de Martin (1983). Nous optons ici pour « univers de croyances » afin d'éviter un éventuel flou rédactionnel entre *ce qu'est le monde* et *ce que les personnages se représentent de leur monde*. Nous n'admettons pas la distinction qui est parfois faite en théorie de la fiction entre « univers » et « monde » à la suite de Pavel (1998) : nous entendons ici les deux termes comme synonymes.

fonctionnement de la participation imaginative et d'ailleurs aussi, de la logique même de nos croyances. Comme le souligne Françoise Lavocat : « [...] de façon apparemment paradoxale, croire, c'est douter »⁵ et, d'emblée, croire que les personnages nous ressemblent, c'est admettre qu'ils ne sont pas omniscients, que leurs savoirs sont faillibles. L'intérêt toujours croissant de la narratologie moderne pour ce qu'elle appelle les narrateurs « indignes de confiance » atteste de cette réalité : interpréter, c'est souvent prendre position, parfois même affirmer des croyances contradictoires à celles des personnages. Si le narrateur de *Ce qu'il advint du sauvage blanc* s'était retourné, il aurait peut-être vu qu'il y avait bel et bien un ponton sur la plage. Et la situation devient encore plus complexe si on intègre l'éthique dans le champ de la croyance. Tout procès mis en scène dans la fiction amènera des représentations antagoniques entre les personnages qui croient à l'innocence d'un accusé et ceux qui affirment au contraire sa culpabilité. A nouveau, le monde de fiction prendra la forme d'un conflit de versions, à nouveau, l'interprétation pourra être une position à prendre, une croyance à affirmer.

Reprenons alors notre interrogation méta-herméneutique : peut-on « décrire » un monde sans y prendre position ? Est-il possible de poser une hypothèse sur une fiction sans la modifier ? Et d'ailleurs, existe-t-il *une* fiction, sans équivoque et homogène, qu'il conviendrait d'interpréter ? Cette fiction *une* et indivisible serait *le monde vrai* sans doute, mais nous soutiendrons ici que le terme de « monde » est aussi nécessaire qu'il est trompeur. Nécessaire, car la participation imaginative implique que tout lecteur envisage effectivement une *version vraie* de la fiction. Si l'interprète participe par l'imagination à une « existence » des mondes et des personnages, il faut admettre *a minima* qu'une donnée ne puisse y être simultanément vraie et non-vraie, que la fiction soit l'empire du possible. On ne sait pas si le père d'Hamlet le battait, mais il est nécessaire que cela ait été le cas ou non : si l'interprète confère une existence cognitive aux personnages, alors il ne peut pas être simultanément faux *qu'Hamlet est un enfant battu* et faux *qu'il n'est pas un enfant battu*. Il est toujours ontologiquement possible qu'Hamlet ait ou n'ait pas été victime d'abus dans son enfance. Trompeur, car le concept sous-entend un questionnement biaisé. On a beaucoup cherché, notamment via la sémantique, à dessiner le contour du *vrai dans la fiction* (autre terme que nous empruntons à

⁵ À la suite d'une synthèse des travaux de l'anthropologue Carlo Severi, Lavocat (2016:223).

Walton). Mais ce sont justement ces recherches qui ont trop fait abstraction du rôle actif de l'interprète et *a fortiori* du lecteur, participant ainsi à rendre l'objet théorique insaisissable et contribuant à la réponse de l'académicien qui pourra, avec raison, décréter que la question est absurde. Nous objecterons ici qu'un « monde » de fiction est par essence un conflit, une lutte interne entre différentes versions qui cherchent à statuer sur ce qu'il faut croire et ce qu'il ne faut pas croire. Et, si le terme de monde est au cœur de cette étude, c'est parce qu'il peut sortir la question du spectre de l'absurdité. Entendu dans le sens d'une matrice, le terme de « monde » permet de construire un objet accessible à la théorie littéraire : les croyances possibles d'un interprète sur les croyances des personnages.

Pour soutenir l'application du terme de « monde possible » aux discours herméneutiques, nous défendrons que de tels mondes, de tels magma de virtualités, ont un régime d'habitabilité double. Les personnages y habitent au premier degré : leurs univers de croyances sont aussi immédiats que les nôtres sur le monde réel. Les interprètes, dans leur opération de « description » sont invités à y vivre, ponctuellement, dans le sens où vivre c'est croire. Mais ils n'expérimentent pas directement les univers : leurs croyances sont des positionnements à l'égard des croyances des personnages. Ils participent ainsi des mondes, mais y habitent au second degré, en un sens, ils les co-habitent. Voilà donc l'objet théorique que se propose de constituer cette étude : nous appellerons « cohabitation fictionnelle » la nécessité dans laquelle se trouve l'interprète d'émettre des croyances sur les mondes, proposant sans cesse des versions possibles d'une fiction donnée.

Notre lecteur nous pardonnera d'avancer si tôt et si brusquement autant de parti pris théoriques (d'autant plus qu'ils sont discutés par après), mais ils ont paru essentiels à une justification pertinente du plan de cette étude. En effet, l'itinéraire de notre réflexion s'organisera autour d'une contrainte double.

D'une part, les six chapitres qui constituent le présent mémoire visent à tester l'hypothèse en décrivant un phénomène méta-herméneutique sur des exemples littéraires issus un corpus varié. Nous reviendrons dans un premier temps sur un ensemble de propositions théoriques qui pourraient décrire les contours d'une « cohabitation fictionnelle ». Dans un second temps, une partie plus poéticienne, inspirée des travaux de Walton, Ryan et Escola étudiera ces conflits de *versions vraies* qui rendent les mondes matriciels : les univers de croyances des personnages. Viendra ensuite l'application pratique de nos déductions à un corpus-test qui sera

menée dans les quatre chapitres restants. Dans l'intention d'étudier la cohabitation sur des modes et des genres de récit différents, les troisième et quatrième parties seront consacrées à une tragédie et à une comédie (*Horace* de Corneille et *Le Misanthrope* de Molière), la cinquième à de la prose avec un narrateur intradiégétique (*Révélation magnétique* de Poe), la sixième à de la prose avec un narrateur extradiégétique (*Eugénie de Franval* de Sade). L'ampleur des genres et des siècles pourra sans doute être critiquée en même temps que l'ambition théorique, mais on espère qu'elle donnera aussi un champ d'application plus large à nos conclusions. Anticipons également le contre-argument historien : il n'est pas question ici d'opérer des cadrages historiques sur les textes ; à vrai dire, nous n'avons même pas l'intention de produire un savoir général sur les œuvres de Corneille, Molière, Poe et Sade. C'est toute la difficulté de notre approche : étudier les croyances possibles des interprètes sur les possibles des textes. Aussi, nous nous pencherons simultanément sur les univers de croyances des personnages et sur ceux des critiques via l'étude d'un ensemble d'interprétations. Ces interprétations seront pour la plupart issues de travaux académiques, mais il nous arrivera aussi de proposer des lectures personnelles inspirées de l'appel formulé par Bayard (1999) au « délire critique ». En esquisant des lignes herméneutiques contre-intuitives - qui nous amèneront à défendre que Camille aspire à trahir Curiace par amour pour un personnage secondaire, qu'Alceste se comporte en parfait galant ou encore que le magnétisé de Poe est en réalité un extraterrestre - nous chercherons à souligner par contraste combien certains positionnements sont nécessaires aux interprètes. Confrontant la matrice des mondes à la matrice critique, l'enjeu sera de montrer comment les conflits de croyances externes rejouent les conflits de croyances internes en y prenant position. Cette particularité justifie le séquençage inhabituel de notre bibliographie qui distingue les « fictions », les « textes théoriques » et les propositions interprétatives qui relèvent à proprement parler d'une « cohabitation ». Ceci nous amène à la deuxième contrainte de notre plan : étudier le phénomène de cohabitation avec chaque fois un degré de complexité supplémentaire. Chacune des quatre études de cas présentera une strate nouvelle du conflit de croyances qu'est l'expérience fictionnelle. Dans la première étude de cas, consacrée aux interprétations d'*Horace*, nous nous bornerons à étudier les positionnements internes des interprètes. En d'autres mots, nous verrons comment ils développent des croyances sur le monde de fiction à un niveau primaire : en prenant seulement

en compte ce que leur version du monde accepte ou refuse de la multiplicité de versions proposées par les personnages. Dans la seconde étude de cas, consacrée aux interprétations du *Misanthrope*, nous étendrons la perspective aux croyances des interprètes dans le monde réel. On étudiera comment des croyances externes à la fiction engagent des cadrages précis sur les croyances *dans* la fiction. L'idée ne sera pas ici de spéculer sur les opinions véritables des interprètes, mais de montrer que l'interprétation - en tant que discours construit - organise une interaction entre des ensembles de croyances construits, soit entre une représentation du monde fictionnel et une représentation du monde réel. Dans la troisième étude de cas, consacrée aux interprétations de *Révélation magnétique*, nous aborderons spécifiquement la question des narrateurs indignes de confiance, en montrant pourquoi le débat contemporain s'articule autour de la notion de croyance et nous verrons les problématisations nouvelles qu'amène notre perspective. Il sera notamment question de montrer que le positionnement de l'interprète par rapport aux croyances du narrateur relève d'un ensemble de croyances internes et externes à la fiction. Pour finir, dans la quatrième étude de cas, consacrée à *Eugénie de Franval*, nous étudierons la question spécifique des croyances éthiques à l'aune des récentes hypothèses de Martha Nussbaum. Nous soulignerons que le conflit entre les virtualités du monde relève aussi bien de croyances épistémiques que de croyances morales. Il s'agira alors de critiquer certaines propositions de Nussbaum tout en soulignant que ses prémisses ouvrent la possibilité d'une étude de l'influence des fictions sur nos conceptions éthiques basée sur le modèle d'une cohabitation fictionnelle.

Soulignons pour finir qu'une telle approche induit et exige plusieurs restrictions. D'abord, ce travail ne prétend discuter ni la question du lecteur ni les théories de la lecture qui visent à décrire une activité mentale spécifique. Nous ne chercherons pas ici à proposer un « modèle » de lecteur ou même à discuter l'idée qu'un tel modèle puisse exister. C'est pour cette raison d'ailleurs que notre étude se limitera à des textes herméneutiques, soit des interprétations construites dans des discours académiques (ou parfois critiques dans le cas du théâtre). Une telle étude nécessite en effet des hypothèses explicitement formulées sur les mondes, même s'il faut reconnaître qu'une étude plus générale des « ressentis » serait sans doute passionnante. Ce point inscrit notre démarche dans la continuité de plusieurs pensées de la fiction qui, inspirées par la philosophie du langage, questionnent les

« énoncés sur la fiction » (Renauld, 2014). Si la participation mentale et l'engagement cognitif du lecteur sont au cœur de notre hypothèse, nous ne prétendons ici les traiter que lorsqu'ils transparaissent dans des objets de langage. Par ailleurs, il ne sera pas non plus question de hiérarchiser la pertinence des différentes interprétations qui seront mentionnées. L'enjeu sera seulement de montrer qu'elles engagent toutes la production d'une version possible des mondes qu'elles essaient de décrire. Nos conclusions, encore une fois, concerneront la nature de l'herméneutique et de la participation imaginative et nullement le savoir établi ou restant à établir sur les œuvres. A ce titre d'ailleurs, nous nous garderons de prioriser une perspective critique (narratologique ou historique par exemple) sur une autre. Enfin, si nous argumenterons que le geste herméneutique relève toujours, quel qu'en soit le degré, d'une forme de « versionnage », ce ne sera aucunement pour le dénigrer ou souligner la vacuité de ses ambitions ; nous espérons au contraire que cette étude soulignera ce qui fait notre fascination pour les fictions et pousse à sans cesse les réinterpréter : l'expérience de la fiction est une expérience de la *friction* et de la *recomposition* car l'instabilité des mondes constitue un défi permanent pour l'imagination.

1. L'interprétation comme altération

1.1. La fabrique de l'interprétation

Dans un texte de 1986 intitulé *Le plaisir du commentaire*, Bernard Pingaud annonce sans détour : « Je n'avancerai rien d'original en disant que toute lecture est déjà, par elle-même, une interprétation »⁶. Cette affirmation, si elle est encore moins originale aujourd'hui, demeure tout aussi problématique qu'il y a trente ans et pose l'une des questions les plus fertiles de la théorie littéraire contemporaine : jusqu'où le lecteur détermine-t-il le sens du texte ? Et donc, c'est une évidence, où commence et où finit le *texte* ?

Outre qu'il faille discuter la validité d'une distinction, pourtant intuitive, entre *interprétation* et *lecture*⁷, une telle affirmation pourrait mener au relativisme le plus total en regard de l'objet *texte*. Si un lecteur n'est jamais une totalité constante⁸, et qu'il lui incombe bien de faire exister le texte, ce-dernier semble condamné à un perpétuel réassemblage. L'inconstance essentielle du texte pourrait aussi être déplacée à l'échelle des groupes, des sociétés ou des moments historiques, aller, pourquoi pas, jusqu'aux extrêmes théoriques de l'hypothèse et avancer que le *sens* ne préexiste aucunement ni à l'interprétation⁹ ni à la lecture. Le texte se trouverait ainsi tout à fait oblitéré en tant qu'entité susceptible de contenir, par elle-même, les clés de sa propre élucidation. Amincir la frontière entre l'interprétation et le texte pourrait donc, en pratique, revenir à admettre que le sens relève d'une ouverture expérientielle aussi infinie qu'insaisissable.

Dans la suite de sa réflexion, Pingaud revient pourtant sur son affirmation initiale, confessant qu'il a « peut-être été un peu vite »¹⁰ et qu'une tâche précise semble finalement incomber à l'interprète : « ne pas faire dire n'importe quoi à l'œuvre [...] parce qu'elle dit exactement ce qu'elle dit »¹¹. Le texte disposerait en réalité d'une autorité qu'il s'agirait de circonscrire et dont l'interaction dynamique avec le

⁶ Pingaud (1986 : 13).

⁷ Discussion qui se ressent particulièrement dans les débats sur la « lecture naïve » et la « lecture critique ». Voir par exemple le panorama qu'en donne David (2012).

⁸ Une idée qu'on retrouve chez Macé (2011) ; voir aussi Murat (2015) et le concept kierkegaardien de « reprise ».

⁹ Fish (2007).

¹⁰ Pingaud (1986 : 13).

¹¹ Pingaud (1986 : 16-17).

lecteur pourrait être saisie comme une « transaction »¹², selon le mot de l'auteur. Penser l'herméneutique reviendrait donc à tracer une forme de contour transactionnel, à établir un espace où pourrait s'exercer ce rapport de détermination mutuelle entre, d'une part, l'activité du lecteur, et, de l'autre, la résistance interprétative du texte : cet « espace » herméneutique pourrait donc délimiter un *ensemble des interprétations possibles*.

L'idée d'interprétations possibles engage évidemment à imaginer qu'il y ait des discours sur les œuvres qui soient impossibles. Pingaud observe d'ailleurs l'interdépendance forte entre l'herméneutique et l'idée d'une « vérité » :

Le commentaire, au moment même où il s'abandonne à la dispersion de l'exigence infinie, doit donc, dans un mouvement inverse, toujours ramasser les morceaux qu'il éparpille, les recomposer pour présenter sous forme d'une vérité (la sienne sans doute, mais qui ne manquera pas de se donner comme objective dans la mesure où elle est là pour la soutenir) cet ensemble singulier que l'œuvre constitue.¹³

Mais que signifie exactement la « vérité » de l'un ou l'autre élément d'un récit littéraire ? La question est aussi naïve qu'académiquement dérangeante tant nous sommes habitués à la considérer comme frauduleuse mais soumettons pourtant l'essentiel de nos interprétations à la possibilité de son élucidation. On notera que Pingaud conçoit la « vérité » comme une *recomposition*, un équilibre réarrangé entre les textes que le texte aurait pu être. Il y aurait donc, dans l'inférence, un phénomène de reconstruction du texte co-dépendant à l'extraction de son sens. Délimiter cet *ensemble des interprétations possibles*, reviendrait à étudier *ce que l'on recompose et comment on le recompose*, deux mouvements qui, nous le verrons, ne peuvent que difficilement être dissociés. Pour amorcer cette idée, qui sous-tendra l'essentiel de nos réflexions, nous proposons de poser la question, somme toute industrielle, du mode de fabrication : jusqu'où l'interprétation construit-elle les textes ? On reviendra ici sur un ensemble de propositions théoriques de ces dernières années qui ont cherché à délimiter ce que l'on peut

¹² « Une sorte de transaction muette s'opère donc [...] entre le livre et moi : je lui demande de m'entraîner : je lui demande de m'entraîner là où il veut aller, je m'abandonne à son mouvement propre, j'accepte d'avance son étrangeté ; et en même temps, je lui demande de s'ouvrir à ma propre expérience, où je puise toutes les ressources nécessaires pour m'adapter à lui et sans le support de laquelle il cesserait pour moi d'être un livre. » (Pingaud (1986 : 14).

¹³ Pingaud (1986 : 19).

vraiment dire d'un texte en nous concentrant particulièrement sur le *fictionnal turn* et l'apparition des approches inspirées par la question des mondes possibles.

1.2. Inférer

1.2.1. L'inférence sémiotique

Dans *Lector in Fabula* (1978), Eco pose les bases d'une sémiotique des textes narratifs et envisage une vision textualiste de l'interprétation. Les faisceaux sémantiques du texte instaurent pour lui un cadre précis des interprétations justes : ce qui est vrai d'un texte c'est ce qui peut sémiotiquement en être décodé. Il suggère qu'un « Univers Sémantique Global »¹⁴ constitue le cadre d'élaboration général du sens. Les lecteurs interagissent avec les textes grâce à leurs compétences encyclopédiques qui leur permettent, *in fine*, de décoder les ensembles de signes. Pour lui, la *semiosis* – rapport arbitraire du signifiant au signifié constituant le signe - fait office de principe actif en ce qu'elle organise les différents faisceaux signifiants d'un lexème : ce sont eux, les sémèmes, qui articulent les stratégies et construisent « l'enquête »¹⁵ de l'herméneute. S'il reconnaît que l'on puisse faire dire n'importe quoi à un texte, il classifie un ensemble majeur de ces possibilités parmi les « violences »¹⁶ qui sortent l'interprète de la « coopération activement promue par le texte »¹⁷. En d'autres mots, on peut toujours ignorer les stratégies signifiantes de l'auteur, mais ces interprétations qui refusent de coopérer, de son propre aveu, n'intéressent pas *Lector in fabula*¹⁸. Pour Eco, le texte envisage un Lecteur Modèle, qui est, par ailleurs, un anti-modèle de lecteur réel : le concept est une abstraction permettant de saisir un projet auctorial. Ainsi l'interprète, partiellement déterminé par le texte, doit-il se faire le révélateur actif de ces déterminations : la nature signifiante du langage semble garantir un cadre interprétatif valide et donc un *espace des interprétations justes*.

L'approche d'Eco est l'une des premières à faire un usage littéraire des mondes possibles, même s'il s'en tient encore à une vision non-substantielle :

¹⁴ Eco (1978 : 169).

¹⁵ Eco (1978 : 169).

¹⁶ Eco (1978 : 113).

¹⁷ Eco (1978 : 113).

¹⁸ « Mais ici on parle de la coopération textuelle comme d'une activité promue par le texte, ces modalités ne nous intéressent donc pas. Que ce soit bien clair : elles ne nous intéressent pas dans ce cadre. » (1978 : 120).

« indispensables pour parler des prévisions du lecteur »¹⁹, ils sont conçus comme des ensembles formels qui rendent compte de la pluralité des prévisions possibles d'une lecture au contact d'un texte. Eco conçoit l'interprétation comme un ensemble d'inférences en perpétuelle révision, une forme d'« enquête » donc, que l'on pourrait effectivement envisager comme une *recomposition*. Seulement il faut être précis, car la *recomposition* chez Eco est organisée par les stratégies textuelles et résulte donc d'une coopération sémiotiquement conditionnée davantage que de la libre intention de l'interprète.

Son approche ne traite qu'accessoirement la capacité représentationnelle du texte et hérite parfois de positions structuralistes, c'est en tout cas le reproche que lui fait Pavel (1988) quand il discute sa vision des mondes. Selon lui, si Eco s'économise une possible référentialité de la fiction, c'est en raison de la définition qu'il donne de la réalité elle-même, conçue comme une « construction culturelle »²⁰, médiatisée par notre encyclopédie. Ce rapport schématique entre le langage de fiction et notre appréhension du réel a pour conséquence double d'amener Eco à concevoir les mondes de fictions comme « clos » et « parasites »²¹ en attachant un monde et ses habitants au langage d'un seul texte.

Marion Renauld souligne un passage de *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*²², ouvrage postérieur à *Lector in fabula* (1994), dans lequel Eco pose lui aussi la question de la vérité dans les mondes de fiction : « [...] je pense que nous lisons des romans parce qu'ils nous donnent le sentiment confortable de vivre dans des mondes où la notion de vérité ne peut être remise en question ». Ce passage, presque à lui seul, nous permet d'envisager ce qu'est l'*ensemble des interprétations possibles* du sémioticien. Le texte est déjà composé, *ce que l'on recompose* ce sont les processus mêmes qui organisent la *recomposition*, *comment on le recompose*, c'est au travers de nos capacités encyclopédiques qui opèrent le décryptage des sémèmes. Ainsi, si Eco est l'un des premiers à mentionner les mondes possibles comme cadre d'établissement de ce qui peut vraiment être dit d'un texte, il n'envisage pas véritablement que le lecteur puisse participer à la vérité d'une totalité cette fois-ci substantielle. C'est justement vers cette idée que nous amènent

¹⁹ Eco (1978 : 157).

²⁰ Eco (1978 : 170).

²¹ Eco (1978 : 114).

²² Renauld (2014 : 246).

d'autres propositions plus récentes centrées sur le rapport dynamique du lecteur à des vérités qui seraient internes non pas au texte mais au monde de fiction.

1.2.2. L'approche interne

Nous mentionnions plus tôt que, dans l'acception littéraire du problème, la question du vrai est souvent éludée, reléguée à la marge de la recherche. Cet état de fait est sans doute dû à la prééminence historique des approches formalistes du fait littéraire. En termes narratologiques, nous pourrions dire que, si la vérité sur la fiction est le sujet d'interprétations (potentiellement) infinies – « *Horace* est une tragédie de l'inhumanité »²³ par exemple – il n'en est pas de même pour la vérité dans la fiction. Si les critiques ont produit, sans doute, un bon millier de réponses à la question *pourquoi Horace a-t-il tué Camille* ²⁴?, peu se sont demandés *est-il vrai que Horace a tué Camille ?*

Ce régime de la vérité interne a été largement problématisé dans un courant de recherche, plutôt d'inspiration anglo-saxonne, sur la nature de nos rapports à la fiction²⁵. Pour étudier la capacité de représentation des récits, certains se sont également inspiré des théories des mondes possibles²⁶. Mais, si la recherche contemporaine se détache majoritairement d'une approche propositionnelle et logicienne²⁷ des mondes, jugée bien trop rigoureuse pour être véritablement opératoire dans les études littéraires, elle n'en conserve pas moins l'intuition que les fictions, *a minima*, font monde²⁸. Le concept, quelle que soit la définition qu'on lui donne, engage deux champs de problématisation cruciaux : le degré de

²³ Selon le mot d'Escola (2007).

²⁴ Voir la longue discussion qu'en fait Escola (2007).

²⁵ Nous pensons notamment à une nébuleuse critique des années 80-90 constituée autour de Thomas Pavel, Kendall Walton, Ruth Ronen, Lubomir Dolezel ou encore Marie-Laure Ryan. L'essentiel de ces chercheurs partage un attrait pour la philosophie analytique et une certaine lassitude à l'égard du formalisme et du structuralisme qui les engage à ramener la « naïveté » de la lecture dans le champ de la théorie littéraire. Pour une discussion assez complète du fictionnal turn, voir Lavocat, (2016 : 1-175) ou Renauld (2014 : 1-150).

²⁶ Les logiciens n'avaient d'ailleurs pas attendu les littéraires et avaient intégré dans leur champ critique les mondes de fiction depuis le début du XX^e siècle. Voir par exemple Russel (1905) et les sémanticiens du langage, puis Kripke (1980), Lewis (1973), Carnap (1947) ou Adams (1979).

²⁷ Selon laquelle un monde est un ensemble de propositions logiques ayant une valeur aléthique ou modale de vérité.

²⁸ Toutes les définitions des mondes possibles ont en commun de les considérer comme des ensembles d'étants compossibles. Le principe de base permet de penser des mondes qui soient des variantes d'autres mondes et l'idée même de variante nous contraint d'admettre que, ce qui fait la différence des mondes devrait pouvoir être formulé de manière épistémique : si un monde A est différent d'un monde B, c'est parce que quelque chose est vrai dans A mais non-vrai dans B, ou possible dans B mais impossible dans A.

détermination (ou *saturation*) des mondes littéraires et leur degré de *différence* (à l'intérieur duquel se jouent des questions de distances, d'accessibilité et de compossibilité inter-mondes).

Une réflexion sur la nature des mondes engage une problématisation nouvelle de l'*ensemble des interprétations possibles*. Ce que l'on recompose c'est le monde et l'inférence se voit déplacée du sémiotique à l'ontologique. Là où Eco voulait établir ce que l'on peut vraiment dire d'un texte, il s'agit à présent de savoir *ce qui est vrai* d'un monde. Si la version logique des mondes possibles résout aisément la question de la détermination (un monde possible logique est un ensemble de propositions compossibles dont les valeurs épistémiques sont décidables²⁹), la question de la détermination des mondes fictionnels littéraires est immensément plus complexe et se résume à merveille dans la question de Dolezel³⁰ : Emma Bovary a-t-elle un grain de beauté à l'épaule gauche ?

Kendall Walton, dans *Mimesis as Make-Believe*³¹, émet les hypothèses fondatrices de l'approche interne et inspirera ici largement nos prémisses théoriques. Il propose de rompre avec les approches qui cherchent à saisir la fictionnalité *de l'extérieur* et, s'appuyant sur une comparaison avec les jeux d'enfants, envisage que la vérité des mondes soit relative aux agents qui acceptent de croire en leur existence³². Il faudrait comprendre le fonctionnement des objets, du mobilier des mondes si l'on veut, à travers leur capacité à faire croire qu'ils sont. L'intention compositionnelle se retrouve, en même temps que le concept de vérité, reformulée dans le régime du *fictionnellement vrai*. Pour reprendre l'exemple de Renault (2014), si des enfants jouant dans une forêt imaginent que les souches d'arbres sont des ours, et qu'il se trouve une souche sous un buisson qu'ils n'ont pas vu, il demeure *vrai dans la fiction* qu'elle est un ours. La nature des inférences, à partir de l'approche interne de Walton, pourrait donc aisément être pensée en termes épistémiques : ce que l'interprète *recompose*, c'est ce qui est *fictionnellement vrai*.

²⁹ Russel et Frege proposaient par exemple d'envisager la fictionnalité comme une propriété sémantique équivalente à celle de la fausseté.

³⁰ Dans Dolezel (1998).

³¹ Walton (1990).

³² Comme le résume Renault (2014 : 68) : « L'enjeu de la théorie de Walton est moins de savoir comment cette fonction [de *make-believe* des objets fictionnels] est fixée [...] que de comprendre en quoi consiste ce fonctionnement, réglé par des principes de génération de vérités fictionnelles et de structuration de la feinte ».

Pour autant, l'argument n'implique pas encore d'abandonner une stricte détermination du texte sur ce que l'interprète peut dire de vrai. L'approche interne ne sous-entend pas forcément que les mondes de fiction soient des mondes aussi réels que les nôtres, ni même qu'ils disposent d'ontologies complètes. Nombre de théoriciens, contre lesquels nous prendrons parti par la suite, soutiennent en effet que les mondes de fictions sont incomplets. Dans une stricte sémantique de la fiction, Dolezel³³ propose par exemple d'expliquer les rapports entre texte et monde dans un modèle en trois « textures » : un niveau déterminé (ce que dit explicitement le texte), un niveau déterminable (ce qui engage le non-dit) et un niveau indéterminable (dans lequel il classe d'ailleurs le fameux grain de beauté). Autre partisan de l'approche interne, Thomas Pavel pose la question en terme d'« Image Totale »³⁴, cherchant à montrer que ni le personnage ni le lecteur n'ont fonctionnellement besoin que les mondes de fictions soient complets. Si la démonstration qui se trouve dans *Univers de la fiction* relève davantage de l'allégorie, la thèse de l'incomplétude a également été soutenue en termes épistémiques, notamment par Currie³⁵ qui argue que toute vérifiabilité des non-dits est absurde.

Ces approches, parce qu'elles sont sémantiques excluent une dimension de l'approche interne sur laquelle nous nous concentrerons par la suite : la participation active de l'interprète. Que l'existence du grain de beauté d'Emma Bovary soit invérifiable ne doit pas nous interdire d'étudier ce qui reste une possibilité. Nombre de lecteurs ou d'interprètes se sont peut-être imaginé le personnage avec un grain de beauté : peut-on statuer que cette participation imaginative est absurde et qu'elle ne constitue pas un phénomène constitutif de notre rapport à la fiction à analyser ? Convenons que l'invérifiabilité du grain de beauté est assez dérisoire mais celle d'une enfance malheureuse qu'aurait pu avoir Hamlet, ou d'un gène psychopathe chez Horace est beaucoup plus cruciale et nous verrons par la suite que c'est justement ce genre de *vérités* « invérifiables » que les interprètes reconstruisent pour comprendre les mondes de fiction. Il n'est pas question ici de faire un faux procès à des perspectives sémanticiennes dont ce n'était

³³ Voir Dolezel (1998) et le commentaire éclairant qu'en fait Saint-Gelais (2005).

³⁴ Pavel (1988).

³⁵ Renauld (2014 : 104).

pas l'objet, mais de souligner qu'une étude des *recompositions* du monde ne peut se satisfaire d'une approche sémantique et déterminée par le texte.

Pour le moment, retenons que plusieurs approches ont cherché à établir ce qui semble bien un *ensemble des interprétations possibles* en termes de « monde » et qu'elles s'accompagnent souvent d'une vision interne de la *vérité* littéraire. En dépit de l'incomplétude sémantique des mondes, l'approche interne nous oblige à admettre que « chaque lecture génère une fiction plus large que la fiction lue, une fiction dans laquelle le lecteur joue le rôle de celui qui est en contact avec les événements fictionnels »³⁶. C'est justement cette participation imaginative qui sera ici notre objet d'étude. À vrai dire, une question plus précise émerge : si l'interprétation est bien, comme le soutient Pingaud, une *recomposition* des « morceaux » que le commentateur a « éparpillé », et que ce dernier est un participant actif de la vérité dans la fiction, ne pourrait-on pas envisager le discours herméneutique comme un réassemblage de morceaux *vrais du monde* ?

1.2.3. De l'inférence à l'ingérence

La question de l'inférence des interprètes est avant tout celle des zones obscures des mondes et il n'est pas anodin que le vocabulaire d'Eco (« non-dit », « compétence encyclopédique » etc.) se retrouve fréquemment dans les ouvrages cités plus haut. Si l'on a pu constater un déplacement du mode d'inférence (du sémiotique à l'épistémique) et du registre interprétatif (saisir une stratégie auctoriale ou découvrir les pans *vérifiables* des mondes), les objectifs des deux types d'inférence demeurent assez similaires. L'enjeu est toujours, *in fine*, de saisir la manière dont le texte (ou le contexte³⁷, chez les analytiques) détermine *ce que le lecteur peut interpréter comme vrai*. Remarquons ici que les approches citées précédemment restent des théories de l'inférence. Or, la participation active de l'interprète à la *vérité dans la fiction* devrait amener la question de son impact sur les mondes eux-mêmes davantage que celle de l'impact des mondes sur les lecteurs. Dans son ouvrage consacré à la transfictionnalité³⁸, Richard Saint-Gelais, autre point de repère important pour cette analyse, pose la question de la participation

³⁶ Renauld (2014 : 104).

³⁷ Currie argue par exemple qu'un lecteur peut identifier des *vérités dans la fiction* à partir de ce qu'il sait des croyances de l'auteur. Nous y revenons plus longuement par la suite.

³⁸ Saint-Gelais (2011).

imaginative du critique comme phénomène de *recomposition*. Son approche, critique à l'égard d'une stricte incomplétude sémantique des mondes, interroge l'interaction entre le commentateur et le monde. Allant jusqu'à conclure que « [...] la critique littéraire ne propose malgré tout, sages ou exubérantes, que des fictions réticentes »³⁹, son étude délimite un processus, un outil qui pourrait appartenir à une grammaire de l'herméneutique : la parafictionnalisation. Témoignant d'une participation imaginative active du critique à la fiction, elle désigne la manière dont l'herméneute intervient, d'une manière ou d'une autre sur le monde qu'il étudie. Saint-Gelais opère donc un glissement qui nous invite à une question simple : quelle est la part d'ingérence dans l'inférence ? Interpréter est-ce nécessairement altérer le monde, plus exactement, *ce qui est fictionnellement vrai* ?

1.3. Ingérer

1.3.1. Le cadre parafictionnel

Nous savons aujourd'hui qu'un ensemble de pratiques herméneutiques prennent l'apparence avouée d'ingérences. Dans le contexte poétiquement normé de l'âge classique, la critique théâtrale est ouvertement interventionniste : de nombreux commentateurs cherchent à rétablir les déviations des pièces en regard de l'une ou l'autre norme d'écriture canonique⁴⁰. On retrouve également cette idée dans les différents travaux classés de nos jours dans la théorie des textes possibles qui intègrent généralement l'intuition que le texte aurait pu être autrement : l'enjeu critique est alors de saisir la cohérence globale du texte dans l'appréhension des zones de possibles⁴¹. Il en résulte souvent, dans une perspective interventionniste, la production de variantes, de fins alternatives, d'extensions ou de réécritures⁴² à visée critique.

³⁹ Saint-Gelais (2011 : 532).

⁴⁰ Cette conception de la critique est d'ailleurs l'un des moteurs principaux de la fameuse Querelle du Cid dans laquelle certains des reproches formulés par Mairet, Scudéry et finalement l'Académie dans ses *Sentiments* pourraient effectivement être analysés selon l'angle qui est le nôtre. Pour une discussion générale, voir les travaux d'Escola, Latour ou Astor par exemple.

⁴¹ L'importance de ces zones, et surtout la manière dont elles font totalité, a largement été soulevée par Michel Charles (1995) qui recadre l'attention du critique sur l'instabilité des micro-structures dont la progression fait texte.

⁴² Voir notamment Escola (2007, 2010) et Escola&Rabau (2005).

Sans qu'il s'agisse nécessairement d'interventionnisme assumé, Saint-Gelais, propose de nommer « parafictionnalisation » l'opération, avant tout lectorale⁴³, qui consiste à introduire des propositions exogènes à l'univers de fiction de manière à donner une « orientation diégétique à la lecture »⁴⁴. Par exemple, affirmer qu'Emma a un grain de beauté à l'épaule gauche ou qu'Hamlet a eu une enfance malheureuse susceptible d'expliquer certaines de ses actions relève de la parafictionnalisation. Remarquons que ce phénomène, qui relève bien d'une forme d'ingérence dans l'inférence, ne peut se comprendre que dans une approche interne des mondes de fiction (ce que Saint-Gelais précise⁴⁵) et n'aurait que peu de sens dans un textualisme strict. Pour l'auteur, les critiques y recourent au même titre que les « lecteurs ordinaires »⁴⁶ lorsqu'ils sont contraints d'élucider des éléments précis de la diégèse. Dans les nombreux exemples qu'il aborde par la suite (l'holmésologie⁴⁷, la lettre de Valincour⁴⁸, les travaux de Sutherland, etc.) se dégagent des traits communs entre les différentes situations qui amènent à la parafictionnalisation.

Premièrement, celle-ci résulte souvent d'une résistance herméneutique. Nombreux sont les exemples de critiques cherchant à résoudre un paradoxe du texte, une impossibilité logique ou représentationnelle dont les modes d'existence sont variables. Qu'il s'agisse d'un passage dans lequel « l'épouse de Watson appelle son mari "James" et non "John" »⁴⁹ ou de la manière dont monsieur de Nemours entend l'aveu de madame de Clèves qui paraît dangereuse et invraisemblable à Valincour⁵⁰, la parafictionnalisation se donne comme un outil de rétablissement d'un ordre, lui-même basé sur des critères précis (poétiques, logiques, etc.).

Deuxièmement, la parafictionnalisation se présente toujours comme une extension, elle se comprend comme un processus additif. Elle s'exerce en effet, dans le corpus analysé par Saint-Gelais, systématiquement sur des non-dits, des blancs, des

⁴³ Saint-Gelais (2011 : 523) soutient une différence entre lecture et interprétation qu'il fonde pragmatiquement sur la distinction entre activité privée et discours public.

⁴⁴ Saint-Gelais (2011 : 458) : « se dire par exemple que Holmes est plus futé que Watson, que Hamlet est névrosé ou que c'est l'amour de Sonia qui décide Raskolnikov à confesser son crime, c'est contribuer chaque fois à la diégèse par des propositions [...] ».

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Saint-Gelais (2011 : 459).

⁴⁷ Ensemble ludiques de textes critiques (ou « pseudo-critiques ») qui visent à étendre la diégèse de Sherlock Holmes.

⁴⁸ Valincour ([1678] 1925).

⁴⁹ Saint-Gelais (2011 : 462).

⁵⁰ Saint-Gelais (2011 : 473).

éléments à compléter. Au-delà du texte à trous, le monde fictionnel apparaît comme un monde à trous. Citant l'exemple du *1985* de Györgi Dalos, l'auteur souligne que la transfictionnalité relève à la fois « d'une expansion dans laquelle, abordant une zone diégétique sur laquelle *1984* ne dit rien » et d'une « mise en évidence de traits de personnages principaux qui n'attendaient que des circonstances propices pour se manifester »⁵¹. Saint-Gelais cherche ici à déconstruire l'idée selon laquelle la première intention relèverait de l'*inventio* et l'autre de la critique proprement dite. Nous nous arrêtons sur cet exemple à la seule fin de préciser ce que nous entendons par *extension*. La terminologie pourrait laisser entendre ici que les deux intentions ne relèvent pas d'une *addition* au monde : si la première est effectivement une « expansion » la seconde ne serait qu'une « mise en évidence ». Or la « mise en évidence » d'une donnée non-écrite relève néanmoins de l'ingérence et constitue une détermination d'un non-dit fictionnel : il s'agit bien d'ajouter un trait de caractère extratextuel à un personnage. Qu'il s'agisse d'émettre une hypothèse sur l'enfance d'un protagoniste ou sur la couleur d'un objet, il est clair que la parafictionnalisation relève de l'inférence comme de l'ingérence et que *ce qu'elle recompose* c'est le monde de fiction. Dans notre *ensemble des interprétations possibles*, il conviendrait donc de questionner maintenant *comment on recompose*, quel est le cadre de légitimité de la parafictionnalisation ? Comment savoir ce que l'interprète a le droit d'ajouter au monde ?

Plusieurs chercheurs ont fait des propositions et on en donnera ici un bref panorama. Marie-Laure Ryan appelle « principe d'écart minimal »⁵² (*principle of minimal departure*) le principe qui postule que le monde actuel (celui de l'interprète) sert toujours de référent conjectural aux hypothèses des lecteurs, que leurs représentations des mondes s'appuient sur le monde réel et ne rectifient leurs préjugés que si le texte les y invite. On considère que les dragons n'existent pas dans l'univers, jusqu'au moment où, éventuellement, on nous affirme l'inverse. Un autre principe qui gère le non-dit a été formulé par Walton comme « Principe de la mutualité des croyances »⁵³ (*principle of mutual belief*) et soutient que le lecteur imagine la fiction comme conforme à la réalité, non pas telle que nous nous la représentons, mais telle que l'auteur se la représente. Par exemple, il est impensable

⁵¹ Saint-Gelais (2011 : 452).

⁵² Ryan (1999, 2010).

⁵³ Walton (1990).

de parafictionnaliser qu'un personnage de *La Princesse de Clèves* puisse avoir une conception positiviste de l'astrophysique puisque La Fayette ne pouvait historiquement concevoir une telle croyance. Concernant le rapport de l'interprète au dit, Olsen formule le « Principe d'imagination directe⁵⁴ comme la nécessité pour le lecteur d'admettre que la version explicite (le dit) est *vraie dans la fiction*.

On remarquera ici que la plupart des propositions pourraient être conçues comme des variations de la « compétence encyclopédique »⁵⁵ proposée par Eco. Pour cette raison, elles restent toutes dans une logique où les paramètres du monde de fiction déterminent les sens possibles. Ceci explique aussi pourquoi aucune ne se risque à véritablement prendre en compte la liberté de la participation imaginative sur la vérité dans la fiction. Il nous semble qu'une définition de *l'ensemble des interprétations possibles* devrait enregistrer une définition de *ce qui est vrai dans la fiction* en prenant plus profondément acte des travaux de Walton et Saint-Gelais.

1.3.2. Le vrai dans la fiction

Ces différents « principes » (nous aurions pu en citer d'autres) spécifient bien un cadre de l'herméneutique du *vrai dans la fiction* et pourraient donc servir de règles minimales pour réguler l'ingérence interprétative⁵⁶. Mais nous chercherons ici à souligner leur insuffisance à décrire la participation imaginative. À ce titre nous chercherons à déplacer l'approche de *Fictions transfuges* dans la perspective d'une *recomposition* qui va au-delà de l'addition d'une ou plusieurs propositions exogènes à l'œuvre.

Dans ses réflexions sur la critique transitionnelle Saint-Gelais observe que les commentateurs recourent à de nombreux processus d'altération de la fiction. Outre la parafictionnalisation qui ajoute au monde des propositions, on pourrait citer la « contrefictionnalisation » qui désigne les hypothèses allant à l'encontre de ce que

⁵⁴ « [il] impose au lecteur d'imaginer ce qui est explicitement indiqué, quelles que soient ses propres opinions à ce sujet. Ainsi, lorsqu'un narrateur infallible explique au lecteur les événements au moyen d'une théorie quelconque, peu importe les opinions du lecteur à l'égard de cette théorie, elle est toujours imaginée comme vraie dans la fiction » Olsen (2004 : 204).

⁵⁵ Souvent citée comme « private encyclopedia » dans la recherche anglophone.

⁵⁶ On pourrait d'ailleurs les mettre à l'épreuve des différents exemples de Saint-Gelais. Le paradoxe du double « nom » de Watson ne vient-il pas du principe d'écart minimal, selon lequel il est invraisemblable qu'un être du monde réel dispose de deux prénoms ? ou éventuellement que sa femme l'appelle une seule fois par un obscur deuxième prénom qu'elle n'utilise jamais ? Résoudre le paradoxe avec la théorie du lapsus lacanien n'est-ce pas contredire le principe de croyances mutuelles ? etc.

dit « explicitement » le texte. Sur l'exemple d'une interprétation proposée par Tillet⁵⁷ de *Madame Bovary*, il avance que « [...] le contrefictionnel explicite [...] vise plutôt à révéler un trait supposément intrinsèque d'un personnage »⁵⁸. Mais pourquoi vouloir déplacer la perspective de Saint-Gelais ? Il nous semble que son approche, si elle souligne la part d'ingérence de toute herméneutique, pourrait enregistrer davantage la dépendance entre participation imaginative et version fictionnellement vraie. En effet, poser la question en termes de parafictionnalité ou de contrefictionnalité n'est-ce pas instituer la fiction comme une totalité relativement objective autour de laquelle ou contre laquelle on pourrait aller ? Contrairement à ce que soutenait Pingaud, il ne s'agit plus ici de *recomposer* l'œuvre, mais d'ajouter à quelque chose, à ce qui est *déjà* composé. Du moins, cela pose une question importante de degré : à partir de quand une hypothèse est-elle contrefictionnelle ? Quels éléments du texte jouissent d'une autorité déterminante sur ce qui est *fictionnellement vrai* ? Cette interrogation est peut-être le corollaire naturel d'une conception additive de l'inférence : ajouter, c'est compléter *quelque chose*. Il semblerait donc que, dans notre *ensemble des interprétations possibles*, le texte détermine une *version fictionnellement vraie* et que le lecteur infère/ingère sur un ensemble d'une relative stabilité épistémique. Lisant un texte, le lecteur n'est-il pas plutôt confronté à un ensemble de vérités possibles ? A un conflit de versions envisageables d'un monde donné ?

Même si cela peut paraître étrange, Saint-Gelais conclut pourtant son ouvrage en affirmant que toute critique « ne propose malgré tout que des fictions réticentes »⁵⁹. Nous souhaiterions ici montrer que la voie ouverte par *Fictions transfuges* si l'on y intègre une conception plus large de la participation imaginative et de la *vérité dans la fiction* pourrait repenser un *ensemble des interprétations possibles* plus souple et plus à même d'enregistrer les possibles rapports d'un interprète aux possibles d'un monde. Cela revient à reposer la question de l'interprétation comme *recomposition* d'une *vérité dans la fiction* mais en questionnant plus profondément ce qu'est la

⁵⁷ Saint-Gelais (2011 : 490) : « Il y a quelque chose dans le caractère d'Emma qui la condamne à la médiocrité, en dépit de tous ses efforts ; et à la fin du chapitre 6 il est parfaitement net que, même si elle jouissait de toute la bonne fortune du monde, elle n'en serait pas moins condamnée à demeurer un être humain médiocre ».

⁵⁸ Saint-Gelais (2011 : 491).

⁵⁹ Saint-Gelais (2011 : 532).

version fictionnelle. Nous prendrons, pour commencer, le cas d'un texte de théâtre : a qui devons-nous les énoncés qui nous permettent de saisir le monde et d'établir ce qui relève ou ne relève pas de la parafictionnalisation, sinon aux personnages ? Questionner l'*ensemble des interprétations possibles* nous engage à une réflexion en amont : dans quel cadre les personnages interprètent-ils eux-mêmes leurs mondes ? Quelle est leur *version* de la fiction ? Etudier la manière dont un texte de théâtre cherche à déterminer *ce qui est son monde* permettra ici de montrer que, s'il faut *recomposer*, c'est parce que la version donnée est, en elle-même, matricielle, incertaine et fragmentée ; parce que le monde fictionnel est avant tout un assemblage de croyances sur l'univers, plus exactement, d'univers de croyances.

2. Les univers de croyances

2.1. « Croire » à la fiction.

Prenant parti contre la clôture structuraliste du texte et le refus de toute ontologie des personnages de fiction, plusieurs chercheurs affirment que le lecteur appréhende le personnage comme une entité plus ou moins dérivée de lui-même⁶⁰. Admettre que nous puissions attribuer une forme d'existence aux personnages est pourtant cruciale à tout questionnement regardant la *vérité dans la fiction*⁶¹. Dans la formulation qu'en donne Ryan (2010 : 58), la thèse d'existence a des conséquences sur la capacité de cognition des personnages :

Nous imaginons que [les personnages] ont une vie intérieure, rions ou pleurons pour eux. Nous imaginons qu'ils ont des buts, des plans, des désirs, même si le texte ne montre pas cette vie intérieure. Nous imaginons surtout qu'ils raisonnent comme nous. Autrement dit, nous interprétons les actions des personnages de roman de la même manière que nous interprétons les actions des habitants du monde actuel.

Si les personnages raisonnent comme nous, c'est qu'ils ont également des croyances sur leurs mondes. Reconnaître une existence à un personnage, même fragmentaire⁶² ou ironique⁶³, invite à repenser ce qui est vrai d'un personnage aussi bien que ce que le personnage nous donne comme vrai. Dans le cas d'un texte de théâtre, par exemple, force est de constater que les personnages sont les seuls opérateurs épistémiques des mondes, didascalies mises à part. En tant qu'énonciateurs, ils nous permettent d'établir *ce qui est vrai dans la fiction*. Puisque les personnages d'*Horace* s'accordent à dire que Sabine est la sœur de Curiace, nous supposons que cela est vrai dans la fiction. Mais n'est-il pas alors problématique qu'ils représentent certains éléments de manière divergente, voire

⁶⁰ Cette idée trouve une expression cognitive chez Schaeffer (1999), logique dans la discussion sur les désignateurs rigides initiée par Kripke (1980) – voir la discussion qu'en donne Saint-Gelais (2011) – ou rhétorique chez Phelan (1989) qui définit le personnage comme illusion d'une personne plausible.

⁶¹ Notons que l'intuition d'existence est également l'un des ressorts théoriques du *moral turn* et des approches éthiques (cf : partie 6 du présent mémoire) qui conçoivent la fiction ou le récit « comme une forme de simulation mentale qui plonge le lecteur au cœur d'expériences qu'il n'a pas vécues lui-même, mais vis-à-vis desquelles il peut adopter une perspective cognitive et affective similaire à celle des personnages » (Baroni, 2017 : 53).

⁶² C'est la position que défend Margolin (1990, 1998).

⁶³ Jauss (1974) propose cette idée d'une existence ironique. Lewis (2007) et les partisans du réalisme modal vont jusqu'à affirmer que les personnages de fiction existent potentiellement au même titre que nous.

contradictoire ? La problématique se pose, théâtre ou prose, aussi bien pour des énoncés épistémiques (« il est vrai de dire qu'Horace a gagné le combat ») qu'éthiques (« il est juste de dire qu'Horace mérite l'amnistie »). Comme nous le verrons plus tard⁶⁴, la présence d'un narrateur n'éluide aucunement le problème, car la sincérité des croyances qu'il affirme est toujours sujette à soupçon. Si un fou raconte que quelqu'un d'autre est dans sa chambre, que pouvons-nous en déduire sur la saturation du monde : est-il vrai que deux personnages sont dans la pièce ? Comment l'interprète peut-il se positionner ? Quelle est la *version fictionnellement vraie* du passage ?

Cette indétermination du texte sur le monde est à la base du *Qui a tué Roger Ackroyd ?* de Bayard (2008), ouvrage de « théorie-fiction » qui remet en question les conclusions d'Hercule Poirot dans l'affaire du *Meurtre de Roger Ackroyd*⁶⁵, rendant par là-même le narrateur indigne de confiance. L'auteur considère alors que le narrateur se représente une *version fausse* de son monde. En contestant l'univers de croyances du détective, il conteste la capacité du texte à déterminer un ensemble plus ou moins large de vérités, la plus importante étant évidemment « Le Docteur est le meurtrier »⁶⁶. Si Bayard consacre un ouvrage entier au phénomène, c'est pour souligner cette singularité de l'expérience fictionnelle : croire aux personnages ne revient pas nécessairement à croire les personnages. Si l'interprétation relève d'une *recomposition*, c'est avant tout parce que le texte l'invite à décomposer l'emmêlement des croyances, ce que le langage populaire appellerait les « versions de l'histoire » que défendent ou questionnent les personnages. Les travaux de

⁶⁴ Voir partie 5.

⁶⁵ Christie (2013 [1926]).

⁶⁶ Saint-Gelais (2011:514) montre que la démarche bayardienne, généralisant l'idée d'une narration indigne de confiance, pourrait effectivement amener les interprétations à devenir par essence invérifiables : l'*ensemble des interprétations possibles* serait infini. La réaction de Saint-Gelais semble tout à fait logique : nous avons souligné que la notion de parafictionnalisation engageait l'existence d'une version fictionnelle établie du monde. Lorsque Bayard s'attaque à cette version, il sort du cadre critique pensé par Saint-Gelais. De plus, Saint-Gelais montre en définitive que la solution bayardienne relève de la contrefictionnalité, mais, qu'au lieu d'en faire un détour par une version alternative conçue comme fausse pour mieux souligner une croyance vraie (c'était le cas de l'exemple de Tillet cité plus haut), le critique établit une version contrefictionnelle qu'il considère plus vraisemblable que la version originelle. Là où Saint-Gelais touche un point crucial, c'est lorsqu'il montre le paradoxe du projet bayardien : défendre que les personnages donnent des versions contestables de leurs mondes souligne la liberté interprétative du lecteur, mais proposer finalement une solution « meilleure » entérine, *in fine*, une nouvelle *version fictionnellement vraie* et qui, pour paraphraser Pingaud, se donne à nouveau comme objective ou incontestable.

Bayard soulignent donc le corollaire d'une thèse d'existence des personnages : les croyances des personnages structurent l'*ensemble des interprétations possibles*. Gardons ici l'idée suivante : il arrive que l'herméneute infère, au second degré, des inférences qui ont déjà été produites par des personnages, inférences primaires qui sont donc, dans l'absolu, contestables. *Faire semblant de croire* aux énoncés engage par moments l'interprète à *recomposer* le monde à partir des *versions*, potentiellement concurrentes, qu'en donnent les personnages et c'est cette version du monde subjective qui a été étudiée sous l'appellation d'univers de croyances.

2.2. Qu'est-ce qu'un univers de croyances ?

Si la notion peut, dans un premier temps, renvoyer aux différentes approches narratologiques des effets de focalisation⁶⁷, dans sa réflexion plus directement centrée sur l'enjeu des univers de croyances d'*Andromaque*, Escola propose d'envisager l'importance de l'intrigue secondaire dans l'action dramatique comme interaction dynamique entre les univers de croyances des personnages :

Peut-être même faut-il décrire le conflit dramatique comme friction entre univers de croyances divergents, et le tragique comme divorce entre mondes irréconciliables (par quoi l'on se vouerait sans doute à retrouver par des voies grammaticales la conception hégélienne du tragique)⁶⁸.

Reste à voir ici l'articulation entre la notion d'« univers de croyances » et celle de « monde ». Envisager le tragique comme un écart entre mondes revient-il à admettre que plusieurs mondes puissent cohabiter à l'intérieur d'un seul ? Quelle est ici le champ d'application du concept ?

Il a d'abord une acception très intuitive mais qui gagne à être rappelée, pour peu que l'on admette la capacité des personnages à être des subjectivités : chaque personnage a sa propre façon de se représenter son monde⁶⁹. Cette saisie mentale des mondes induit une forme d'emboîtement des *versions* :

⁶⁷ Genette (1972) étudie comment les jeux de points de vue organisent le récit et produisent une configuration rhétorique spécifique à une œuvre donnée. Cohn (2001) a également étudié la manière dont les points de vue humains permettaient aux récits de produire des représentations partielles d'événements historiques, jouant ainsi sur la connaissance encyclopédique dont dispose le lecteur sur les événements en question. Baroni (2017 : 53) donne un résumé des enjeux narratologiques de ce qu'il nomme des « points de vue expérimentiels » et montre leurs différents impacts sur la construction de l'intrigue et les effets d'immersion.

⁶⁸ Escola (2009 : 152).

⁶⁹ L'enjeu n'est pas ici de refuser aux personnages un doute cartésien général dans lequel ils n'admettraient jamais que quelque chose puisse être absolument vrai, mais de reconnaître que le

On peut considérer la vie intérieure des personnages comme un système de mondes possibles. [...] Par « monde », il faut entendre ici des propositions affectées d'un même opérateur d'attitude propositionnelle, telles que la croyance, le désir, l'obligation et l'intention. [...] Le monde des croyances des personnages contient une représentation généralement incomplète et souvent en partie fautive de tout l'univers narratif.⁷⁰

On admettra donc qu'Horace considère un ensemble très large de croyances comme suffisamment vraies pour que son monde soit stable : « Camille est ma sœur » est vrai, « Le vieil Horace est mon oncle » est faux, « Les arbres sont verts » est vrai, « Camille sera un jour reine de Rome » est impossible, « Tulle pardonnera mon geste » est possible. Ce fragment de l'univers de croyances du personnage pourrait être étendu et il serait possible d'établir de manière identique celui de Camille, de Curiace etc. Il faudrait alors étudier les convergences et les frictions de différents pans de ces univers⁷¹. Par souci de lisibilité, nous admettrons ici que, pour comprendre *là où il vit*, le personnage élabore une croyance de manière syntaxique, paraphrasable en une structure hypothétique composée de deux membres. Dans un premier temps, la croyance suppose une protase *si X est vrai/faux ou probable/improbable* qui amène à la déduction d'une apodose *alors Y est vrai/faux ou probable/improbable*. Prenons pour exemple une brève nouvelle de Poe⁷², *Révélation magnétique*, tirée des *Histoires extraordinaires*.

Dans le texte, un narrateur, sobriement intitulé « P », se présente comme « magnétiseur » et raconte un échange avec un patient mourant, un certain « Vankirk ». Tout l'enjeu du récit tient en l'intérêt que présente Vankirk pour la nature de la mort. S'ensuit une séance de magnétisme dans laquelle Vankirk décrit où il croit résider, avec une lucidité toute particulière sur les questions de l'âme et de la matière. Le personnage comprend finalement que le magnétisé est mort pendant la séance. Le texte se conclut par une question prototypique de l'hésitation

récit, et à plus large regard la fiction, ne saurait exister si tous les personnages étaient absolument sceptiques.

⁷⁰ Ryan (2010 : 59, nous soulignons).

⁷¹ Remarquons ici que nous en revenons à une définition du monde possible intuitive telle qu'elle avait été proposée par Pavel (1998 : 122) dans sa discussion du concept de dimension des mondes. Face à l'impossibilité d'une application stricte du concept logique de monde (comme celle proposée par Plantinga (2007) par exemple), il en appelait à une conception du monde qui « ressemble à la conception du sens commun pré-moderne et inculte d'un monde dans lequel une région centrale relativement bien organisée est entourée d'espaces de plus en plus confus »⁷¹ Pavel (1998 : 157).

⁷² Nous nous référons ici à Poe (2010[1844]).

fantastique⁷³ directement énoncée par P. : « Le somnambule, pendant la dernière partie de son discours, m'avait-il donc parlé du fond de la région des ombres ? »⁷⁴. Dans cette nouvelle, sur laquelle nous reviendrons plus longuement par la suite⁷⁵, il est crucial que le lecteur suive l'élaboration de l'histoire du point de vue du médecin. Le narrateur produit une représentation du monde qui, sur le modèle d'un diagnostic médical, l'amène à conclure que Vankirk est à l'agonie avant la séance de magnétisme. Son récit progresse en butant régulièrement sur une structure hypothétique (protase+apodose), qu'il lui faut dépasser pour continuer à produire une saturation de son monde qui lui semble cohérente. C'est évidemment une mécanique commune du récit, seulement ici, les hypothèses sont particulièrement explicites :

Le malade souffrait d'une douleur vive [...] ayant tous les symptômes d'un asthme.⁷⁶

[...] quoiqu'il fût en proie à des douleurs physiques [...] il me parut absolument calme quant au moral.⁷⁷

Une fois magnétisé, Vankirk en vient lui aussi à produire des croyances sur le monde et l'humain en élaborant une syntaxe hypothétique :

Si l'homme doit être convaincu de sa propre immortalité [...] il ne le sera jamais par de pures abstractions.⁷⁸

Nous savons que la résistance des corps est surtout en raison de leur densité. [...] un éther absolument dense constituerait donc un obstacle plus efficace à la marche d'une planète qu'un éther de diamant ou de fer.⁷⁹

Chaque protase ouvre un possible que vient ensuite saturer le narrateur par une apodose. Ainsi se construit son univers de croyance, de possible en nécessaire ; ainsi élabore-t-il une version *qu'il croit vraie* de son propre univers. C'est en ce sens que nous définissons un univers de croyance⁸⁰ : la manière dont un point subjectif se représente un corpus de croyances fortement interdépendantes qui lui permet de vivre dans son monde.

⁷³ Selon le mot de Todorov (1970).

⁷⁴ Poe (2010 : 312).

⁷⁵ En partie 5.

⁷⁶ Poe (2010 : 300).

⁷⁷ Poe (2010 : 301).

⁷⁸ Poe (2010 : 303).

⁷⁹ Poe (2010 : 306).

⁸⁰ Nous reviendrons par la suite sur l'enjeu proprement narratologique de la notion.

2.3. Univers de croyances et temporalité

Il faut ajouter ici que l'univers de croyances d'un personnage n'est pas une entité totale et atemporelle : on pourrait transcrire, comme le fait Escola⁸¹, le récit en termes d'élimination de versions non-vraies du monde. En d'autres termes, les univers de croyances des personnages de fiction, à l'image des nôtres, évoluent avec le temps. Il est évident que tous les personnages, dans l'acte I d'*Horace*, partagent la croyance selon laquelle « Rome et Albe sont en conflit ouvert » puis, qu'ils partagent tous la croyance « Albe est sujette de Rome » dès l'acte IV. Le monde change, les univers de croyances aussi, et ceux-ci doivent être appréhendés par rapport à un instant T du récit.

L'univers de croyances, désignant ainsi une représentation subjective du monde, il convient de préciser la manière dont le personnage met en jeu la perception de son univers⁸². Les croyances ne font pas système, mais elles sont fortement interdépendantes. Lorsqu'Œdipe admet la croyance selon laquelle Jocaste est sa mère, un pan non-négligeable de son univers est altéré. Ainsi, au fil de l'avancement de la fiction, les personnages mettent en jeu leurs représentations du monde, de tout un ensemble plus ou moins large de ce qu'ils croient être leur monde. Nous nous proposons ici de souligner les trois modes de mise en jeu les plus fréquents en soulignant qu'ils engagent la temporalité de la représentation⁸³. Le personnage peut mettre en jeu le monde : en se représentant une version du monde passé qu'il sait fausse (énoncés contrefactuels), en émettant des croyances immédiates sur son présent (énoncés affirmatifs) ou en envisageant des versions futures de son univers (projections de mondes possibles).

⁸¹ Particulièrement dans Escola (2009) cité plus haut.

⁸² Sous l'égide d'Eco, Lavocat (2010) parle « d'attitude propositionnelle » correcte ou incorrecte.

⁸³ Dans sa réflexion logique, Kripke (1963) avait déjà envisagé qu'il existe une relation asymétrique d'accessibilité entre les versions du monde à cause de la temporalité : l'état du monde de février 2020 est accessible à partir d'aujourd'hui, mais pas l'inverse.

2.3.1. Les contrefactuels⁸⁴

Un univers de croyances peut s'affirmer au moyen d'un détour par une version fausse du monde passé qui permet d'informer les croyances sur le monde présent⁸⁵. Dans la première scène d'*Horace*, Julie, la confidente, s'étonne de ce qu'elle conçoit comme un renversement d'opinion de cette dernière. Dans la tirade qui précède, Sabine interpelle Rome et Albe et formule les exigences contradictoires qui formeront, dans la suite de la pièce, le cœur de son dilemme. La confidente révisé alors son univers de croyances et altère sa représentation de Sabine :

Ce discours me surprend, vu que depuis le temps,
Qu'on a contre son peuple armé nos combattants,
Je vous ai vu pour elle [Albe] autant d'indifférence,
Que si d'un sang romain, vous aviez pris naissance (v.61-64)

L'information communiquée concerne la représentation que nous nous faisons de Sabine et de ce qu'elle pense vraiment. Quel est son *vrai* rapport à Rome ? L'hésitation tient ici à une friction entre univers de croyances : Sabine se représente comme partagée alors que Julie la croyait, jusque-là, résolument gagnée à la cause romaine. Confronté à cette hésitation, le lecteur peut se positionner par rapport aux croyances de l'une ou l'autre des protagonistes. Il peut légitimement partager l'étonnement de Julie et admettre qu'avant le début de la pièce Sabine aurait toujours manifesté un parti pris clair : ce qui engage un rapport redéfini au personnage. Quelle est donc la part d'hypocrisie dans les croyances que Sabine affirme ? Fait-elle semblant d'être dans le camp de ses interlocuteurs romains ? Ou peut-être est-ce au contraire la pertinence des observations affectives de Julie qu'il pourrait remettre en question : comment a-t-elle pu croire jusqu'à présent que Sabine, fille d'Albe, était véritablement indifférente au sort de sa ville natale ? Et, si c'est bien le cas, quelle crédibilité attribuer au reste de l'univers de croyances de Julie ?

⁸⁴ Il s'agit bien ici, dans une perspective interne, d'énoncés contrefactuels et non des « contrefictionnels » de Saint-Gelais puisque nous nous situons du point de vue des personnages. Les contrefictionnels concerneront à proprement parler les interprètes.

⁸⁵ Pour une discussion approfondie des énoncés contrefactuels en littérature, voir Dolezel (1998, 2010), Martin (1983) lorsqu'il discute les « anti-univers » ou Ronen (2010).

Ce qui nous intéresse dans cet échange, c'est que l'univers de croyances de Julie nous est donné à travers une version contrefactuelle du monde organisée autour d'une structure hypothétique (v.64)⁸⁶. Nous entendons donc ici contrefactuel dans le sens d'un détour langagier par une version du monde que le personnage se représente comme non-vraie – Julie sait bien que Sabine n'est pas romaine - mais qui lui permet de certifier à rebours ses croyances présentes : « Je me suis toujours représentée Sabine comme gagnée à la cause romaine ».

2.3.2. Les affirmations immédiates

Évidemment, l'univers de croyances se donne aussi dans l'immédiateté d'affirmations présentes. C'est le cas lorsque Julie, dans un échange avec Camille, lui parle de Sabine en ces mots : « Elle est bien plus à plaindre que vous » (v.74). Julie énonce ici l'une de ses croyances immédiates : dans sa représentation de ce dilemme en miroir, Sabine a davantage de raisons d'être malheureuse que Camille. Au regard des centaines d'autres exemples possibles que nous pourrions trouver dans la pièce, citons simplement cette réplique dans laquelle Camille interrompt Curiace, son époux :

Curiace, il suffit, je devine le reste
Tu fuis une bataille à tes vœux si funestes,
Et ton cœur, tout à moi pour ne me perdre pas,
Dérobe à ton pays le secours de son bras. (v.243-246)

Camille énonce une représentation immédiate de son monde et dévoile une zone de son univers de croyances : en cet instant précis, pour elle, si Curiace s'est dérobé au combat initial, c'est parce qu'il a estimé que c'était ce que lui dictait l'amour. La représentation de son monde induit ici qu'elle considère comme vrais et la désertion⁸⁷ et l'amour de son amant. Celui-ci, quelques répliques plus tard, lui

⁸⁶ Escola soulignait d'ailleurs dans son analyse d'Andromaque que « l'univers dramatique s'étiole à tout instant vers quantité de mondes contrefactuels » (2009 : 155).

⁸⁷ On pourrait ici s'étonner : n'est-il pas abusif d'associer représentation subjective et croyances ? Dans une perspective strictement narratologique François Jost (1987) insiste par exemple sur la différence entre focalisation et ocularisation. La focalisation dans sa terminologie représente une intention du récit qui adopte le système de connaissances des personnages alors que l'ocularisation désigne la manière dont il voit la situation. Il pourrait sembler ici nécessaire d'introduire une distinction entre une croyance (morale par exemple) et un constat représentatif. Son analyse vient d'une interdisciplinarité cinéma/littérature : mais du point de vue ontologique il est compliqué d'envisager un énoncé de langage purement représentatif - « Sabine le suit ! » (v.609) par exemple - qui ne sous-entende un système de croyance minimalement organisé. L'univers de croyance désigne une réalité extra-linguistique : si « Sabine le suit », certes narrativement le récit est ocularisé au maximum, mais d'une part le personnage manifeste un système de croyance sous-jacent et stable

apprendra que, dans sa représentation à lui, il est vrai qu'il l'aime mais il n'est pas vrai qu'il ait déserté. Par la suite, ce que nous savons de son univers de croyances sera étendu par d'autres affirmations, lorsqu'il considérera comme *probable* que les ennemis de Rome et d'Albe se réjouissent du déchirement proche des deux villes (295-296) et comme *improbable* qu'aucune des deux villes ne sorte victorieuse (v.329-331).

2.3.3. Les projections de possibles

L'accès que nous avons aux univers de croyances est modalisé, enfin, par différentes projections de versions futures du monde dans lesquelles le personnage imagine les avenir possibles de son monde (ses rêves, ses craintes, ses espoirs, ses ambitions, etc.). Indéniablement, celui-ci se représente des existences différentes de son univers. Le degré de possibilité qu'il leur attribue ensuite est variable, de même que son engagement affectif envers tel ou tel avenir. Citons par exemple Horace cherchant à rassurer Camille sur l'honneur de son époux :

Et si par mon trépas, il retourne vainqueur,
Ne le recevez point en meurtrier d'un frère,
Mais en homme d'honneur qui fait ce qu'il doit faire. (v.518-520)

Horace envisage ici une version possible du monde qui exprime son univers de croyances immédiat en informant le lecteur sur ses sentiments vis-à-vis de Curiace, sur sa conception de l'honneur et sur son rapport à sa sœur. La médiation de la structure hypothétique permet de faire coexister deux versions possibles du futur et donc de positionner l'univers de croyances d'Horace par rapport à celui des autres personnages⁸⁸.

L'ensemble des énoncés qui forme l'univers de croyances s'appuie ainsi sur la capacité représentationnelle du personnage. On aura remarqué ici l'importance des rapports de causalité, soit la manière dont le personnage justifie son univers de croyances. On en trouve un exemple éloquent lorsque Julie réplique à Sabine : « Les causes comme à vous m'en semblent fort obscures » (v.123). Cette dernière vient d'annoncer à sa confidente qu'elle juge possible une trahison de Camille, oublieuse

(je crois que ceci est Sabine, je crois que je ne suis ni drogué ni délirant) et l'interprète peut dégager une gamme herméneutique de cet objet Sabine, plus spécifiquement de « ce que cela signifie que le personnage se représente l'objet devant lui comme Sabine ».

⁸⁸ C'est ce que Martin (1983) nomme « le monde des attentes ». Cité par Escola (2009).

de Curiace et succombant aux charmes de Valère, puis s'étonne de ce retournement. Dans la réplique de la confidente, outre le « comme à vous » qui propose un espace de communauté entre les univers de croyances des deux personnages, l'étonnement causal est explicite. Toutes deux partagent une représentation de leur monde dans laquelle Camille pourrait abandonner Curiace et ne savent en expliquer les raisons. L'exemple est idéal en ce que la « cause » est thématifiée, mais de nombreux autres fonctionnent de manière identique.

Se dessine donc ici l'hypothèse que les univers de croyances puissent être des représentations causales des mondes : les subjectivités que sont les personnages questionnent, elles aussi, sans que cela ait quoi que ce soit de métafictionnel, les raisons qui poussent leurs mondes à évoluer.

2.4. L'univers de croyances comme mise en jeu du monde

Au regard de ces quelques observations préliminaires, il convient de reformuler l'affirmation d'Escola citée plus haut, selon laquelle le tragique pourrait être décrit comme un « divorce entre des mondes irréconciliables ». Il faudrait dire plus spécifiquement que celui-ci repose sur un divorce entre des *représentations* de monde irréconciliables. Cette précision permet d'induire une distinction importante à la suite de notre analyse : les phénomènes de concordance ou de discordance des univers de croyances produisent des versions du monde ancrées à leurs opérateurs subjectifs de représentation mais toutes s'apposent au même monde, à la même totalité.

Une étude du fonctionnement des univers de croyances dans l'action dramatique engage donc une question : jusqu'où les personnages partagent-ils une même *version fictionnelle* de leurs mondes ? Plus exactement, puisque les croyances sont interdépendantes, que conclure de cette manière qu'ont les personnages de se représenter, dans le temps et dans l'espace, l'ensemble de leur monde ?

2.4.1. Recomposer le monde

Conformément à l'idée selon laquelle « l'intrigue est un mouvement de mondes dans l'univers narratif »⁸⁹, nous chercherons ici à montrer qu'il existe une double

⁸⁹ Ryan (2010 : 60).

dépendance entre l'ensemble du monde dramatique et l'évolution des univers de croyances. En d'autres mots, c'est parce que les univers de croyances changent que le monde évolue, mais c'est en s'ingéniant à comprendre le monde que les univers de croyances changent.

Avant d'approfondir la dimension matricielle des conflits d'univers de croyances, nous pourrions déjà exemplifier la manière dont l'univers de croyances d'un seul personnage envisage des virtualités, et donc, incidemment, produit des *versions* possibles. Dans la tragédie de Shakespeare⁹⁰, alors qu'elle s'apprête à avaler le poison que lui a fourni Frère Laurent, Juliette est soudainement envahie d'une myriade de doutes quant à la suite de l'histoire :

Juliette. – Il faut que je joue seule mon horrible scène. (*Prenant la fiole que Laurence lui a donnée.*) A moi, fiole !... Eh quoi ! si ce breuvage n'agissait pas ! serais-je donc mariée demain matin ?... Non, non. Voici qui l'empêcherait... Repose ici, toi. (*Elle met un couteau à côté de son lit.*) Et si c'était un poison que le moine m'eût subtilement administré pour me faire mourir afin de ne pas être déshonorée par ce mariage, lui qui m'a déjà mariée à Roméo ? J'ai peur de cela ; mais non, c'est impossible : il a toujours été reconnu pour un saint homme... Et si, une fois déposée dans le tombeau, je m'éveillais avant le moment où Roméo doit venir me délivrer ! Ah ! l'effroyable chose ! Ne pourrais-je pas être étouffée dans ce caveau dont la bouche hideuse n'aspire jamais un air pur et mourir suffoquée avant que Roméo n'arrive ? Ou même, si je vis, n'est-il pas probable que l'horrible impression de la mort et de la nuit jointe à la terreur du lieu... En effet ce caveau est l'ancien réceptacle où depuis bien des siècles sont entassés les os de tous mes ancêtres ensevelis ; où Tybalt sanglant et encore tout frais dans la terre pourrit sous son linceul ; où, dit-on, à certaines heures de la nuit, les esprits s'assemblent ! Hélas ! hélas ! n'est-il pas probable que, réveillée avant l'heure, au milieu d'exhalaisons infectes et de gémissements pareils à ces cris de mandragores déracinées que des vivants ne peuvent entendre sans devenir fous... Oh ! si je m'éveille ainsi, est-ce que je ne perdrai pas la raison, environnée de toutes ces horreurs ? Peut-être alors, insensée, voudrai-je jouer avec les squelettes de mes ancêtres, arracher de son linceul Tybalt mutilé, et, dans ce délire, saisissant l'os de quelque grand-parent comme une massue, en broyer ma cervelle désespérée ! Oh ! tenez ! il me semble voir le spectre de mon cousin poursuivant Roméo qui lui a troué le corps avec la pointe de son épée... Arrête, Tybalt, arrête ! (*Elle porte la fiole à ses lèvres.*) Roméo ! Roméo ! Roméo ! voici à boire ! je bois à toi. (IV,3)

La tirade abonde en structures hypothétiques et en projections de versions possibles du monde futur. Nous pouvons en recenser plusieurs : dans une première version du monde futur (MF1), Juliette sera saine et mariée (donc déshonorée), dans une seconde (MF2), elle mourra empoisonnée et ne sera pas déshonorée. Dans une troisième (MF3.1.), elle s'éveillera dans le caveau, mais trop tôt et mourra étouffée ou alors (MF3.2) elle vivra mais perdra la raison, sa folie pouvant même la pousser

⁹⁰ Selon la traduction de François-Victor Hugo, Shakespeare (1864[1595], nous soulignons).

au suicide (MF3.2.1.). Chaque projection engage également, comme montré plus haut, la constitution de croyances sur des éléments immédiats : que contient vraiment la fiole ? quelles sont les intentions de Frère Laurent ? Son univers de croyances corrige alors ces questions avec une affirmation qu'elle considère comme *vraie* : « non, c'est un saint homme ». La manière dont elle évacue MF1 nous indique également qu'elle se représente frère Laurent comme un droguiste compétent, puisque le poison agira nécessairement. Remarquons aussi que c'est parce qu'elle qualifie une croyance de « probable » (à deux reprises) que la conjecture d'un monde futur est envisageable. D'ailleurs, c'est l'indécision, le conflit interne à son propre univers de croyances qui crée ici son angoisse. La représentation qu'elle se fait de son monde nous informe enfin de certaines de ses croyances sur elle-même⁹¹ : la subtile gradation entre les possibles indiquant ici qu'en bonne héroïne tragique, elle préfère farouchement la mort au déshonneur.

On ne peut ignorer la puissance de virtualisation contenue dans cette tirade et sans doute la critique interventionniste pourrait-elle explorer les différentes pistes que l'auteur dissémine et qui sont peut-être même symptomatiques de ses propres hésitations de dramaturge. On ne peut nier que chaque « MF » fournirait la base d'un texte possible et que chacun de ces textes aurait des sens possibles tout à fait différents. Dans les cinq œuvres qu'envisage Juliette, cinq versions possibles du monde engageraient un panel d'interprétation rejoué. De la même manière que la Julie de *Horace* questionnait les causes de son monde, manifestant alors certains espaces de perplexité dans son univers de croyances, Juliette fait coexister plusieurs chaînes causales et fait de sa représentation du monde une matrice narrative à elle-seule.

Mais si un univers de croyances peut contenir à lui-seul une friction entre différentes versions de mondes, il est évident qu'une part importante de récit, et la quasi-totalité des fictions dramatiques, reposent sur des frictions entre subjectivités.

⁹¹ Pavel (1998 : 53) évoque d'ailleurs brièvement le fait que les personnages aient la possibilité de se représenter des univers alternatifs dans lesquels ils continuent d'être eux-mêmes.

2.4.2. La friction intersubjective

Un premier exemple canonique pourrait être la manière dont un personnage se représente lui-même, sans cesse confrontée aux croyances qu’auront les autres sur lui. Nous avons déjà évoqué la manière dont l’univers de croyances d’un personnage inclue logiquement un ensemble de croyances autoréflexives. Ainsi, *ce qu’est Horace* sera représenté différemment dans l’univers de croyances d’Horace lui-même et dans celui du Vieil Horace, ce que ce dernier thématise habilement dans la scène qui précède le procès de son fils : « Je te vois d’un autre œil que tu ne te regardes » (v.1439). Comme l’exprime Ryan : « Il peut y avoir conflit entre les mondes de personnages différents »⁹² et l’on sait bien l’importance fondamentale qu’aura la représentation que les personnages se font d’Horace à l’acte V. De Valère qui le présente comme un « coupable » (v.1488) et un « barbare vainqueur » (v.1501) à son père qui fait de lui « un mari vertueux » (v.1645), un patriote honorable (vv.1650-1654), un « innocent » (v.1656) et enfin un héros (vv.1679-1685), l’enjeu juridique peut être reformulé en termes de friction en les univers de croyances. La croyance du Vieil Horace selon laquelle *il est nécessaire qu’Horace soit innocent*, se stabilise d’ailleurs dans un conflit entre deux versions contrefactuelles du monde :

Il serait innocent, s’il l’avait moins aimée.
Qu’ai-je dit Sire ? il l’est, et ce bras paternel,
L’aurait déjà puni, s’il était criminel. (vv.1655-1657)

Ainsi, en bon juge, le Prince Tulle est contraint d’affirmer une version du monde qui stabilise une représentation d’Horace. Son univers de croyances se constitue dans la friction avec celui du procureur (Valère), du témoin (Sabine) et de l’avocat (le Vieil Horace). Si l’on devine ici la manière dont nous avancerons que l’herméneute de la pièce, dans l’aspect éthique de son interprétation, sera contraint d’inférer une version du monde à partir de celle des personnages, nous pouvons déjà observer l’interdépendance entre sa *recomposition* possible et friction des univers de croyances. Dans cet autre cas, comme pour Juliette, une croyance différente de Tulle, *Horace est un barbare* par exemple, aurait produit encore une

⁹² Ryan (2010 : 60). Ryan entend ici « monde » comme « monde des croyances ».

infinité de textes possibles, c'est d'ailleurs un exercice interventionniste auquel se livre Escola⁹³.

Nous pourrions également étudier comment la friction entre univers de croyances organise la structure du dilemme de Sabine, Camille, Curiace et Horace dans les trois premiers actes.

Dans le conflit qui tiraille en miroir les deux couples et les deux villes, Sabine annonce qu'elle prendra « nécessairement le parti du perdant »⁹⁴, son univers de croyances n'inclut aucun qualificatif précis sur Rome ou Albe mais se représente comme *impossible* un monde dans lequel son choix serait fait d'avance (vv.33-36), impossibilité qui se juxtapose à une autre, celle de se définir comme appartenant à l'une ou l'autre ville (v.89). Pour autant, cela ne l'empêche pas de se représenter les autres personnages. Disons même avec Ryan, que « [...] le personnage ne se représente pas seulement le monde actuel mais aussi les mondes privés des autres »⁹⁵. Regardons plus précisément un conflit entre deux personnages.

Au début de la pièce, dans l'univers de croyances de Sabine, Camille n'est pas tenaillée par la même impossibilité et est possiblement traîtresse :

Hier, dans sa belle humeur, elle entretint Valère,
Pour ce rival sans doute, elle quitte mon frère (vv.111-112).

Sa prochaine prise de parole (II,4) consolide sa vision de la situation mais qualifie Horace et Curiace de « héros » (v.666) organisant ainsi un univers de croyances dans lequel ils ont tous les deux le même rapport à l'honneur et à la justice, puisqu'elle propose que l'un des deux la tue afin de légitimer la vengeance de l'autre. Son univers de croyances (Acte III, scène 1) envisage deux versions possibles de la suite du récit (MF1 : Rome victorieuse / MF2 : Albe victorieuse) dans laquelle sa situation demeurera inchangée (v.755). Constatons que les versions du monde qu'elle envisage dépendent de manière dynamique de ses croyances sur les deux hommes : parce qu'elle se les représente tous deux également valeureux et dignes, tout parti pris « politique » est impossible (vv.711-720). Mais, puisque tous deux méritent de gagner, le parti pris « éthique » est évident, car aucun des deux ne

⁹³ Voir le dossier final de Escola (2007).

⁹⁴ Escola (2007 : 161).

⁹⁵ Ryan (2010 : 59).

mérite de perdre. On pourrait ainsi résumer sa conception de la vision future dans une structure hypothétique : « S'il y a un vainqueur, je⁹⁶ serai la victime ».

De son côté, Camille met en jeu son monde et organise le dilemme d'une manière différente. A l'acte I, elle se positionne par rapport à l'univers de croyances de Sabine : « Croit-elle ma douleur, moins vive que la sienne ? » (v.136), se représentant elle-même comme fidèle en amour (v.156). Puis, elle se positionne comme également malheureuse quelle que soit la *version* future du monde à travers une structure hypothétique similaire à celle de Sabine :

Soit que Rome y succombe, ou qu'Albe ait le dessous,
Cher Amant n'attend plus un jour d'être mon époux (vv.229/230)

Cependant, le dilemme n'est pas insoluble à cause d'une représentation également héroïque des deux protagonistes masculins, mais bien parce qu'elle sait que son amour ne sera jamais accepté s'il est sans honneur. En effet, lors de la réplique de la scène 3 déjà citée, Curiace rentre et Camille l'accueille en amante bien qu'elle le croit déserteur, c'est-à-dire déshonoré :

Curiace, il suffit, je devine le reste,
Tu fuis une bataille à tes vœux si funestes,
Et ton cœur tout à moi pour ne me perdre pas,
Dérobe à ton pays le secours de ton bras.
Qu'un autre considère ici ta renommée,
Et te blâme s'il veut, de m'avoir trop aimée ;
Ce n'est point à Camille de t'en mésestimer,
Et si tu dois beaucoup aux lieux qui t'ont vu naître,
Plus tu quittes pour moi, plus tu le fais paraître. (vv.243.252)

La structure hypothétique dessine ici une *version* du monde dans laquelle il conviendrait de juger Curiace sur son déshonneur, un hypothétique *procès* de Curiace déserteur qui dessine un texte possible (MF3) dans lequel Horace ne serait pas jugé. La projection participe de la représentation que se donne Camille de son monde, plus spécifiquement de sa croyance morale en la supériorité de la passion amoureuse sur la raison d'état ou l'honneur. Ce pardon immédiat entre donc en discordance avec l'univers de croyances de Sabine et annonce évidemment la réaction passionnelle qui lui vaudra la mort de la main d'Horace⁹⁷. Curiace

⁹⁶ Le « je » étant ici différent d'un « nous » qui engloberait Camille, ce qui ne signifie pas qu'elle se représente Camille comme fondamentalement traîtresse, seulement qu'elle ne la croit pas son égale dans la construction du dilemme.

⁹⁷ Par la suite, elle affirmera qu'il n'a nul besoin de livrer ce combat et que ses exploits lui suffisent (vv.543-550) et finira par une condamnation *a priori* de sa décision (571-576).

réaffirme un dilemme et un univers de croyances dans lequel il ne peut choisir entre l'une ou l'autre vertu. Camille se confronte alors aux croyances de Curiace et envisage un possible du monde que l'on pourrait synthétiser ainsi : « si Curiace ne refuse pas le combat, s'il maintient ses croyances sur l'honneur, je serais la victime ».

Curiace pour sa part, se représente l'univers de croyances de Camille de manière antagonique à ce qu'elle énonce durant la troisième scène du premier acte :

J'ai cru que vous aimiez assez Rome et la gloire,
Pour mépriser ma chaîne et haïr ma victoire. (vv.240-241)

Cette observation invite au doute : si Curiace se représente son amante comme ayant ouvertement pris le parti de Rome, peut-être est-ce effectivement l'impression qu'elle a donnée jusqu'alors ? Et quels sont les éléments qui nous permettent d'affirmer la sincérité de Camille lorsqu'elle soutient l'inverse ? Nous y reviendrons par la suite, mais retenons ici que les propos de Curiace esquissent une *version* possible qui s'effondre immédiatement lorsqu'il réaffirme l'importance égale qu'il accorde à l'honneur et à l'amour (v.266).

Par la suite, alors que les curiaces ne sont pas encore désignés pour le combat, Curiace semble n'envisager qu'un seul dénouement possible : MF1, la victoire de Rome (vv.365-370), Horace étant, dans son univers de croyances, un guerrier invincible. Cette projection univoque diverge des *versions* envisagées par Sabine (hésitation entre MF1 et MF2, tragique dans les deux cas) et Camille (hésitation entre MF1 et MF2, en envisageant une issue non-tragique MF3 où Curiace déserte). Curiace affirme en effet la nécessité de MF1 et se représente ainsi condamné à un déchirement entre amour fraternel et honneur patriotique (vv.391-397). Il se montre également attaché à Rome et à Albe, représentation duelle qui évoluera après son élection comme adversaire d'Horace. En effet, Curiace à l'acte III, fait évoluer ses croyances sur l'honneur des romains et semble s'ôter alors toute romanité. S'il réaffirme le dilemme, il semble cette fois-ci indécis entre deux versions MF1 et MF2 :

Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler,
J'aime ce qu'il me donne, et je plains ce qu'il m'ôte,
[...]Je rends grâce aux Dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor quelque chose d'humain. (vv.478-479/481-482)

Pour finir, notons que, si l'on s'attarde sur l'univers de croyances de Horace, on observe une certaine constance : il estime MF1 ou MF2 indécis mais affirme la nécessité de l'honneur et du combat. Il se représente comme vertueux et, dans son univers de croyances, celui qui trahit sa patrie n'est pas excusable. S'il reconnaît toujours le tragique de sa situation, cette reconnaissance est régulièrement suivie d'une tournure contre-argumentative :

« Notre malheur est grand, il est au plus haut point,
Je l'envisage entier, mais je n'en frémis point.
Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
J'accepte aveuglément, cette gloire avec joie. » (489-492)

Il semble même trouver la vertu et la gloire précisément dans ce que ce combat fraternel a de tragique :

Le frère d'une femme et l'amant d'une sœur,
Et, rompant tous ces nœuds s'armer pour la Patrie,
Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie,
Une telle vertu n'appartenait qu'à nous. (vv.446-449)

Que conclure de ces phénomènes de concordance et de discordance des univers de croyances ? Rappelons tout d'abord que ces quatre personnages prennent en charge la quasi-totalité des actes de paroles des deux premiers actes, qu'ils sont responsables de l'installation de l'ensemble du dilemme.

Nous avons pu observer plusieurs points de discordance concrets : Camille et Curiace ont des croyances concurrentes sur l'amour, de même qu'Horace et Curiace. Il semble que Camille et Horace aient une représentation divergente de leurs mondes, divergence qui annonce évidemment aussi bien la réaction de Camille que le geste de son frère. Sabine laisse possible la croyance selon laquelle Camille serait une traîtresse et Horace n'exprime pas de représentation de sa sœur, ce qui crée évidemment un vide précieux pour l'interprétation. Sabine se représente doublement comme romaine et albaine et se condamne ainsi au malheur dans toutes les versions possibles alors qu'Horace, en vertu de la romanité dont il est fier appelle de ses vœux une version (*Curiace ne déserte pas*) antagonique aux espérances de Camille (*Curiace déserte*) pourtant également fière de sa romanité.

2.5. Éléments de synthèse

Nous pourrions revenir ici sur la proposition de Saint-Gelais qui, rappelons-le, proposait de nommer « parafictionnalisation » l'opération par laquelle l'interprète ajoute au monde de fiction des propositions extratextuelles. Partant de ce constat, nous avons voulu approfondir sa démarche en montrant qu'elle amenait, dans le texte de théâtre, une question de degré : quelle est exactement la *version fictionnelle* sur laquelle travaille l'interprète ? Les énoncés des personnages dramatiques sont, à quelques rares exceptions près, les seuls repères de notre cadrage ontologique : ce sont eux qui nous permettent de déterminer une *vérité dans la fiction*. La notion d'univers de croyances nous a permis de montrer comment chaque opérateur subjectif mettait en jeu, sinon l'ensemble, du moins des portions très larges de ce qu'il croit vrai de son monde. Cette friction interne des versions fictionnelles et la progression dramatique se sont révélées interdépendantes et nous avons cherché à montrer comme l'opération de qualification d'Horace engageaient les univers de croyances en même temps qu'elle évidait le cadre de l'interprétation.

Il nous semble que nous pouvons dès à présent annoncer le renversement de la position de Saint-Gelais qui conforte notre hypothèse : le concept de « monde » dramatique désigne bien davantage la lutte interne de différentes versions du monde qu'une hypothétique *version fictionnellement vraie*. Les personnages ne constituent pas des sources suffisantes car c'est dans le conflit sans cesse rejoué de leurs versions que se construit l'intrigue. Mais comment envisager alors l'interprétation face à la matricialité du monde dramatique ?

Le geste fratricide n'ayant cessé d'interroger ses commentateurs, nous discuterons dans la partie suivante d'un corpus d'interprétations d'*Horace*. L'idée sera ici de montrer que les solutions herméneutiques du paradoxe engagent bien davantage la production d'une version fictionnelle à partir du conflit des personnages qu'une simple parafictionnalisation. Ou, plus exactement, que la participation imaginative des interprètes amène une altération profonde de la *composition* du monde, une *recomposition*, qui tient au fait que la *version fictionnelle* n'est pas une donnée si stable qu'elle en a l'air. Le critique, à partir des mises en jeu du monde des personnages, mettrait-il lui aussi en jeu sa version propre ? Cette *recomposition* d'un univers de croyances dans la fiction à des fins herméneutiques, nous

l'appellerons « cohabitation fictionnelle ». On l'aura compris, il ne s'agit pas pour nous de hiérarchiser la vraisemblance des interprétations mais d'étudier en amont un phénomène de détermination de *l'ensemble des interprétations possibles*. En outre, nous essaierons de souligner déjà l'interdépendance forte entre le représentationnel (ce qui est vrai dans la fiction) et l'éthique (ce qui est juste dans la fiction) même si nous y consacrerons plus longuement notre sixième partie.

3. Cohabiter *Horace*

Après avoir vu comment les univers de croyances des personnages faisaient des « mondes » dramatiques des conflits de versions vraies, nous pouvons à présent élargir la perspective pour parler spécifiquement de la question des interprètes. Nous chercherons à montrer ici, à travers un large corpus d'interprétations d'*Horace*, que l'interprète va à son tour établir un univers de croyances *dans* la fiction à partir du conflit interne à l'œuvre, produisant alors une version possible du monde que nous nommerons cohabitation fictionnelle. Il s'agira donc d'étudier les communautés et les frictions des interprètes avec les personnages et entre eux, puis de conclure à rebours sur un paradoxe des mondes et de l'herméneutique. La conclusion de cette étude de cas servira de canevas théorique aux études de cas suivantes.

3.1. Interventionnisme et paradoxe

Dans l'appareil critique de l'édition GF d'*Horace*⁹⁸, Escola donne un résumé très riche du débat autour de la pièce, ainsi qu'un dossier recensant diverses interprétations historiques sur lequel nous nous appuyerons ici pour élaborer notre réflexion. Il montre que le conflit herméneutique s'articule autour du personnage d'Horace et du meurtre de sa sœur, Camille, à l'acte IV, et soulève plus spécifiquement la question « fallait-il tuer Camille »⁹⁹ ?

Le geste fratricide du personnage a été reçu, à de nombreux égards, comme incompréhensible et cette incompréhension a été thématifiée en termes ontologiques. Il semble en effet que, *a contrario* des principes poétiques qui gouvernent les personnages tragiques l'âge classique, Horace présente deux facettes contradictoires, deux identités que nous serions tentés de qualifier d'impossibles. La transition entre l'acte III (*Horace honorable*) et l'acte IV (*Horace fratricide*) peut apparaître comme une rupture dans l'intrigue qu'Escola formule, sur le même principe que dans sa réflexion sur Andromaque déjà citée, en

⁹⁸ Escola (2007).

⁹⁹ (2007 : 19).

termes de mondes : tout se passe comme si Horace appartenait à deux mondes différents¹⁰⁰.

Il semble évidemment bien plus vraisemblable qu'il n'y ait qu'un seul monde de fiction mais que la double existence d'Horace soit une double représentation, que l'impossibilité se situe au niveau des frictions d'univers de croyances bien davantage qu'au niveau des mondes.

Dans le cas spécifique d'*Horace*, qu'Escola qualifie historiquement de « dernier acte de la Querelle du *Cid* »¹⁰¹, nous ne pouvons que constater l'importance modale des modifications proposées par D'Aubignac¹⁰². Même s'il est évident que le dénouement alternatif qu'il suggère s'inscrit dans un contexte esthétique précis et historicisable, nous ne pouvons que relever l'importance de la *recomposition* dans sa proposition :

[...] j'avais été d'avis [...] que cette fille désespérée, voyant son frère l'épée à la main, se fût précipitée dessus : ainsi elle fût morte de la main d'Horace et lui eût été digne de compassion comme un malheureux innocent.¹⁰³

Ce récit rétablit effectivement l'étrange renversement de l'intrigue parce qu'il refuse de qualifier le personnage d'« inhumain » : seule la croyance *Horace est honorable* demeurerait légitime puisque que celui-ci ne serait plus responsable de la mort de sa sœur. Comme le constate Escola, la réception du XVII^{ème} ne relève pas tout à fait d'une herméneutique de l'achevé au sens moderne : « elle ne s'interroge pas sur le sens du geste d'Horace au regard d'une doctrine morale [...] mais sur la valeur des choix dramaturgiques »¹⁰⁴. Dans les termes de Saint-Gelais, il s'agit effectivement d'une critique transfictionnelle avouée et cette intervention affecte nécessairement les univers de croyances, plus exactement, elle implique que

¹⁰⁰ En termes ontologiques, la solution la plus évidente mais la moins vraisemblable serait d'admettre une situation de « transfictionnalité » : si le vocable Horace ne désigne rien d'autre qu'un ensemble de qualificatifs alors la pièce peut bien présenter deux mondes, deux Horaces. Les deux personnages ne seraient donc pas impossibles puisqu'ils appartiendraient à des mondes différents. Seulement cela reviendrait à souligner l'absence totale d'indications narratives et nous amènerait, outre à une contre-intuitivité totale de l'hypothèse, à classer *Horace* dans la catégorie bayardienne (Bayard, 2013) des « œuvres ratées ». Nous contredirions alors Herland, interprète de la pièce, lorsqu'il refuse d'admettre qu'il puisse y avoir « deux Horaces successifs » (Escola, 2007 : 189). C'est d'ailleurs ce que fait Corneille lui-même dans l'examen de 1660 où il juge la pièce « imparfaite ».

¹⁰¹ Escola (2007 : 23).

¹⁰² Abbé d'Aubignac (1657) cité par Escola (2007).

¹⁰³ Aubignac (1657 : 68) cité dans Escola (2007 : 24).

¹⁰⁴ Escola (2007 : 28).

d'Aubignac se positionne par rapport à d'autres univers de croyances sur le personnage.

Nous avons soulevé précédemment que le Curiace de l'Acte III, confronté à ce qu'il entrevoyait comme une fermeté qui « tient un peu du barbare » (v.456), se représentait Horace comme capable de commettre des actes déshonorables. Aussi, D'Aubignac produit une version hypothétique du monde qui implique un positionnement par rapport à l'univers de croyances de Curiace : *si Camille s'était jetée elle-même sur l'épée, Horace aurait été innocent et les croyances de Curiace auraient été en partie fausses*. D'Aubignac exploite également une version possible contenue dans la matrice des croyances de Camille : *si mon amant meurt, je serai folle de douleur et il est possible que j'en arrive au suicide*.

Sans surprise, cherchant à établir une *version fictionnellement vraie*, le critique propose de définir *ce qu'est Horace* et se positionne légitimement par rapport aux autres réponses qui ont été envisagées comme vraies ou possibles par les personnages.

Ainsi, sa version du monde donne 1) tort à la croyance de Sabine sur Camille à l'Acte I, 2) raison à la croyance de Sabine sur Horace à l'Acte II, 3) tort à la croyance de Curiace sur Horace à l'Acte III et exagère la croyance que Camille a d'elle-même tout en exploitant le « monde de ses attentes ». En d'autres mots, la nécessité d'une version alternative de l'action l'amène à établir, lui aussi, des croyances sur le monde, notamment celle qui affirme que Horace est nécessairement honorable. Relevons enfin que, dans la version du monde de D'Aubignac, il est impossible pour Horace lui-même que la « raison » justifie le meurtre de Camille. On nous répondra ici que dans le cas d'une critique interventionniste qui affirme sans détour une version autre, la production d'une version alternative est évidente. Il semble donc plus intéressant d'étudier des cas *a priori* vierges de toute intention d'ingérence et de montrer pourquoi ils « versionnent » eux aussi le monde.

3.2. Interprétation albaine et univers de croyances

3.2.1. L'inhumanité nécessaire

Dans le résumé qu'il donne des interprétations de la pièce, Escola désigne deux lignes, cette fois-ci vierges de toute intention interventionniste, qui résument le conflit. Dans un premier cas, nombre d'interprètes ont proposé ce qu'il appelle une vision « albaine » de la pièce. Elle envisage le caractère inhumain d'Horace comme une manière de souligner par contraste « l'humanité que professent Curiace et les deux héroïnes »¹⁰⁵. Notons que cette reconnaissance du tragique d'Albe ne constitue pas en elle-même un parti-pris moral en faveur de Camille puisque Sarcey, interprète « albain », condamne fermement le geste alors que Brasillach, « albain » également, « salue en Horace “le patriotisme aveugle et nécessaire du jeune nazi” »¹⁰⁶.

Une interprétation albaine résulte d'un positionnement, de plusieurs positionnements même, sur la friction intersubjective au cœur de la pièce. Comme le souligne Sarcey, l'enjeu herméneutique principal se situe dans le « caractère » d'Horace : comment le fratricide est-il possible ? ce qui nous ramène à nouveau à la nécessité d'une qualification de *ce qu'est Horace*.

Sarcey affirme que « C'est le dénouement qui a déterminé le caractère donné par Corneille à son personnage. »¹⁰⁷ et conçoit ensuite les origines du problème horacien en ces termes :

Supposez que Corneille nous eût fait de son Horace une âme très chevaleresque, de sentiments nobles et fiers, patriote ardent, soldat valeureux, mais contenu et superbe [...] cela était possible, j'ajouterais même, cela était vraisemblable. [...] Oui, mais si c'est là le caractère d'Horace dans la pièce, que devient le dénouement ? Le dénouement exigeait absolument qu'Horace fut non seulement un vaillant homme de guerre [...] mais également un patriote enragé [...] avec une impétuosité aveugle ; plein de jactance et de sottise, sans ménagement pour personne.¹⁰⁸

L'interprète semble incapable de dégager le sens de la pièce sans un positionnement clair sur *ce qu'est Horace*. Notons également l'enjeu de cette qualification en termes de version vraie puisque Sarcey envisage explicitement une version du

¹⁰⁵ Escola (2007 : 21).

¹⁰⁶ Escola (2007 : 21). Citation de Brasillach (1938 : 138-139).

¹⁰⁷ Sarcey (1887 : 19-20), cité par Escola (2007 : 182).

¹⁰⁸ Escola (2007 : 182).

monde dans laquelle *Horace est honorable* et cherche à montrer que la vérité d'une telle croyance n'aurait pas mené au dénouement tel qu'on le connaît. En d'autres mots il propose une version contrefictionnelle du monde (si *Horace est honorable* alors *il n'y aurait pas de tragédie de l'inhumanité*) pour souligner son univers de croyance dans la fiction (qu'il sous-entend évidemment comme vrai) que nous nommerons *Horace sans honneur*. Demandons-nous ici comment l'univers de croyances de Sarcey se positionne dans la friction intersubjective.

Comme nous l'avons déjà souligné, Sabine se représente Horace et Curiace comme également honorables. Il est par ailleurs intéressant de constater que son univers de croyances sur Horace est très proche de la version contrefictionnelle de Sarcey (nous soulignons) :

Représentation du monde de Sabine (vv.716-730)	Version de Sarcey
Quel ennemi choisir d'un Epoux ou d'un Frère ? La Nature ou l'Amour parle pour chacun d'eux, Et la loi du devoir m'attache à tous les deux, Sur leurs hauts sentiments , réglons plutôt les nôtres, Soyons femme de l'un ensemble et sœur des autres, Regardons leur honneur , comme un souverain bien, Imitons leur constance et ne craignons plus rien. [...] Et sans considérer aux dépens de quel sang, Leur vertu les élève en cet illustre rang.	Supposez que Corneille nous eût fait de son Horace une âme très chevaleresque, de sentiments nobles et fiers, patriote ardent, soldat valeureux, mais contenu et superbe , une manière de Rodrigue ou de Don Sanche [...] toujours maitre de lui , déployant une vailance avisée et froide. Oui, cela était possible, j'ajouterais même, cela était vraisemblable. ¹⁰⁹

Ici, la version fictionnelle du personnage est identique à la version contrefictionnelle du critique. On ne peut nier que la cohabitation de Sarcey va à l'encontre de l'univers de croyances de Sabine sur son mari : que signifie alors exactement « contrefictionnel » ? Sans doute pourrait-on objecter que la tirade de Sabine révèle son univers de croyances en un instant T antérieur au meurtre (Acte III, scène 1), mais l'on répondra que la version de Sarcey se réfère aussi à une hypothétique construction du personnage antérieure au fratricide. Le « Supposez que Corneille nous eût fait » montre que le caractère choisi par Corneille dans les trois premiers actes donnait du sens au dénouement et, pour Sarcey, il est tout à fait opposé à la représentation qu'en donne Sabine. Dans son geste herméneutique,

¹⁰⁹ Escola (2007 : 182).

incidemment, Sarcey fait de Sabine un personnage indigne de confiance : elle se trompe sur ce qu'elle croit être le caractère de son mari.

Dans son *Corneille*, Brasillach (1938) ne semble pas soulever de *hiatus* dans la pièce : il reconnaît une validation morale au geste fratricide qu'il croit honorable et nécessaire. Pour l'interprète, Horace, dans sa hiérarchie éthique, place la patrie au-dessus de la famille. Sa version du monde souligne la cohérence d'Horace puisque dans son univers de croyances des actes II et III, il se croit contraint de placer Rome avant ses propres passions. Doit-on en conclure que la version proposée par Brasillach de l'interprétation « albaine » s'économise toute production d'un univers de croyances ?

Non, car Brasillach demeure obligé de se positionner en désavouant les représentations d'Horace qui soulignent sa « barbarie », comme celle de Curiace qui n'est, selon Brasillach, qu'un « soldat forcé des régimes démocratiques »¹¹⁰. Affirmant *ce qu'est Horace*, l'interprète est contraint de qualifier *ce qu'est Curiace* et donc, incidemment, de décrédibiliser l'univers de croyances de Sabine qui voit en Curiace l'être le plus honorable qui soit.

3.2.2. Délire critique : Camille indigne de confiance ?

Si les deux interprétations *albaines* ci-dessus mettent en doute les univers de croyances (de Sabine, pour Sarcey et de Curiace et Sabine, pour Brasillach) c'est qu'elles se trouvent toutes deux dans la nécessité d'affirmer un « aveuglement »¹¹¹ d'Horace du début à la fin de la pièce. C'est d'ailleurs le propre de l'interprétation albaine selon Escola, car celle-ci cherche à « projeter le caractère manifesté par Horace à l'acte IV sur les trois premiers actes »¹¹². Dans le même ordre d'idée, mais selon un raisonnement inverse, les versions *albaines* du monde, se doivent également de concorder avec les représentations de certains personnages. Pour que le geste soit tragique, il faut que la victime soit innocente, que l'inhumanité du tueur contraste de l'humanité de sa victime. La réaction de Camille doit être sincère, nécessité que l'on peut lire en diagonale chez Sarcey :

¹¹⁰ Escola (2007 : 21). Citation de Brasillach (1938 : 138-139).

¹¹¹ C'est le seul qualificatif qu'ils aient en commun.

¹¹² Escola (2007 : 20).

[...] un dénouement difficile à admettre. De quoi s'agit-il ? D'une sœur tuée par son frère, parce qu'elle a fait quoi ? l'action la plus naturelle qui soit au monde. Elle a pleuré son amant, son fiancé, immolé de la main même de son frère.¹¹³

Ce que Sarcey énonce ici comme une évidence, comme une *version fictionnellement vraie* résulte déjà d'une prise de position. Dire de Camille qu'elle pleure son amant, c'est produire une version du monde dans laquelle l'affection de Camille envers Curiace est sincère. Il admet donc d'emblée un univers de croyances sur *ce qu'est Camille*.

Que cette sincérité de Camille soit si nécessaire nous invite, on en conviendra, à une forme de doute : et si Camille était en réalité une « ardente patriote », elle aussi gagnée à la cause de Rome, cherchant à manipuler son père pour rehausser son rang en dégradant celui d'Horace ? A notre connaissance, l'hypothèse est inédite et sans doute aucun critique n'a-t-il jusqu'alors pris ce risque parce qu'une telle version du monde relève de ce que Bayard (1999) appelle élogieusement un « délire critique ». Nous pourrions essayer de tirer le fil du délire en montrant déjà que l'on peut forcer un itinéraire herméneutique à même de remettre en question l'ensemble de ce que nous croyions fermement être Camille. Et si son drame n'était pas là où nous avons toujours cru qu'il était ?

Il faudrait d'abord accréditer certains des doutes énoncés par Sabine à l'acte I qui se représente Camille comme possiblement traîtresse. Peut-être ce manque de foi en sa belle-sœur n'était-il qu'un coup de sang passager ; peut-être a-t-il au contraire entrevu une la terrible noirceur d'âme que dissimule Camille. Dans cette version nouvelle du monde, il faudrait supposer que les efforts de Camille pour réaffirmer son attachement à Curiace soient en réalité une habile manière de dissimuler ses véritables sentiments pour Valère. Il conviendrait alors d'interpréter plusieurs affirmations telles que : « Je garde à Curiace une amitié trop pure » (v.167) comme des propos éminemment ironiques dans lesquels transparaîtrait en fait l'absence de scrupules d'un personnage manipulateur. On sait en effet la polysémie du terme « amitié » au XVII^{ème} siècle : Camille se réfugierait ici derrière la pluralité des sens pour faire durer l'illusion aux yeux de Julie. Nous pourrions également relever la manière dont elle se trahirait juste après en affirmant :

[...] Je rencontrai Valère,
Et contre sa coutume il ne put me déplaire,

¹¹³ Sarcey (1887 : 19-20), cité par Escola (2007 : 182).

Il me parla d'amour sans me donner d'ennui. (vv.203-205)

Ce seul passage envisage déjà une version du monde dans laquelle elle aimerait sincèrement Valère et où les vers suivants résulteraient d'une tentative de rattraper cet éclair de sincérité :

Je ne lui pus montrer de mépris, ni de glace,
Tout ce que je voyais me semblait Curiace. (vv.208-209)

L'excuse serait un peu burlesque, assez peu vraisemblable au regard de cette version précise mais la suite de la réplique, qu'il faudrait alors considérer comme ironique, ferait de Camille un personnage habile à la manipulation. Devenue indigne de confiance, le reste de son univers de croyances apparaît à l'interprète comme faillible. Ces motivations souterraines expliqueraient sans doute pourquoi, dans la troisième scène de l'acte II, alors qu'on annonce que Curiace prendra part au combat, celle-ci ne fait mine de le dissuader que pendant quelques répliques et se résout assez vite à son départ, regrettant au passage que celui-ci ne partage pas le même amour de Rome :

[...] que n'es-tu Romain ?
Je te préparerais des lauriers de ma main,
Je t'encouragerais au lieu de te distraire,
Et je te traiterais comme j'ai fait mon frère. (vv.601-604).

Et lorsque Camille, voit Sabine et Horace arriver, elle s'alarmerait que cette dernière réussisse à faire changer d'avis son mari (vv.607-608) car elle tiendrait en fait au combat. Plus exactement, elle tiendrait à la victoire d'Horace qui affermirait la supériorité de sa chère Rome tout en déshonorant nécessairement son frère. Elle, pour sa part, n'est pas mariée à Curiace et peut habilement faire illusion : son amour lui permettrait d'aggraver le déshonneur de son frère sans que son honneur à elle ne risque rien. Par la suite, alors qu'elle et son père croient que les Horaces ont fui le combat, celui-ci pleure le déshonneur qui s'abat sur son fils. Mais la ruse serait évidente : Camille sait que dans les croyances de son père, l'honneur prévaudra toujours sur l'amour. Elle le convainc alors que le manque de courage de ses frères doit être « excusé » (v.1064) : une manière évidemment retorse de souligner le déshonneur des Horaces au regard de la patrie et de rehausser le sien dans l'univers de croyances de son père. Elle se rendrait ainsi plus digne de la maison romaine qu'Horace lui-même.

Une fois son père disparu et Horace revenu, elle chercherait à lui faire reconnaître son crime, faisant mine d'élever cette fois-ci l'amour au-dessus de la patrie, toujours dans l'intention de faire passer Horace pour le véritable déshonoré. Cette interprétation exigerait également un positionnement par rapport à l'univers de croyances d'Horace sur sa sœur : Horace qui, sans doute, ne serait pas dupe des intentions de Camille profiterait de l'occasion quand « à [sa] patience, la raison fait place » (v.1320) pour occire sa sœur et assurer sa place.

La version donne un sens nouveau à la représentation d'Horace que proposent Tulle et son père lors du procès : que savaient-ils des véritables intentions de Camille ? Ces éléments peuvent-ils expliquer le pardon au nom de l'honneur romain ? Et Valère, dont l'univers de croyances, notamment les positions morales, n'est jamais clarifié, pourquoi se retourne-t-il si rapidement contre Horace sinon pour venger sa véritable amante, dont il partageait sans doute les motivations ?

Les deux partisans de l'interprétation albaine que nous avons mentionnés ne pourraient admettre un tel univers de croyances : Sarcey ne peut pas voir en Camille une manipulatrice amoralisée, car le geste d'Horace obéirait alors à une forme de raison d'Etat ; Brasillach, pour sa part, ne peut faire de Camille un personnage indigne de confiance, car reconnaître qu'elle aussi pourrait bien mettre la Patrie au-dessus de tout reviendrait à admettre que deux « bons soldats aveugles » s'entretuent et cela ébranlerait sans doute sa représentation idéale de l'être humain nazi.

Nous avons cherché ici, à travers deux exemples d'interprétation albaine, à montrer que Sarcey comme Brasillach produisent deux versions du monde qui ne sont pas unanimement partagées par tous les personnages. Sarcey fonde l'inhumanité d'Horace en son aveuglement et refuse l'héroïsme que lui donne pourtant Sabine. Brasillach, pour sa part, désavoue la version du monde des personnages qui estiment que le fratricide au nom de la Patrie mérite la mort. Leur interprétation relève fondamentalement d'un positionnement dans la fiction qu'ils opèrent en attribuant, eux-aussi, des valeurs à différentes croyances.

Nous avons par la suite proposé une interprétation délirante /*Camille patriote*/ dans laquelle Camille est considérée comme indigne de confiance et où elle se représente, dans différents contextes, comme déchirée par la situation, alors qu'elle est en réalité gagnée à la cause romaine. Cette interprétation vise à souligner les différents degrés de confiance que doivent nécessairement accorder une

interprétation albaine à l'univers de croyances de Camille (et des victimes en général) : il faut que son humanité soit sincère pour que l'inhumanité d'Horace puisse être tragique.

3.3. Interprétation romaine et univers de croyances

3.3.1. La Camille de Lanson

On aura remarqué dans l'interprétation « albaine », la nécessité d'une opération de qualification d'Horace. Mais la situation est plus flagrante encore dans la deuxième famille d'interprétations qu'Escola qualifie de « romaine ». Les interprètes « romains » cherchent à justifier le geste d'Horace et à extrapoler du texte une définition de la vertu « héroïque »¹¹⁴. Là où D'Aubignac refuse de croire que le héros puisse, pour des questions de vraisemblance des mœurs, commettre un acte aussi incohérent et où Brasillach et Sarcey font de lui un soldat aveugle, l'un avec joie l'autre avec horreur, l'interprète « romain » cherche à déduire le sens profond du *hiatus* de la pièce. Escola recense de nombreux exemples et nous pouvons d'ores et déjà remarquer que tous engagent un positionnement sur *ce qu'est Horace* et parfois sur *ce qu'est Camille*, comme c'est le cas de la cohabitation proposée par Gustave Lanson¹¹⁵.

La thèse de Lanson est la suivante : Horace est « le type achevé du 'généreux' cartésien qui, maître absolu de soi, obéit en toute circonstance aux seuls impératifs de la raison »¹¹⁶. Il amène l'hypothèse en établissant une représentation du caractère de Camille et Horace qu'il considère comme « deux âmes brutales »¹¹⁷. Pourtant, il estime que Corneille a voulu deux personnages parfaitement rationnels. Si la croyance selon laquelle Horace serait personnage rationnel est l'une des plus partagées par les interprètes « romains », faire un portrait identique de Camille est une position atypique. La version du monde élaborée par Lanson s'éloigne par exemple de celle que propose Maurens¹¹⁸, autre interprète sur lequel nous reviendrons, lorsqu'il avance que la réaction de Camille est « impuissante »¹¹⁹. Pour

¹¹⁴ Escola (2007 : 22).

¹¹⁵ Escola (2007 : 186). D'après Lanson (1898 : 103-104).

¹¹⁶ Escola (2007 : 185).

¹¹⁷ Escola (2007 : 187).

¹¹⁸ Maurens (1966 : 253-269).

¹¹⁹ Maurens (1966 : 261).

Sarcey, interprète « albain », il était aussi nécessaire que l'action de Camille soit « l'action la plus naturelle du monde »¹²⁰.

Laissons Lanson exposer son univers de croyances sur Camille :

« Elle s'estime obligée de préférer l'amour à toute chose, elle veut gâter la victoire de son frère, qui lui a tué son amant ; sa malédiction sur Rome n'éclate point comme l'explosion involontaire d'une âme trop pleine : c'est une démarche calculée, à laquelle elle s'est mûrement excitée. Ce n'est point une folle douleur, mais une vendetta froide. »¹²¹

Il est difficile d'admettre que Lanson et Sarcey se représentent un monde fictionnel identique, qu'ils partagent la même *version fictionnellement vraie*, mais intéressant de constater que l'interprétation de Lanson, */Camille rationnelle/*, entretient d'étranges parentés avec la */Camille patriote/* que nous avons proposée. */Camille patriote/* envisageait également la révolte de Camille comme calculée, « froide » si l'on veut, et visant intentionnellement une dégradation d'Horace. */Camille patriote/* admettait donc que le geste d'Horace était tout à fait rationnel, ce qui est l'un des enjeux de */Camille rationnelle/*. Pour autant les deux interprétations élaboraient des versions différentes :

A */Camille patriote/* : Si Camille aime Valère alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de la raison.

B */Camille rationnelle/* : Si Camille aime Curiace alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de la raison.

En ce qui concerne Sarcey nous avons la structure hypothétique suivante :

C */Horace sans honneur/* : Si Camille aime Curiace alors sa révolte est naturelle et le geste d'Horace relève de l'inhumanité.

Remarquons que les univers de croyances B et C donnent tort à l'hypothèse de Sabine selon laquelle Camille pourrait bien avoir trahi Curiace et en arrivent à des conclusions différentes, alors qu'A et B se positionnent différemment en regard de Sabine, mais en arrivent à une qualification similaire de *ce qu'est Camille*.

3.3.2. Délire critique : Horace psychopathe

Nous pourrions donc envisager une quatrième interprétation, un univers de croyances */Horace psychopathe/* dans lequel Camille a bel et bien trahi Curiace

¹²⁰ Sarcey (1887:19).

¹²¹ Lanson (1898 : 103).

mais dans lequel cette trahison amène Horace à venger de manière pulsionnelle Curiace. Une telle représentation du monde constitue un nouveau délire, mais dont qu'on cherchera ici aussi à mener jusqu'au bout.

Il impliquerait d'accorder à Sabine sa croyance en un égal honneur des deux héros et de reconnaître qu'Horace considère sincèrement Curiace comme un homme vertueux :

Le Sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière,
Offre à notre constance une illustre matière. [...]
Et comme il voit en nous des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun, il nous fait des fortunes. (vv.431-436)

Il faudrait aussi admettre que l'acharnement d'Horace à promouvoir le combat et à dissiper toute forme de considération affective (vv.670-675) relèverait d'une forme de psychopathie, sinon d'avidité sanguinaire. Voyant en Curiace le seul adversaire à sa mesure, il serait impatient du duel et voudrait en voir les femmes « écartées » (vv.695-700). Mais il saurait aussi que Camille trompe ce frère ennemi de la manière la plus vile qui soit et lorsqu'elle s'exclame avec ce qu'il faudrait interpréter comme de l'ironie : « Hélas ! Mon sort à bien changé de face. » (v.516), Horace réaffirmerait l'honneur de Curiace dans une hypothétique version future du monde :

Et si par mon trépas, il retourne vainqueur,
Ne le recevez point en meurtrier d'un frère,
Mais en homme d'honneur, qui sait ce qu'il doit faire. (vv.518-520)

Pourtant il ne serait pas dupe et on pourrait lire dans ses mots l'amertume qu'il ressentirait à imaginer Curiace revenir victorieux dans les bras d'une traîtresse sans honneur. Lorsqu'il reviendrait, ivre encore du sang de son ennemi, il testerait alors Camille :

Ma sœur voici le bras qui venge nos deux frères,
[...] rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire. (vv.1251-1256)

Mais celle-ci opérerait pour une réaction qu'il ne pourrait considérer que comme hypocrite (« Recevez donc mes pleurs » (v.1257)) et ne se contiendrait bientôt plus face à ce déshonneur qu'elle infligerait à Curiace. Lorsqu'il abattrait son épée sans raison il déclarerait paradoxalement : « A ma patience, la raison fait place » (v.1319), mais il faudrait désormais lire « patience » comme le terme essentiel de la réplique. D'abord parce que le fou, dans une perspective interne, pourrait tout à

fait considérer qu'il agit avec raison, seule l'interprétation externe souligne la déraison. Ensuite parce que, quel qu'aurait été le mot choisi pour la seconde moitié de la phrase, sans doute l'injonction « à ma patience » accompagnerait-t-elle déjà le mouvement du bras, signalant ainsi que la véritable intention signifiante résiderait dans cet aveu du psychopathe : je n'ai plus la patience de contenir ma rage meurtrière. Nous pourrions d'ailleurs tout à fait imaginer qu'un interprète produisant la version du monde */Horace psychopathe/*, dégagerait à propos de la suite de la pièce une réflexion sur la *furia* du théâtre antique, ou un plagiat par anticipation de la psychiatrie moderne. Quoiqu'il en soit, cette nouvelle version du monde vient compléter les trois versions précédemment relevées mêlant à l'académisme le délire :

A */Camille patriote/* : Si Camille aime Valère alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de la raison.

B */Camille rationnelle/* : Si Camille aime Curiace alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de la raison.

C */Horace sans honneur/* : Si Camille aime Curiace alors sa révolte est naturelle et le geste d'Horace relève de l'inhumanité.

D */Horace psychopathe/* : Si Camille aime Valère alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de la *furia*.

3.3.3. Horace traumatisé

Pour terminer sur l'interprétation « romaine » nous pourrions souligner que cette approche psychiatisante présente quelques parentés avec une autre interprétation historique, celle de Louis Herland, qui lui consacre un livre entier : *Horace ou la naissance de l'homme*¹²². Comme le souligne Escola, son interprétation « hésite à se réclamer de Freud et de la psychologie des profondeurs »¹²³. Notons néanmoins qu'il ne s'agit pas d'un herméneute qui aurait ce que Jenny appelle une « stratégie d'interprétation finaliste »¹²⁴, à savoir un critique qui chercherait a priori dans l'œuvre un système freudien ou généralement psychanalyste : Herland en appelle à

¹²² Herland (1952).

¹²³ Escola (2007 : 189).

¹²⁴ Jenny (2005).

une forme de freudisme pour réparer l'apparent manque dans l'unité de caractère¹²⁵. Il résume superbement l'idée directrice de sa version du monde lorsqu'il affirme :

Horace n'est sûr d'avoir raison que parce qu'il serait trop atroce qu'il se fût trompé. En tuant Camille, il a voulu tuer la voix du doute, l'horrible tentation du doute qu'il entend monter en lui à travers la douleur démente de Camille.¹²⁶

Sa croyance principale est d'ordre traumatique : Horace, bouleversé par le sang qu'il a sur les mains, cherche à tuer sa culpabilité en tuant Camille, dans une tentative de neutralisation du dilemme par la violence, qui elle-même, par ailleurs, produit un nouveau dilemme. Nous nommerons ici son univers de croyances */Horace traumatisé/*. Il commence d'emblée par une mise en doute de la version qu'Horace donne de son monde : « nous soutenons qu'Horace ne dit pas tout »¹²⁷. Et cette hypothèse d'un personnage indigne de confiance l'amène à thématiser directement le problème de l'inaccessibilité de la vie intérieure des personnages : « il y a désormais dans le cœur de cet homme quelque chose dont il ne parlera jamais »¹²⁸. Ce point précis engage une croyance fondamentale dans la version d'Herland : c'est parce que Camille défend ses croyances devant Horace qu'il ne peut s'empêcher de cacher l'une des siennes : *il est possible que j'ai eu tort de tuer Curiace*. Notons ici que */Horace traumatisé/* s'accorde avec */Horace psychopathe/* sur la nature irrationnelle du geste mais pas sur la sincérité des intentions de Camille. Herland propose une version qui désapprouve le doute de Sabine, mais qui suspecte l'ensemble des déclarations d'Horace sur la supériorité de la Patrie du même régime d'omission inconsciente.

Nous pourrions ainsi compléter ce panorama des cohabitations albaines et romaines de la pièce :

A */Camille patriote/* : Si Camille aime Valère alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de la raison.

B */Camille rationnelle/* : Si Camille aime Curiace alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de la raison.

¹²⁵ Saint-Gelais (2011) souligne toutefois que les interprétations psychologiques ou psychanalytiques sont prototypiques d'une parafictionnalisation. Nous chercherons ici à montrer que la situation n'est pas différente et qu'il s'agit bien d'une mise en jeu du monde qui va au-delà d'un simple ajout.

¹²⁶ Herland (1952 :156) cité par Escola (2007 : 191).

¹²⁷ Herland (1952 :157) cité par Escola (2007 : 191).

¹²⁸ Herland (1952 :156) cité par Escola (2007 : 191).

C /*Horace sans honneur*/ : Si Camille aime Curiace alors sa révolte est naturelle et le geste d'Horace relève de l'inhumanité.

D /*Horace psychopathe*/ : Si Camille aime Valère alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de la *furia*.

E /*Horace traumatisé*/ : Si Camille aime Curiace alors sa révolte est sincère et le geste d'Horace relève de la culpabilité.

3.4. Des solutions herméneutiques divergentes ?

Si l'hypothèse du geste herméneutique comme version du monde semble trouver quelques fondements dans les interprétations que nous avons mentionnées ici, il pourrait nous être objecté que nous sommes restés *au niveau référentiel*, à une lecture trop « psychologique », qui évacuerait toute dimension allégorique à la fiction¹²⁹.

C'est d'ailleurs un reproche qui est souvent fait aux théories de la fiction : interroger le cadre herméneutique en termes de *vérité dans la fiction*, en manquant d'attention à la *signifiance* du langage, tendrait à relayer le symbole, et donc le potentiel allégorique des œuvres, à un plan secondaire. Si nous ne prétendons pas ici nous positionner dans ce débat aussi vaste que complexe, l'hypothèse d'une cohabitation fictionnelle perdrait de son intérêt s'il s'avérait qu'elle n'explique que les lectures « référentielles » et échouent à décrire les interprétations « allégoriques ».

Dans un premier temps, nous critiquerons brièvement les fondements théoriques d'une distinction entre interprétation « référentielle » et interprétation « allégorique » à travers la défense qu'en fait Hélène Merlin-Kajman dans son dernier ouvrage.

Dans un second temps, nous reviendrons sur deux nouvelles interprétations d'Horace qui insistent particulièrement sur la dimension allégorique de l'œuvre en montrant que leurs lectures n'échappent pas à la nécessité d'un positionnement dans la fiction. Il apparaîtra que la cohabitation fictionnelle se situe en-deçà d'une herméneutique du symbole et qu'elle ne constitue aucunement une solution herméneutique divergente.

¹²⁹ Par exemple la critique de Macé (2010) sur une exclusion de la dimension « communicationnelle » de la littérature.

3.4.1. Lecture allégorique et lecture référentielle

Dans sa préface à *Lire dans la gueule du loup*¹³⁰, Merlin Kajman retrace son rapport à l'herméneutique à travers l'exemple d'une lecture à son fils du poème *Le mauvais vitrier* de Baudelaire. Elle livre alors une réflexion personnelle qui interroge le cloisonnement historique entre le *référentiel* et l'*allégorique* dans les études littéraires.

Partant de la réaction « choquée » de l'enfant, outré par la violence gratuite du narrateur à l'égard du vitrier, elle interroge l'exclusion systématique de la lecture référentielle par la communauté académique. D'après son éducation critique, qui de ses propres mots l'a menée à privilégier toujours une lecture autotélique centrée sur la littérarité du texte (une lecture qui « évite l'illusion référentielle » et confronte l'interprète « au seul spectacle des mots »), elle interprète le poème comme une tentative de révolte non-dénuée d'ironie contre la mercantilisation de l'art dans laquelle Baudelaire moque la platitude et le pragmatisme de ses contemporains. Merlin-Kajman est ainsi étonnée de la réaction de rejet de son fils qui, pour sa part, a vécu le texte comme une « expérience traumatique » et se représente le narrateur baudelairien comme sadique. Cherchant à étudier les situations de congruence entre cette lecture littérale qu'elle nomme « naïve », celle qui tombe dans le « piège mimétique », et la sienne, elle remarque que l'une peut, pourtant, être un moyen d'accès à l'autre. Elle rappelle alors une interprétation de Benjamin qui lisait *Le mauvais vitrier* comme l'expression, effectivement traumatique, de l'inversion progressive des valeurs dans l'essor du capitalisme à l'époque de Baudelaire. L'auteure trouve ici une première zone de contact qui ébranle sa conviction « autotélique » : il semble bien que l'intention littéraire de Baudelaire ait été justement un certain sadisme, une violence marquée, du point de vue strict de la « littérarité » et que la lecture référentielle de son fils ait, d'une manière ou d'une autre, fait transiter cette violence « non-référentielle » dans une réaction empathique, tout à fait « littérale ». Cherchant à étudier la congruence des deux « stratégies », elle avance que la littérature, du point de vue communicationnel, accède au « réel » quand :

¹³⁰ Merlin-Kajman (2016 :11-57, nous soulignons).

[...] une scène dramatique frappante se traduit, dans la conscience du narrateur comme dans celle de ses récepteurs, en élargissement de nos possibilités mondaines, à la jonction du subjectif et de l'objectif.

Constatons d'emblée que, saisir « l'impact » du littéraire sur le lecteur l'amène intuitivement à mentionner l'existence d'une « conscience du narrateur » alors que certains théoriciens de la fiction, quoique rompus à la « thèse d'existence », ne vont pas aussi loin. Il est intéressant d'observer cette reconnaissance minimale d'une autorité du narrateur sur *lui-même*, de sa possibilité d'être *subjectif*, ce qui semble pourtant une aberration pour tout « être de papier ».

Merlin-Kajman raconte ensuite que, sous le choc de cette communauté de direction inattendue entre lecture référentielle et lecture « critique », elle a soumis le texte à différents interprètes de son entourage et s'attarde dans la préface sur un cas particulier : deux professeures de classes secondaires qui identifient dans le texte de Baudelaire une allégorie de la révolte contre la société capitaliste, symbolisée par le vitrier. S'opère donc un renversement, que l'auteure signale, de la position victimaire : pour son fils, la victime était le vitrier, injustement frappé par le poète alors que pour les deux enseignantes, la victime est bien le poète, qui se défend désespérément contre l'oppression capitaliste. Merlin-Kajman fait remarquer aux partisans de la « lecture allégorique » qu'il existe un contre-argument à leur interprétation : pourquoi utiliser un artisan dont rien ne souligne l'opulence comme symbole de l'oppression capitaliste ? L'autrice, avant de conclure que la lecture autotélique pourrait être vue comme un réflexe de défense contre une lecture littérale trop propice au traumatisme, s'étonne de ce déni manifesté par les deux enseignantes d'une lecture référentielle au profit d'une interprétation allégorique. Or, il nous semble qu'ici la binarité symptomatique que construit Merlin-Kajman est arbitraire. Il y aurait selon elle une sorte de conflit entre deux *solutions herméneutiques* : accepter l'illusion référentielle ou la refuser dans l'allégorie. Notre propos n'est pas ici de discuter la fonction allégorique des mondes de fiction, mais d'observer dans le poème un conflit d'univers de croyances très net : pour le vitrier, le poète est un oppresseur absurde, violent et incompréhensible. Pour le poète au contraire, c'est le vitrier qui est oppressant, puisqu'il se le représente comme une entité agressive, avide de vendre des « mauvais verres ».

Le geste du poète relève d'ailleurs d'une indécision qui n'est pas sans rappeler celle d'Horace. Il thématise lui-même cette indécision au regard d'une saisie de sa « nature » :

Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables.¹³¹

Le narrateur donne ici une représentation de *ce qu'il est*, assortie d'une inconnue causale qui semble souligner à rebours la nécessité dans laquelle il se trouve de se représenter son monde. Et, malgré cette *terra incognita* de son univers de croyances, celui-ci signale le vitrier comme une entité oppressive : « un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne »¹³². Qu'il ne puisse expliciter les raisons de cette soudaine aversion qui le gagne nous autorise-t-il à affirmer que tel n'est pas son ressenti ?

Nous sommes ici dans une situation tout à fait référentielle, dans laquelle nous acceptons deux subjectivités capables de se représenter leur monde, et en pleine friction. La « lecture allégorique » du poète oppressé peut donc tout à fait être conçue comme un positionnement éthique dans un conflit intersubjectif entre deux personnages, au même titre que l'interprétation du fils. Toutes deux produisent un univers de croyances sur la situation (le monde fictionnel) qui prend le parti épistémique de l'un ou l'autre univers de croyances des personnages. Contrairement à ce que laisse entendre Merlin-Kajman, lecture allégorique et lecture « référentielle » ne semblent pas, dans ce cas, s'opposer, mais bien plutôt constituer des couches herméneutiques juxtaposées. Par ailleurs, de l'autre côté du diptyque, son fils, affecté par la violence du geste, se verrait-il contraint d'exclure toute allégorie du geste violent, s'il s'avisait de dégager la symbolique du texte ?

Nous étudierons à présent la coexistence de ces deux « stratégies » dans le corpus d'interprétations d'*Horace* à notre disposition : les critiques qui ont privilégié une « solution allégorique », l'ont-ils fait en s'abstenant de toute lecture « référentielle » ? Mettre l'accent sur le symbole et l'allégorique revient-il à refuser toute forme de prise de position, de cohabitation ? Même si les interprétations déjà étudiées présentaient pour la plupart une dimension allégorique sur laquelle nous ne nous

¹³¹ Baudelaire (1869),

¹³² Baudelaire (1869).

sommes pas attardés, on se penchera ici sur deux propositions nouvelles qui nous ont paru symptomatiques.

3.4.2. Horace stoïque

Une première interprétation allégorique d'*Horace* que nous pourrions étudier ici est celle de Jacques Maurens¹³³, qu'Escola répertorie comme « romaine », soit une interprétation qui cherche à dégager les motivations du geste fratricide. Maurens pense en effet le fratricide dans une double dynamique herméneutique. D'une part, Horace tue Camille car sa raison patriotique ne peut se contenir en entendant les malédictions que sa sœur professe sur Rome, « ce n'était pas un devoir [...] mais il l'a tué en patriote »¹³⁴. Le héros ne peut ainsi présenter de remords, puisqu'il a agi sous le coup de la raison et se réfugie dans une « lassitude de la vertu »¹³⁵ qui est le « fondement même de la morale néo-stoïcienne »¹³⁶ selon l'interprète. D'autre part, si le héros incarne une telle morale, c'est que celle-ci, en vogue parmi les élites du XVIIIème, valorise la gloire que reconnaissent à un homme quelques « esprits bien faits »¹³⁷ au détriment de sa réputation parmi le « peuple stupide »¹³⁸. Aussi la perfection du jugement de Tulle fait de lui une allégorie du pouvoir royal dont Corneille cherche à conserver les faveurs, et l'acte d'Horace est interprété historiquement et éthiquement comme une allégorie des mœurs supérieures des élites. La clé des visées politiques de Corneille se trouverait, selon Maurens, dans les vers qui concluent la pièce en établissant la supériorité juridique des êtres d'exceptions :

De pareils serviteurs sont les forces des Rois,
Et de pareils aussi, sont au-dessus des lois. (vv.1753-1754)

Constatons tout d'abord que le cheminement interprétatif de Maurens passe par un positionnement éthique sur *ce qu'est Horace*. Comment le qualifier ? Comme un individu qui frappe sa sœur « non pas par superstition [...] [mais] parce que sa vertu farouche fait de ce meurtre un devoir patriotique »¹³⁹. Il y a bien là un phénomène

¹³³ Maurens (1966).

¹³⁴ Cité par Escola (2007 : 187).

¹³⁵ Cité par Escola (2007 : 187).

¹³⁶ Cité par Escola (2007 : 187).

¹³⁷ Cité par Escola (2007 : 186).

¹³⁸ Cité par Escola (2007 : 187).

¹³⁹ Cité par Escola (2007 : 186).

de *recomposition* d'une version du monde équivalent à ceux précédemment relevés. Son patriotisme justifie le fait qu'il n'ait pas besoin de se repentir et Camille est représentée comme innocente. Maurens estime l'attitude du personnage « vraisemblable » et son interprétation allégorique rend vraisemblables également les univers de croyances du Vieil Horace et de Tulle, censés incarner les « esprits bien faits » de la morale néo-stoïcienne. Cette lecture allégorique implique un univers de croyances dans lequel l'acquittement est nécessaire et où Valère, par exemple, appelle de ses vœux un monde impossible. Maurens confère enfin une validité importante à la représentation que donne Sabine d'Horace : son dilemme vient justement de ce qu'Horace est une « grande âme » et que les grandes âmes font passer la Patrie avant elles-mêmes.

L'interprétation allégorique sous-entend donc bien, dans ce cas précis, un positionnement dans la fiction : il faut se représenter l'univers de croyances d'Horace pour établir une version de l'intrigue qui justifie l'émergence des symboles. Maurens puise d'ailleurs ses arguments dans les segments autoréflexifs de l'univers de croyances d'Horace puisque celui-ci avait annoncé la nécessité d'un tel geste à Procule et à Sabine¹⁴⁰.

L'interprète argumente que la « vertu stoïque » qui justifie l'acte est annoncée dans le texte. Dans sa *recomposition* de la pièce, il dit suivre une stratégie herméneutique envisagée par Corneille, un encodage du message allégorique destiné aux puissants de son siècle. On pourrait reformuler sa perspective en termes sémiotiques : Maurens restitue une « stratégie signifiante »¹⁴¹ qui lui permet de reconstruire le lien symbolique entre le procès fictif, la vertu stoïcienne et le contexte historique. On trouve, dans la défense d'Horace, des arguments comme :

Sire, prononcez-donc, je suis prêt d'obéir[...] (v.1545)

Le plus innocent devient soudain coupable,
Quand aux yeux de son Prince, il devient condamnable [...] (vv.1539-1540)

Le Peuple qui voit tout, seulement par l'écorce [...] (v.1559)

Dans ces arguments, Maurens identifie des réseaux de signifiants dégagant des sémèmes que l'interprète identifie : « [Horace] se réfugie dans une soumission

¹⁴⁰ Cité par Escola (2007 : 187).

¹⁴¹ Eco (1979).

affectée, proche de l'insolence, et dans une lassitude fictive de la gloire et de la vertu [...] »¹⁴². Si ces observations semblent montrer que sémiotique et ontologie ne sont pas, dans ce cas précis, contradictoires, l'une étant simplement le corollaire de l'autre, nous serions tentés d'avancer un élément supplémentaire. Lorsque Maurens reconstitue les intentions d'Horace, il avance que sa lassitude de la gloire est « fictive » et opère un positionnement épistémique à propos des déclarations d'Horace : celui-ci fait semblant de se représenter comme indifférent. Maurens se trouve donc à nouveau dans une lecture « référentielle » qui rappelle celle du fils de Merlin Kajman. Dans sa défense, Horace feint sa lassitude rendant sa représentation de lui-même partiellement indigne de confiance. Or, l'enjeu *recompositionnel* est important puisque c'est justement ce faux désintéressement de la gloire qui amènera « l'esprit bien fait » qu'est Tulle à l'acquitter et à le « réconcilier avec la gloire et la vertu »¹⁴³ véritables. Le positionnement « référentiel » de l'interprète fait donc ici partie intégrante du décodage allégorique et l'herméneutique du symbole transite par une cohabitation fictionnelle similaire à celles que nous avons vu précédemment.

3.4.3. Horace hégélien

Abordons un autre cas de lecture allégorique. Comme le signale Escola, Serge Doubrovsky propose une réinterprétation générale du corpus cornélien à l'aune de la philosophie d'Hegel. Il voit dans le geste final d'Horace une « métaphore de la lutte des consciences [...] un cas “philosophiquement pur” de la “lutte à mort des consciences” »¹⁴⁴ [...] »¹⁴⁵.

Son déroulé herméneutique ne peut s'abstraire d'une première qualification des croyances sur *ce qu'est Horace* : Horace croit-il que Curiace soit un adversaire à sa hauteur ? Nous avons vu qu'il était essentiel qu'il le croie dans notre */Horace psychopathe/*. Cependant, dans la version du monde de Doubrovsky, ce n'est pas le cas : « Curiace, en effet, n'est pas un adversaire à la taille d'Horace [...] sa révolte contre la morale de la Maîtrise n'est que verbale [...] »¹⁴⁶. Doubrovsky décode ici

¹⁴² Cité par Escola (2007 : 187, nous soulignons).

¹⁴³ Cité par Escola (2007 : 186).

¹⁴⁴ Doubrovsky (1963).

¹⁴⁵ Cité dans Escola (2007).

¹⁴⁶ Doubrovsky (1963).

deux degrés différents de révolte dialectique chez les deux personnages en situation d'esclaves que sont Horace et Curiace. L'encodage métaphorique dépend, par emboîtement, de la manière dont Horace se représente Curiace et Camille :

[...] les valeurs du sentiment ne sont pas vécues par Camille que dans la honte, comme chez Curiace, mais en toute lucidité et la tête haute. C'est ce que comprend Horace avec une remarquable prescience. Les derniers mots de son entrevue avec Curiace sont, de toute évidence, adressés à Camille qui vient d'arriver sur les lieux (II,3,510-13).¹⁴⁷

Il fait ici référence aux vers suivants :

Voici venir ma sœur pour se plaindre avec vous.
Je vais revoir la vôtre, et résoudre son âme
A se bien souvenir qu'elle est toujours ma femme,
A vous aimer encore, si je meurs par vos mains,
Et prendre en son malheur des sentiments romains. (vv.510-514)

Outre la thèse d'existence qu'implicite le « ce que comprend Horace », remarquons qu'il n'est pas dit que le personnage arrivant, signalant un changement de scène, entende nécessairement les vers qui précèdent sa venue : Doubrovsky envisage une version du monde qui engage une question auditive tout à fait banale, une question « d'ocularisation » dirait Jost (1978). Dans un ordre d'idée similaire, l'herméneute attribue des intentions communicationnelles précises à Horace : parler de Sabine dans l'intention dissimulée d'adresser une menace à Camille revient à rendre ces derniers vers indignes de confiance, dans un geste interprétatif qui reste tout à fait commun (le personnage ne dit pas exactement ce qu'il pense).

Mais ce qui nous semble le plus intéressant ici, c'est de constater comment les croyances du critique justifient l'allégorie de la philosophie hégélienne : pourquoi l'allégorique repose sur une cohabitation possible, ou même sur une lecture « référentielle » pour reprendre les mots de Merlin-Kajman. Doubrovsky se base en effet sur la croyance d'Horace en une noblesse de Camille supérieure à celle de Curiace pour engager les règles du dépassement de son « Moi héroïque » : il faut qu'Horace « comprenne » en Camille, cette « conscience sœur », pour que s'accomplisse la nécessité de sa lutte.

A l'inverse, dans son univers de croyances, Doubrovsky donne une représentation atypique de Camille. S'il admet que sa révolte n'est pas pulsionnelle, il n'en spéculé

¹⁴⁷ Doubrovsky (1963 : 166).

pas moins chez Camille l'intention de « dégrader l'honneur » de son frère. L'univers de croyances de Doubrovsky, que nous appellerons */Horace héroïque/*, partage ici une croyance commune avec */Camille manipulatrice/* mais pour des raisons différentes. Pour le critique, « Camille, tout comme Sabine, mais mieux qu'elle, cherche délibérément à se faire tuer [...] »¹⁴⁸. Affirmation que Doubrovsky justifie par ces paroles de Sabine, prononcées après la mort de Camille :

Que Camille est heureuse ! elle a pu te déplaire,
Elle a reçu de toi ce qu'elle a prétendu [...] (vv.1380-1381)

Le critique annonce ici la croyance *Camille est morte délibérément*, à partir de la représentation qu'en donne Sabine. Doubrovsky choisit donc de décrédibiliser l'univers de croyances de Sabine dans la scène d'ouverture (*il est probable que Camille soit une traîtresse*) et de valoriser au contraire celui qu'elle arbore à la fin de l'acte IV (*Camille voulait mourir par amour de Curiace*). Du point de vue allégorique, Doubrovsky sous-entend que, tout comme Curiace était une version inachevée de la révolte horacienne, Sabine n'est pas *suffisamment* une « conscience sœur » pour qu'Horace puisse se dépasser.

L'interprétation allégorique de Doubrovsky s'appuie donc sur une version particulière qui chemine entre diverses croyances des personnages. On pourrait lui opposer, comme nous l'avons déjà fait avec */Camille patriote/*, que Sabine avait raison de voir en Camille une traîtresse à l'acte I et qu'elle interprète mal ses véritables intentions à la fin de l'acte IV ; Doubrovsky fait l'inverse, ce qui, c'est notre objet, ne le désengage pas d'émettre des croyances sur la fiction, de cohabiter le monde.

L'on pourrait donc synthétiser ainsi la spécificité de son angle herméneutique autour de *ce qu'est Camille*, en comparaison avec */Horace psychopathe/* :

D */Horace psychopathe/* : Si Camille aime Valère alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de l'inhumanité.

F */Horace héroïque/* : Si Camille aime Curiace alors sa révolte est intentionnelle et le geste d'Horace relève de la lutte des consciences.

Là où il était nécessaire pour notre Horace impulsif et violent que la révolte de Camille soit intentionnelle, pour justifier la continuité de la *furia* sanguinaire, il est nécessaire chez Doubrovsky que les mots de Camille viennent de son désir de

¹⁴⁸ Doubrovsky (1963 : 166).

mourir. Il qualifie ici *ce qu'est Camille*, notamment en donnant partiellement raison à Sabine, et déduit de cette passion suicidaire que Camille est une conscience héroïque à l'égal de son frère, d'où le dépassement dialectique hégélien.

3.5. Conclusion : le modèle cohabitationnel

Faisant suite à notre seconde partie qui étudiait le conflit interne d'univers de croyances des personnages, ce chapitre a permis d'analyser les univers de croyances externes des critiques à travers un panorama de différentes interprétations d'Horace. Dans les termes de notre hypothèse, après avoir vu comment les personnages habitaient leurs mondes de manière matricielle, il fallait souligner comment les critiques, en prenant position dans la fiction, cohabitaient le monde d'*Horace*.

Nous espérons tirer de cette étude de cas un canevas qui nous permettra de penser les exemples des chapitres suivants et nous prendrons ainsi le temps d'une synthèse détaillée et consciente des enjeux théoriques. Nous reviendrons successivement sur plusieurs points.

Nous spécifierons d'abord notre acception du mot « monde », en concluant sur le renversement annoncé au premier chapitre. Si les interprètes doivent produire des univers de croyances, s'ils sont contraints de prendre position dans la fiction, c'est parce que les mondes n'existent pas, ou plutôt : c'est parce qu'il n'y a que des conflits entre versions vraies des mondes. Ensuite, nous tirerons les conclusions qui s'imposent sur la nature des personnages de fiction. Ces derniers n'échappant pas à la tourmente, *ce qu'ils sont* résulte également d'un conflit de versions vraies. Nous inscrirons ce constat dans le débat analytique sur la nature des personnages et soulignerons un paradoxe important : les penseurs qui ont affirmé que le personnage n'était rien d'autre que ce qu'on disait de lui échouent en réalité à décrire le fonctionnement de l'interprétation. Enfin, nous soulignerons en quoi l'hypothèse d'une cohabitation fictionnelle trouve des échos dans différentes recherches contemporaines sur la participation imaginative.

3.5.1. Versions vraies des mondes.

Pour Lavocat, la recherche littéraire entend deux acceptions différentes de la notion de « monde » :

L'œuvre fictionnelle définit un ou plusieurs mondes, que l'on peut considérer, soit de manière *subjective* (une image mentale au cours de la lecture) soit de manière *objective* : le monde est un certain état de choses, un monde possible par rapport auquel on peut *mesurer la vérité* des propositions formulées à partir du texte (2010 : 26, nous soulignons).

Il nous semble que notre étude de la querelle d'*Horace* argumente pour une déconstruction de cette binarité. Il paraît arbitraire d'envisager que l'état des choses ne résulte pas d'une image mentale, ou plus exactement que le critique, lorsqu'il produit des énoncés sur le monde, fabrique une version à partir d'autres versions subjectives du monde¹⁴⁹. Mais n'est-ce pas finalement l'acte de *recomposition* – à présent tout à fait assimilable à un « versionnage » – davantage que le texte, qui confère à cet état des choses une *objectivité*, comme l'affirmait Pingaud¹⁵⁰ ? Il semble bien en effet qu'une interprétation se donne comme une version *vraie* dans la mesure où elle établit un univers de croyances spécifique qui justifie ses ingérences : en un sens, elle reconstruit le cadre de sa propre objectivité (si *Horace est stoïque* c'est parce que je crois que tels personnages ont raison d'attribuer telle ou telle valeur de vérité à telle ou telle croyance).

L'ensemble des interprétations que nous avons analysées, quoiqu'issues de siècles, démarches et courants de pensées divergents, avaient toutes en commun de ne se revendiquer d'aucune forme d'interventionnisme ou de « transfictionnalité avouée » (à l'exception du commentaire de d'Aubignac, sur lequel nous ne nous sommes pas attardés). Nous avons cherché à montrer que le geste herméneutique engageait un positionnement dans la friction intersubjective de laquelle résulte l'action dramatique en elle-même. En d'autres mots, si l'on pourrait noter de nombreuses parafictionnalisations dans notre corpus, il semble plus juste d'opérer un renversement en parlant de mise en jeu du monde (du moins de très larges pans de croyances) davantage que d'additions de propositions. La question de savoir *ce qu'est Horace* engage d'abord les personnages qui formulent un ensemble de

¹⁴⁹ Remarquons d'ailleurs que penser la nature des mondes de fiction dans leur interaction avec le lecteur nous a obligé à abandonner le principe d'incomplétude des mondes. Cette conclusion est aussi celle de Ryan (2010 : 57) : « Si elle semble logiquement valable, la thèse de l'incomplétude des mondes échoue sur le plan phénoménologique, car elle ne rend pas compte de l'expérience du lecteur. »

¹⁵⁰ Cette hypothèse apparaît évidemment parce que nous avons ici pris le parti de ne pas considérer le texte et le monde en dehors de leur actualisation par un lecteur/interprète, ce que répugnent à faire Dolezel et les autres partisans d'une sémantique autonome des mondes.

croyanances potentiellement contradictoires, puis les critiques qui se trouvent dans la nécessité de *recomposer des versions fictionnellement vraies*.

Constater que les univers de croyances des personnages dramatiques mettent en concurrence des représentations possibles de leurs mondes relativise la manière dont la *vérité dans la fiction* cadre le geste herméneutique. Ce qui pourrait constituer la *version fictionnelle* résulte davantage d'une matrice dynamique de *versions* singulières que d'une totalité dont le terme de *monde* pourrait donner l'illusion.

Au-delà d'un prérequis ludique, ou d'une intention herméneutique, l'ingérence semble venir davantage de la nécessité même de *recomposer* une version d'un monde dont la saisie est plurielle et fragmentaire. Entre d'une part le relativisme bayardien et de l'autre la *version fictionnellement vraie* implicite chez Saint-Gelais, nous serions plutôt tentés de penser la *vérité dans la fiction* comme aussi inaccessible que nécessaire. Pour autant, le constat n'est peut-être pas si paradoxal. Nous annonçons plus tôt vouloir étendre la proposition d'Escola (2004) qui questionne les apparences « scientifiques » dont peuvent parfois se doter les poétiques, particulièrement celles d'inspiration structuraliste¹⁵¹. Son argument principal vient de ce qu'il estime être un glissement entre « description » et « interprétation ». La poétique, lorsqu'elle cherche à élaborer des catégories stables, se propose de « décrire », de donner des outils qui permettront ultérieurement de construire une interprétation. L'acte de décrire engage, selon Escola, en réalité déjà un geste herméneutique, et c'est bien à cette conclusion que nous arrivons ici, à un niveau plus large. S'il semble qu'une *version fictionnellement vraie* soit aussi inatteignable que cruciale à l'interprétation, c'est sans doute parce que leur *description* peut relever d'une *recomposition* et donc déjà, d'une ingérence interprétative à même de proposer une version possible du monde.

3.5.2. Versions vraies d'Horace

Les personnages appartiennent aux mondes et, logiquement, ils n'échappent pas à cette nature conflictuelle de leurs univers. L'étude de cas aura montré l'importance essentielle d'un positionnement sur *ce qu'est Horace* dans les univers de croyances

¹⁵¹ Par exemple, citant l'exemple de la « causalité régressive »¹⁵¹ proposée par Genette comme structure de l'intrigue, il cherche à montrer que celle-ci est inopératoire pour penser l'écriture dramatique de l'âge classique.

des interprètes. On sait l'attention que portent aujourd'hui les partisans du *moral turn*, les analystes de l'empathie et les anthropologues de la fiction en général sur la manière dont nous jugeons les actes des personnages. Nous tenons à faire remarquer ici que la notion d'univers de croyance inclue aussi bien l'acte en lui-même que la représentation potentiellement plurielle qu'en donnent les protagonistes. L'acte n'est jamais immotivé : il est la résultante d'un système de croyance, si minimal soit-il. Lorsque Horace tue Camille, son geste résulte d'une causalité, quelle qu'elle soit, synthétisable en une galaxie (sans doute infinie) de structures hypothétiques : si Camille insulte Rome alors je la tue ; si Camille désobéit au principe de la Raison Universelle alors je la tue ; etc. Comment distinguer alors l'interprétation du geste dans une optique interne (par les personnages) ou externe (par les critiques) ? la manière, nécessairement divergente, dont le critique et le personnage mettent en jeu le monde ?

Nous avons évoqué que les frictions entre les représentations du criminel que donnent le Vieil Horace et Valère amènent Tulle à produire la sienne et conduisent finalement le récit à son dénouement : l'acquittement d'Horace. Nous voudrions faire remarquer que, du point de vue des personnages, l'éthique rejoint l'épistémique : *ce que mérite Horace découle de ce que je crois être Horace*¹⁵².

Nous avons, pour éviter d'ancrer notre étude dans une perspective préprogrammée, éviter de définir outre mesure le vocable *ce qu'est Horace*. C'est un constat simple qui s'est imposé de lui-même : l'enjeu herméneutique s'articule autour de cet objet insaisissable. Toutefois, il nous semblerait à présent pertinent de problématiser *ce qu'est* le personnage dans un débat plus large qui agite certaines pensées analytiques de la fiction.

Si l'on pose la question en termes binaires, on peut sans doute classer les croyances morales à propos d'*Horace* dans chaque univers de croyances ultérieur au meurtre, sur un continuum allant de la culpabilité totale à l'innocence complète. Plus exactement, car aucun personnage ne le décrit comme tout à fait innocent, chacun envisage sans doute un monde possible idéal dans lequel Horace est ou n'est pas condamné, pour des raisons potentiellement différentes. Cette question, on l'aura remarqué, est évidemment très similaire à celle des critiques, ce que souligne l'identité formelle des versions du monde produites par les personnages et leurs

¹⁵² Nous prolongerons ce constat en envisageant plus directement une perspective éthique au chapitre 6.

interprètes (que nous avons formulé sur le mode hypothétique). Seulement, à la différence des personnages, les critiques infèrent au second degré : ils élaborent des croyances en se positionnant dans la pluralité des croyances des personnages.

Pavel montre que ce qui définit le personnage de fiction résulte bien de « critères d'attribution internes »¹⁵³ : en l'état du monde donné, l'entité « Horace » est un ensemble de propriétés possibles. Le problème de l'interprétation est donc le suivant : comment qualifier Horace si la pièce lui attribue différentes propriétés impossibles ? N'est-ce pas d'ailleurs le propre de toute fiction et l'intérêt de toute interprétation ? Que reste-t-il alors de l'être *existant comme* « Horace » ?

Le terme de « désignateur rigide », issu d'une approche logique du langage, renvoie au nom propre qui qualifie un personnage. Sans rentrer dans le débat¹⁵⁴ qui agite les théoriciens depuis la sémantique de Russel et Frege¹⁵⁵, la question est de savoir ce qui fait que la combinaison de vocables « Emma Bovary », désigne ou non, à travers les fictions, le même personnage. Dans une conception saussurienne du rapport entre le signifié et le signifiant, rien ne justifie que la sémiosis (contingente) qui unit le vocable au personnage fonctionne dans d'autres espaces référentiels¹⁵⁶. Selon Kripke, *a contrario* des formalistes, il convenait d'admettre logiquement que le désignateur rigide désignait une entité « en dépit de ses propriétés contingentes ou des qualifications qu'on lui attribue »¹⁵⁷. Par exemple, dans une approche causale, le désignateur rigide « Horace » renvoie à la même personne, indifféremment des qualificatifs par lesquels on pourrait le définir, comme « barbare », ou « rationnel ». Howell¹⁵⁸ propose un modèle différent qui s'oppose à l'approche causale de Kripke. Pour lui, le personnage de fiction, au contraire d'un individu réel, n'est rien d'autre que l'ensemble des qualificatifs qu'on lui attribue. Cette version du paradoxe des *non-existent existent entities*¹⁵⁹ est intéressante pour nous en ce qu'elle problématise directement l'accès à une *substance* du personnage (à une certaine *version fictionnellement vraie*).

¹⁵³ (1998 : 57).

¹⁵⁴ Lavocat (2016) et Saint-Gelais (2011) en donnent un bon résumé.

¹⁵⁵ Notamment Russel (1905) et Frege (1971[1892]).

¹⁵⁶ Outre que ce seul point suffise à incarner la différence fondamentale des approches structuraliste et ontologique, nous le mentionnons ici en ce qu'il a permis diverses problématisations de ce qu'est un personnage, plus exactement de qui est ce personnage précis.

¹⁵⁷ Dans Kripke (1980).

¹⁵⁸ Position qu'il expose dans Howell (1979).

¹⁵⁹ Selon le mot de Dolezel (1998 : 25).

Il semblerait logique ici que nos conclusions tendent vers une conception howellienne, plus relativiste, des personnages dramatiques. Mais c'est justement l'intérêt de mettre en perspective les théories de la fiction avec la pratique concrète de l'interprétation, la participation imaginative qu'elle engage et la « thèse d'existence » irréductible qu'elle implique la dimension référentielle de toutes les cohabitations. Tout chez Horace résulte de versions possibles à l'exception fondamentale du désignateur rigide « Horace ». Le personnage howellien semble incompatible avec nos propositions sur la nature des mondes comme croisements de représentations intersubjectives. Si Horace n'est rien d'autre que ce que l'on dit qu'il est, mais que le Vieil Horace et Valère se le représentent avec des qualificatifs antagoniques, des *propriétés impossibles*, doit-on en conclure que Horace n'est rien ? Ou qu'il n'est qu'un paradoxe ? Il faudrait sans doute classer Horace parmi les *cercles carrés*¹⁶⁰, ce qui risquerait de le rendre hermétique à toute interprétation, or l'histoire montre bien que ce n'est pas le cas. Mais il faut bien que Horace soit un objet qualifiable, puisque les personnages sont aptes à la qualifier, mais surtout parce qu'il est nécessaire que l'interprétation puisse dégager les raisons (ou les non-raisons) de son acte. Comme le souligne Ronen dans sa discussion des désignateurs rigides : « Si la désignation rigide garantit le lien entre [les] occurrences, elle indique également que le nom désigne quelque chose qui ne saurait s'identifier à aucune d'elles »¹⁶¹. Ce quelque chose, c'est sans doute l'objet « Horace » collectivement construit dans le discours critique tel qu'il désigne la même entité pour tous les interprètes sans orienter rigidement un faisceau de croyances sur ce qu'il est au-delà de son patronyme. Il semble bien que nous soyons ici contraints d'admettre une version de la thèse d'existence (faible) dans laquelle 1/ « Horace » désigne irrémédiablement une entité unique mais 2/ l'ensemble des qualifications qu'on lui attribue au-delà de son existence sont relatives à des cohabitations spécifiques du monde.

¹⁶⁰ Pavel (1998) d'après un mot de David Lewis.

¹⁶¹ Ronen (2010 : 202).

3.5.3. La *recomposition* comme cohabitation

Dans sa discussion entre perspectives interne et externe, Saint-Gelais argue pour une distinction conceptualisable en termes d'attitudes lectorales¹⁶². Nous avons, pour notre part cherché à montrer que l'interprétation comme *recomposition* prenait une forme syntaxiquement identique à la manière dont les personnages croient à leurs mondes. Il ne s'agissait justement pas d'essayer de saisir un processus cognitif appartenant à l'intimité de la lecture, mais d'étudier une situation discursive d'interprétation, faite d'énoncés sur la fiction. Cette précision nous paraît importante, car, cherchant à montrer que lecture référentielle et interprétation critique ne pouvaient être opposées, nous ne désirions aucunement poser un propos sur la lecture, seulement sur l'activité construite du commentaire.

Et, admettant que l'interprète *recompose* un univers de croyances sur le monde de fiction, nous avons pris le parti d'une conception ontologique faible des personnages de fiction. Très faible même, puisque notre étude de cas sur *Horace* cherchait à montrer que l'existence des personnages était aussi nécessaire à l'herméneutique qu'indescriptible autrement que comme un point subjectif irréductible. A rebours d'une distinction entre « lecture naive » et « lecture critique » qui s'apparente finalement assez bien à celle qui existerait entre « description » et « interprétation », nous avons cherché à montrer que le discours herméneutique ne pouvait s'abstenir d'élaborer ses propres croyances, dans une posture proche de celle des personnages. Si l'on ne peut soutenir qu'il *habite* le monde de fiction, puisqu'il ne peut se représenter le monde avec la même immédiateté que les personnages, le critique semble se trouver dans une posture qui pourrait être qualifiée de cohabitation.

L'hypothèse entre en résonance, évidemment, avec les nombreuses études contemporaines sur l'immersion, qui, dans des perspectives différentes, cherchent à comprendre la participation imaginative du lecteur à l'œuvre. La plupart, cela est sans doute significatif, ne posent pas la question d'une distinction entre « lecture référentielle » et « lecture critique » et nous désirerions ici les mentionner rapidement en ce qu'elles ont ouvert certaines des pistes que nous avons

¹⁶² « Or la fiction a ceci de particulier qu'elle permet une oscillation, parfois chez le même lecteur, entre la perspective interne, qu'on pourrait aussi qualifier de métafictionnelle (considérer les entités fictives comme déterminées de part en part par le texte qui les instaure) et la perspective externe, encline à multiplier ce que j'appelle les "parafictionnalisations" » (Saint-Gelais, 2011 : 53).

empruntées. Le but sera donc, non pas de prendre position à l'intérieur d'un débat complexe et qui excède de loin les ambitions du présent travail, mais simplement d'élargir le champ de validité de notre hypothèse : l'idée n'est pas invraisemblable. Dans ses travaux des années 70, Walton¹⁶³ formulait le processus d'immersion en parlant non d'un « transport » (le paradigme actuel¹⁶⁴) mais d'un « investissement du monde par un moi fictionnel qui se déploie au niveau des fictions »¹⁶⁵. Il envisage une sorte de dédoublement identitaire du lecteur, dans lequel son « moi fictionnel » ne serait pas tout à fait immergé mais « habitant » le monde. A supposer que ce « moi » fictionnel existe bel et bien, pourrait-il s'abstenir de se représenter le monde pour y vivre ?

Cette idée a également été développée dans les approches simulationnistes¹⁶⁶ de la fiction qui cherchent à dégager le degré de dynamisme dans le processus d'immersion : dans quelle mesure peut-on identifier la fiction aux simulations de mondes que nous produisons dans la réalité ? Sans rentrer dans la complexité de la discussion qui dépasse de loin et les objectifs de ce travail et nos compétences, ne pourrait-on identifier le réflexe cognitif de la simulation avec la nécessité pour l'interprète de *recomposer* une version du monde ?

D'autres approches plus récentes et davantage partisans du *moral turn* ont cherché à problématiser l'immersion à travers le phénomène d'empathie et en sont arrivés à différentes définitions du lecteur¹⁶⁷. Différentes études admettent une ligature forte entre ontologie du personnage et possibilité de l'éthique, mais ce qui nous intéresse ici, c'est qu'elles engagent également la capacité du lecteur à produire des croyances dans une perspective interne. Zunshine¹⁶⁸ montre que la fiction « aiguise la capacité de l'enfant à inférer de l'attitude et des paroles des autres leurs pensées et leurs sentiments ». Cette description semble parfaitement convenir à l'interprétation de la pièce que proposait Herland, qui affirmait, rappelons-le : « Horace ne dit pas tout et il y a dans le cœur de cet homme quelque chose dont il ne parlera jamais ». Ne pourrait-on voir ici une parenté supplémentaire entre

¹⁶³ Walton (1978).

¹⁶⁴ Nous nous référons ici à la discussion qu'en donne Lavocat (2017 : 156-170/305-333).

¹⁶⁵ Pavel (1998 : 43).

¹⁶⁶ Discuté dans Schaeffer (1999).

¹⁶⁷ Lavocat (2017 : 350-369) résume ces différentes positions et montrent qu'elles font advenir un « nouveau paradoxe de la fiction »¹⁶⁷ qui concerne l'accessibilité des mondes possibles et du monde réel : comment admettre la thèse d'existence du personnage sans faire s'écrouler les frontières de la fiction ? Nous nous basons ici sur les études qu'elle cite.

¹⁶⁸ Zunshine (2006).

l'inférence du « lecteur naïf » et la configuration du critique savant ? Vermeule¹⁶⁹, pour sa part, rapproche notre intérêt pour la fiction du *gossip* et identifie la confrontation à la fiction à une confrontation aux autres dans le monde réel alors que Flesch¹⁷⁰ défend que « les fictions étanchent notre besoin de surveiller la conformité d'autrui à la morale »¹⁷¹. Cette dernière affirmation évoque pour nous le corpus des interprétations « albaines » qui projettent leur forte incompréhension du geste fratricide et constatent sa non-conformité à leur morale¹⁷². Dans les termes de notre hypothèse : ils interprètent la pièce comme une tragédie de l'inhumanité en produisant un univers de croyances concordant avec celui de Valère et des albains.

Dans le champ de la psychologie cognitive, Zillmann¹⁷³ pour sa part affirme que le lecteur se comporte en témoin d'une scène réelle. On pourrait tout à fait reformuler cette « réalité » comme un transfert d'actualité : dans son appréhension du monde, le lecteur atteste d'une scène dans l'univers actuel-pour-lui, Baroni dit « un témoin entre deux mondes »¹⁷⁴, ce qui laisse entrevoir sa légitimité à produire des croyances sur le monde dans une perspective interne. Dans une perspective narratologique, Kukkonen¹⁷⁵ propose même un modèle probabiliste de l'immersion dans lequel le lecteur serait en « perpétuelle révision des croyances concernant l'environnement de ce monde sur la base de preuves qui sont à portée de main »¹⁷⁶ : le lecteur est ainsi directement situé en situation de croyance sur le monde. Dans l'optique de Kukkonen, l'idée d'une *version fictionnelle* sous-entendrait que ces « preuves » soient indubitables, ce qui ne semblent pas être le cas ici, ni dans l'histoire de l'interprétation en général. Ce point semble argumenter en faveur de notre hypothèse d'une pluralité de *versions* au milieu desquelles le critique doit se positionner.

Il ne semble ainsi pas absurde d'envisager une forme d'appartenance du critique au monde fictionnel, une appartenance temporaire, partielle, plus ou moins

¹⁶⁹ Vermeule (2010).

¹⁷⁰ Flesch (2008).

¹⁷¹ Cité dans Lavocat (2017 : 359).

¹⁷² Nous reviendrons plus longuement sur les questions morales en partie 6.

¹⁷³ Zillmann (1991).

¹⁷⁴ Baroni (2017 : 79).

¹⁷⁵ Notamment dans Kukkonen (2014).

¹⁷⁶ Traduction dans Baroni (2017).

« illusoire » mais qui suffit à admettre qu'il puisse lui aussi répartir ses croyances sur un monde de fiction.

Nous proposons à présent d'étudier un degré de complexité supplémentaire de cette répartition. Pour lors, nous n'avons envisagé les discours herméneutiques que dans les croyances qu'ils produisent *dans la fiction*, mais il est évident que la cohabitation, du moins dans le discours, est aussi une affaire de croyances *dans le réel* : notre hypothèse nous amène à présent à questionner l'idée que les versions de mondes produites par les interprètes aient des degrés d'accessibilité différents au monde réel.

4. *Le Misanthrope* et la distance des mondes

Aborder les interprétations comme des mondes possibles nous permet, on l'aura compris, d'y appliquer les outils et les axes développés dans des perspectives originellement distinctes de l'herméneutique. Notre étude sur *Horace* posait la première question des mondes possibles : leur saturation. Pour continuer la réflexion, nous proposons d'explorer la deuxième interrogation relative à une pensée des mondes : leur degré de distanciation au monde réel. Cette distanciation fait des mondes, et de leurs versions, des ensembles transitifs et certaines croyances (politiques, scientifiques etc.) peuvent très bien s'affirmer simultanément dans la fiction et dans le réel. À travers un ensemble d'interprétations du *Misanthrope* de Molière, cette interrogation invitera à poser la problématique du rôle des croyances gnomiques dans la fiction. En effet, la pratique de l'herméneutique engage très souvent les commentateurs à affirmer des propositions qui sont en elles-mêmes extérieures à la fiction commentée. Plus exactement, ces énoncés gnomiques se veulent *vrais dans tous les mondes* mais servent évidemment à mettre en perspective le monde de fiction avec le monde réel. Il nous faudra ainsi ouvrir notre perspective à une étude des facteurs externes de *recomposition*. Toujours dans l'idée de construire notre réflexion en ajoutant chaque fois une strate de complexité, il est entendu que de telles recompositions auraient évidemment pu être étudiées pour *Horace* (ou pour n'importe quelle autre fiction), mais la querelle du *Misanthrope*, parce qu'elle s'est développé dans diverses périodes historiques, recèle de cadrages exogènes à la fiction variés. En quoi les croyances historiques, morales ou métafictionnelles d'un interprète vont-elles définir *ce qu'est Alceste* ? En quoi les opérations de cadrage, académiques ou non, participent-elles de la cohabitation fictionnelle ? Comment penser la transitivité au monde réel d'un monde de fiction s'il y a autant de versions d'une fiction que de discours interprétatifs ?

4.1. Les croyances gnomiques

Étudier comment nos croyances pourraient changer les mondes de fiction revient à prendre à rebours l'un des axes les plus fertiles des théories (particulièrement

cognitives) de la fiction : comment la fiction modifie-t-elle nos croyances ? Leur influence sur notre représentation du monde réel a souvent été abordée par des études sociologiques centrées sur la réaction d'un collectif (sinon d'une large partie de la société) rassemblé autour d'un dénominateur commun¹⁷⁷. On sait également l'intérêt des psychologues pour l'efficacité des représentations sur nos capacités perceptives ou mémorielles, comme l'influence des dessins-animés sur les compétences affectives des enfants¹⁷⁸.

Il est indéniable que la cohabitation de l'interprète mobilise un ensemble de croyances externes, implicitement ou explicitement, qui joueront pourtant un rôle dans leur croyances « internes ». On peut ici penser, à un niveau très simple, à la compétence encyclopédique du lecteur¹⁷⁹ dans le processus de simulation mentale. Mentionnons également l'ensemble des croyances morales, politiques ou religieuses, qui, comme nous le verrons, exercent une influence importante sur les univers de croyances. À ces croyances s'ajoutent également les croyances sur l'œuvre, croyances que Liesbeth Korthals Altes appelle, dans *Ethos and Narrative Interpretation* (2014)¹⁸⁰, « opérations de cadrage » herméneutiques. Au croisement des perspectives sociologiques sur l'éthos d'auteur¹⁸¹ et des approches cognitives de la lecture, son étude fait la part belle à la participation imaginative lorsqu'elle propose une acception large du terme de représentation résumée ainsi par Anaïs Oléron (2015) :

[...] il est impossible de lire sans se construire une représentation des différents acteurs en présence, qu'il s'agisse d'agents textuels (personnages, narrateur) ou extra-textuels (l'auteur et ses intentions, et plus largement le contexte dans lequel l'œuvre a été écrite) [...]¹⁸²

¹⁷⁷ On pensera par exemple ici aux études, la plupart d'inspiration sociologique, sur la fatwa lancée à l'encontre de Salman Rushdie par une certaine partie du monde musulman suite à la publication des *Versets Sataniques* (voir par exemple Bardoch (1990), Dupuis-Déri (1997) ou la critique de Sellam (1989) des réactions de la presse française à l'affaire) ou encore aux travaux historiques sur la porosité entre allégories antiques et mythes chrétiens à la Renaissance.

¹⁷⁸ On pensera par exemples aux études de Gerrig (1993) ou Shaw (2016).

¹⁷⁹ L'interprète qui ne sait pas si Tostes (la ville d'origine d'Emma Bovary) existe réellement, ne pourra attester de sa référentialité. Il en va de même pour le lecteur, disons américain ou chinois, qui ignore si Yonville ou Rouen existent réellement lors de sa lecture. Sans doute leurs représentations mentales de l'action (et donc leurs univers de croyances sur le monde d'Emma Bovary) seront-elles spécifiquement influencées par leurs croyances réelles.

¹⁸⁰ Voir également l'interview de Baroni (2017).

¹⁸¹ Notamment les travaux de Jérôme Meizoz ou Ruth Amossi.

¹⁸² Oléron (2015 : 6).

Elle annonce se pencher sur la manière dont nous négocions la valeur d'une œuvre littéraire au regard de quatre opérations spécifiques :

(a) l'ethos que nous attribuons à un narrateur, un personnage « porte-valeur », (b) le genre que nous attribuons à un texte, (c) le type d'auteur auquel nous pensons avoir affaire, et (d) des présupposés et des conceptions normatives qui influencent nos attentes concernant l'expérience littéraire et notre manière de lire et d'évaluer les textes (nos idées sur la littérature, la communication, le Moi...) ¹⁸³.

Nous avons traité longuement de la question de l'ethos des personnages, notamment parce que c'est le seul des quatre cadrages qui corresponde directement à la perspective « interne » qui a été la nôtre jusqu'à présent. Pour autant l'histoire de l'herméneutique et l'ouvrage de Korthals Altes nous invitent ici à prendre en compte les croyances *sur l'œuvre*.

Notons que ces travaux peuvent également être rapprochés de ceux de philosophes ayant réfléchi à une régulation du cadre d'ingérence précédemment cités ¹⁸⁴. Walton (1990) propose pour sa part un « Principe de réalité », déjà mentionné, selon lequel l'interprète appréhende naturellement ce qui est *vrai dans la fiction* à partir de ses « connaissances » sur le réel : tant que le texte ne prend pas ses distances avec le réel, nous y injecterions intuitivement ce que nous croyons savoir de notre monde. La proposition a quelque chose d'une essentialisation de ce que nous croyons vrai du réel, mais décrit efficacement comment l'univers de croyances d'un interprète peut reformater un monde de fiction : il faut admettre ici une interdépendance forte de la *vérité* d'un monde et des croyances de l'interprète. Cherchant à saisir la complexité historique des interactions entre fiction et religion, Lavocat (2016) propose de définir l'activité fictionnelle comme une « mise en jeu des croyances » et ce terme servira ici de cadre à nos réflexions en ce qu'il est suffisamment vaste

¹⁸³ Oléron (2015 : 7).

¹⁸⁴ Currie (1990) argue qu'il serait faux d'avancer qu'Hamlet est victime d'un complexe d'Œdipe, tout comme il serait faux d'expliquer le geste d'Horace par un refoulement névrotique ou la lutte dialectique entre deux Moi(s) héroïques. Il invoque un « Principe de Croyances Mutuelles » : la psychanalyse ou la philosophie hégélienne étant inconnues à ces auteurs, on ne peut admettre qu'elles se retrouvent dans leurs œuvres. Cette régulation du cadre d'ingérence, qui reprend en réalité une méthodologie similaire à celle de l'Histoire Littéraire, témoigne finalement d'un scepticisme fort sur la validité des croyances produites par les sciences humaines. S'il est impossible que le complexe d'Œdipe ait été traité, sous un autre nom, par des fictions (au hasard, *Œdipe-Roi*) antérieures à son observation et à sa nominalisation au XXème siècle par la psychanalyse, c'est que le concept n'est valable qu'une fois théorisé et seulement dans l'univers de croyances des individus qui en ont connaissance. Le débat sur la validité scientifique de la psychanalyse, peut-être plus important qu'ailleurs, biaise un peu l'argument, mais le principe de Currie vaut en théorie pour la philosophie, la psychologie, la linguistique etc.

pour recouvrir un ensemble de pratiques assez large. Il nous arrivera d'appeler ces croyances « externes » ou « exogènes » étant entendu qu'elles ont une origine qui n'est pas interne à la fiction : l'interprétation les « importe » du réel pour expliquer le fonctionnement interne du monde. Mais nous préférons toutefois les appeler gnomiques car le geste herméneutique, les considérant vraies dans les deux mondes, tend à leur donner une portée universelle. Si l'on admet que chaque interprétation produit un univers de croyances sur la fiction, on remarquera que l'ingérence de croyances gnomiques (compétence encyclopédique, opinions politiques, croyances sur l'œuvre etc.) pose en réalité des questions de distance.

En effet, nous chercherons ici à montrer que le discours herméneutique mobilise simultanément deux univers de croyances : un univers de croyances *dans* la fiction et un ensemble de croyances gnomiques ou externes. Nous chercherons ainsi à souligner certains des contours de cette mise en jeu des croyances, notamment la manière dont les herméneutes organisent la distance des deux ensembles simultanément convoqués, sinon construits, dans l'acte de poser une hypothèse sur un monde.

Nous nous appuierons ici sur l'histoire herméneutique du *Misanthrope* de Donneau de Visé à Claude Bourqui, en passant évidemment par la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*. Nous chercherons, autour d'une pluralité d'études sur les causes de la misanthropie d'Alceste à montrer, d'une part, le conflit des versions fictionnelles et, d'autre part, le rôle que jouent les croyances gnomiques des interprètes dans leur représentation de la *vérité dans la fiction* de la pièce.

4.2. De l'efficacité des misanthropes

4.2.1. Rousseau sur Molière

Relisons donc, à titre d'exemple de versionnage du monde à partir de croyances gnomiques, le traditionnel réquisitoire contre le théâtre que Rousseau élabore dans sa *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (1758). S'opposant à la construction d'un théâtre à Genève, Rousseau, on le sait, développe la thèse de l'immoralité des représentations théâtrales. Dans la séquence qu'il consacre au *Misanthrope*, il accuse l'œuvre d'immoralité en ce qu'elle déformerait le caractère vertueux des

misanthropes. Cette démarche l'amène à affirmer un corpus de croyances gnomiques (y compris sur ce que doit être l'expérience fictionnelle), puis à proposer une cohabitation qu'il voudra critiquer et nous pourrions détailler l'affaire en termes de croyances.

Rousseau commence par affirmer une thèse d'existence forte, si forte même qu'elle se propose de dissocier Alceste du personnage qu'en fait l'auteur :

Vous ne sauriez me nier deux choses : l'une, qu'Alceste dans cette Pièce est un homme droit, sincère, estimable, un véritable homme de bien ; l'autre, que l'Auteur lui donne un personnage ridicule. C'en est assez, ce me semble, pour rendre Molière inexcusable. (1758 : 18)

Il y a donc, dans la version du monde fictionnel *recomposée* par Rousseau, une thèse d'existence affirmée qui s'exprime dans une caractérisation forte de ce qu'est Alceste, un homme moral et estimable. Il annonce ici que sa version du monde entre en conflit ouvert avec celle de l'auteur, d'une manière qui n'est pas sans rappeler l'affaire Bayard contre Poirot. Rousseau construit une représentation d'un monde moralement exemplaire impossible avec un monde dans lequel Alceste serait stupide. Ce monde idéal s'appuie sur ses croyances gnomiques et accuse Molière de cette impossibilité :

Molière a mal saisi le Misanthrope [...] Après l'aventure du Sonnet, comment Alceste ne s'attend-il point aux mauvais procédés d'Oronte ? Peut-il être étonné quand on l'en instruit, comme si c'était la première fois de sa vie qu'il eut été, ou la première fois que sa sincérité lui eut fait un ennemi ? (1758 : 20)

Argument immédiatement justifié par ses propres croyances dans un énoncé gnomique sur ce qu'est, dans le monde réel, un misanthrope :

Un Misanthrope n'a que faire d'acheter si cher le droit de pester, il n'a qu'à ouvrir les yeux; et il n'estime pas assez l'argent pour croire avoir acquis sur ce point un nouveau droit par la perte d'un procès [...] (1758 : 20)

Constatons ici que les croyances de Rousseau sur Alceste – et notamment sur la confiance qu'il faut accorder à ses croyances – dépendent partiellement d'une opération de cadrage sur les intentions de l'auteur, croyances dont vont découler de nombreux positionnements spécifiques dans la fiction. Il justifie sa *recomposition*

par un énoncé gnomique référant à des croyances gnomiques (ici encore, externes à la fiction) :

On pourrait dire qu'il a joué dans Alceste, non la vertu, mais un véritable défaut, qui est la haine des hommes. A cela je répons qu'il n'est pas vrai qu'il ait donné cette haine à son personnage : il ne faut pas que ce nom de Misanthrope en impose, comme si celui qui le porte était ennemi du genre-humain. Une pareille haine ne serait pas un défaut, mais une dépravation de la Nature et le plus grand de tous les vices. (1758 : 18)

Alceste, dans l'interprétation rousseauiste de la pièce, n'est pas un homme méprisable parce qu'il ne souffre d'aucune haine des hommes. La croyance « le misanthrope hait les hommes » est directement invalidée au nom de l'horreur d'une telle haine, incompatible avec sa vision positive de la misanthropie. Continuant à élaborer sa version de la pièce, Rousseau en vient à conclure logiquement que le comportement d'Alceste s'explique par son amour du genre humain :

Un homme de bien qui déteste les mœurs de son siècle et la méchanceté de ses contemporains ; qui, précisément parce qu'il aime ses semblables, hait en eux les maux qu'ils se sont trouvés réciproquement et les vices dont ces maux sont l'ouvrage. (1758 : 18)

La misanthropie d'Alceste est vertueuse car elle témoigne de son amour des hommes. On remarquera la coexistence des deux univers de croyances : Rousseau affirme simultanément *ce qu'il croit vrai dans la fiction* et *ce qu'il croit vrai dans le réel*, c'est le sens même de sa démarche. Si cette simultanéité témoigne déjà de la manière dont les croyances réelles *recomposent* les croyances fictionnelles, notons qu'elle souligne surtout la particularité du projet rousseauiste : interdire toute dimension de la pièce qui ne relève pas de l'exemplarité morale (et, le monde ne s'accordant pas à ses désirs, condamner la fiction en elle-même).

Pour autant, si le « parce qu'il aime ses semblables » concerne bien Alceste et la *vérité dans la fiction*, il n'en demeure pas moins une parafictionnalisation assez massive. A vrai dire, dans le texte, Alceste ne cesse d'affirmer sa détestation des autres et Rousseau, dans son interprétation, d'en dresser un portrait vertueux. Face à l'évidence du texte, le philosophe est bien obligé de légitimer cette ingérence et sa justification transite encore par ses propres croyances sur le caractère humain lorsqu'il soulève un argument d'ordre psychologique :

Il dit, je l'avoue, qu'il a conçu une haine effroyable contre le genre humain ; mais en quelle occasion le dit-il ? Quand, outre d'avoir vu son ami trahir lâchement son sentiment et tromper l'homme qui le lui demande, il s'en va encore plaisanter lui-même au plus fort de sa colère. Il est naturel que cette colère dégénère en emportement et lui fasse dire alors plus qu'il ne pense de sang-froid. (1758 : 18)

Rousseau propose ici de justifier son ingénence par le « Principe de réalité de Walton », ce qui donne, dans les termes du XVIII^e, un argument sous la forme « il est naturel que ». Nous soulignons plus tôt que le concept de Walton risquait d'essentialiser *ce que nous croyons vrai du monde réel*. Le problème d'un tel principe est ici limpide : « ce qui est naturel », c'est ce que je crois *vrai dans le réel*. L'interprète qui n'aura pas les mêmes croyances que moi sur la psychologie humaine, même si on s'en tient au « Principe de réalité », *recomposera* une version de la fiction tout à fait différente de la mienne en dépit d'une régulation similaire du cadre d'ingénence. Cette observation renforce tout à fait la validité du principe, car c'est bien au nom de son univers de croyances gnomiques que l'interprète infère, mais souligne qu'il ne peut réguler le problème de l'ingénence à une échelle collective. Quoi qu'il en soit, constatons qu'Alceste, dans l'univers de croyances de Rousseau, se voit doublement contraint 1. de correspondre à une représentation précise (vertueuse) de la misanthropie et 2. d'obéir à la conception rousseauiste de la psychologie humaine. On peut ainsi reformuler la cohabitation de Rousseau en termes de distance entre les mondes : sa *recomposition* de la pièce lui paraît trop éloignée d'un ensemble de croyances gnomiques qu'il affirme et qui devraient donc se vérifier aussi bien dans le monde réel que dans le monde de fiction.

4.2.2. Rousseau contre Molière

Lorsqu'il continue d'exposer l'univers de croyances réelles nécessaire à son interprétation, Rousseau énonce plusieurs croyances gnomiques qui lui serviront à proposer une version contrefictionnelle. Pensons par exemple à cette affirmation selon laquelle un misanthrope est nécessairement vertueux¹⁸⁵ et à la validation de

¹⁸⁵ « Il n'y donc qu'une âme grande et noble qui en soit à susceptible. L'horreur et le mépris qu'y nourrit cette même passion pour tous les vices qui l'ont irritée sert encore à les écarter du cœur qu'elle agite. De plus, cette contemplation continuelle des désordres de la Société, le détache de lui-même pour fixer toute son attention sur le genre humain. » (1758 : 19)

la croyance parallèle : les hommes de cour cultivent le vice¹⁸⁶. Cette double caractérisation l'engage ensuite à décrire deux attitudes opposées face au malheur et à la « méchanceté ». Le misanthrope s'indigne du malheur des hommes mais se désintéresse du sien propre alors qu'à l'inverse « l'homme du monde » qu'est Philinte tolère la souffrance collective mais déplore ce qui le touche directement. Sans surprise, lorsqu'il en vient à proposer sa version contrefictionnelle, celle-ci amène une variante du *Misanthrope* dans laquelle de telles croyances seraient *vraies dans la fiction* :

Je veux dire qu'il fallait qu'Alceste fût toujours furieux contre les vices publics, et toujours tranquille sur les méchancetés personnelles dont il était la victime. Au contraire, le philosophe Philinte devait voir tous les désordres de la Société avec un flegme Stoïque, et se mettre en fureur au moindre mal qui s'adressait directement à lui. (1758 : 20)

Son argumentaire se propose à nouveau de régler une question de distance. On ne peut que constater que sa version contrefictionnelle¹⁸⁷ est plus proche de l'ensemble de ses croyances gnomiques, alors que sa recomposition initiale était distante. En un sens, son « Principe de réalité » corrige ce qu'il *croit être* le monde de fiction du *Misanthrope*.

Remarquons l'importance de la thèse d'existence dans une étude de la mise en jeu des croyances. Il est en effet très significatif que *ce qu'est Alceste* demeure identique pour Rousseau dans sa *recomposition fictionnellement vraie* et dans sa proposition contrefictionnelle. Ce n'est pas *ce qu'est Alceste* qu'il corrige, simplement son comportement et ses réactions. Cela explique sans doute pourquoi il reproche à Molière d'avoir une mauvaise représentation d'Alceste et pourquoi il se doit de justifier certains propos du *Misanthrope* (cf : exemple ci-dessus) par des parafictionnalisations.

¹⁸⁶ « [...] ces honnêtes gens du grand monde, dont les maximes ressemblent beaucoup à celles des fripons ; de ces gens si doux, si modérés, qui trouvent toujours que tout va bien, parce qu'ils ont intérêt que rien n'aïlle mieux. » (1758 : 19)

¹⁸⁷ La moralité étant ici le principe actif de l'accessibilité intermondes : « [...] l'originalité est ici que ce sens se trouve régulièrement refusé au nom de présupposés philosophiques et moraux qui sont la thèse propre du philosophe sur l'amoralisme constitutif des spectacles comiques, au profit d'une autre pièce — celle que Molière *aurait dû* écrire s'il avait vraiment voulu faire œuvre morale ». Escola et Rabau (2007 : « Rousseau juge d'Alceste »).

Cette nouvelle version, réécrite à l'aune de croyances gnomiques constitue en réalité, comme le remarque Escola, un positionnement dans l'univers de croyances d'Alceste lorsqu'il projette un futur possible de son monde :

On notera au passage — Rousseau ne le signale pas — que cette pièce possible se trouve répondre à une manière de vœu formulé par Alceste en personne, une simple hypothèse touchant le destin de Philinte inscrite dans la lettre du texte dès la scène d'exposition (v. 166-172)¹⁸⁸

La réécriture que propose Rousseau, cherchant à réguler la distance entre les versions du monde, se retrouve ainsi à exploiter en réalité un pan de l'univers de croyances du personnage. Remarquons ici la complexité de la mise en jeu des croyances : ses croyances gnomiques sur la misanthropie, sur Molière et sur la moralité nécessaire de l'expérience fictionnelle engagent le philosophe à une *réécriture* palliant à l'impossibilité de sa cohabitation. Mais on pourra s'interroger, cette correction des distances était-elle vraiment nécessaire ? Un univers de croyance « rousseauiste » mais contre Rousseau est-il malgré tout possible sans en venir à changer le texte ?

4.2.3. Rousseau malgré Rousseau

Nous pourrions proposer ici une interprétation appuyée sur l'idée que les croyances gnomiques de Rousseau se trouvent en réalité tout à fait validées dans le *Misanthrope*. Nous aurions pu intitulé cette proposition « délire critique » si elle ne constituait l'une des moins délirantes de cette étude. En effet, c'est le sort d'Alceste après Rousseau : peut-on rire de sa tragique misanthropie ?

Les positionnements de Rousseau à l'égard des croyances d'Alceste et Philinte sont rendus particulièrement rigides par les croyances gnomiques qu'il défend. Et, lorsque l'un d'entre eux remet en jeu la polarité entre le « vertueux » et le « fripon », le philosophe rejette ses croyances sans distinction. Ainsi, certains emportements d'Alceste lui suffisent à affirmer définitivement qu'il est un misanthrope indigne et sans vertu. Il annonce sans ambages qu'Alceste ne se révolte pas assez de la méchanceté du monde et devient puéril dès lors qu'il s'agit de sa propre situation. De plus, cette indignation contraste avec le flegme désabusé qui le gagne lorsqu'il

¹⁸⁸ Escola et Rabau (2007 : « Rousseau juge d'Alceste »).

apprend son procès. Alceste se représente lui-même comme assez indifférent à son propre sort et valide ainsi la croyance de Rousseau lui-même sur le détachement des véritables misanthropes :

ALCESTE Non, j'ai résolu de n'en pas faire un pas ; J'ai tort, ou j'ai raison.
PHILINTE Ne vous y fiez pas.
ALCESTE Je ne remuerai point.
PHILINTE Votre partie est forte, Et peut, par sa cabale, entraîner...
ALCESTE Il n'importe.
PHILINTE Vous vous tromperez.
ALCESTE Soit, j'en veux voir le succès.
PHILINTE Mais...
ALCESTE J'aurai le plaisir de perdre mon procès.
PHILINTE Mais, enfin... (vv.191-197)

Il apparaît, dans l'univers de croyances d'Alceste, une relative indifférence quant au jugement final dont témoigne à merveille le « J'ai tort, ou j'ai raison ». On aurait donc ici un conflit potentiel sur les motivations d'Alceste : dans cette version du monde, Alceste se désintéresserait de son procès par vertu, alors qu'il fallait y voir, pour le philosophe, de la puérité.

En outre, lorsque Rousseau parle de l'emportement qui caractérise son Alceste, il lui attribue toujours une forme de ridicule qui le rapproche davantage de l'univers de croyances de Philinte, souvent moqueur sur son ami, évacuant ainsi une possible interprétation tragique et tout à fait sincère d'Alceste. Une interprétation rousseauiste devra aussi remarquer que les réflexions d'Alceste sur les malheurs qui l'affligent deviennent souvent le lieu d'un emportement sur l'espèce humaine en général et qu'il se donne à voir bien souvent comme un moraliste accablé par le monde en général. À titre d'exemple, un reproche, pourtant très personnel, de Philinte donne lieu à une diatribe contre l'humanité.

PHILINTE Mais il est véritable aussi que votre esprit
Se gendarme toujours contre tout ce qu'on dit,
Et que, par un chagrin que lui-même il avoue,
Il ne saurait souffrir qu'on blâme, ni qu'on loue.
ALCESTE C'est que jamais, morbleu ! Les hommes n'ont raison,
Que le chagrin contre eux est toujours de saison,
Et que je vois qu'ils sont, sur toutes les affaires,
Loueurs impertinents, ou censeurs téméraires. (vv. 683-690)

Et le tragique de son procès ne l'échauffe véritablement que lorsque son discours dérive vers des considérations sur la nature humaine dans son ensemble :

ALCESTE Je verrai dans cette plaiderie,
Si les hommes auront assez d'effronterie,
Seront assez méchants, scélérats, et pervers,
Pour me faire injustice aux yeux de l'univers. (vv.197-200)

Force est de constater que nombre des réactions que Rousseau considère comme puérides sont discursivement marquées par une lamentation sur l'humanité en général, lamentation qui, pour Rousseau, correspond bien à ce que devrait être un misanthrope. Transformant sans cesse son propre malheur en révolte généralisée, Alceste pourrait apparaître en réalité comme le parfait représentant de la croyance rousseauiste. Paradoxalement, la manière dont Rousseau met en jeu ses propres croyances gnomiques (sur le réel, l'auteur, le genre et l'expérience fictionnelle) l'amène à reconstruire une version du monde « selon Molière » bien distincte de la sienne alors qu'il aurait pu en être tout autrement : un univers de croyances rousseauiste sur le *Misanthrope* demeure possible. Dans cette version du monde, Alceste est bien un misanthrope vertueux qui se préoccupe du malheur des autres et se désintéresse du sien.

Au final, Rousseau reconstruit donc une version de la pièce qu'il attribue à Molière selon laquelle Alceste, misanthrope vertueux, ne se préoccupe pas assez du malheur des hommes et s'emporte trop aisément sur son malheur. Mais il continue de soutenir qu'Alceste est un honnête homme, que son caractère est bon et signale son propre univers de croyances sur le réel : le misanthrope vertueux se préoccupe du malheur des autres et se désintéresse du sien.

Cette dissonance entre les deux univers de croyances témoigne de la double accessibilité entre un ensemble de croyances gnomiques et une version du monde de fiction. Assez paradoxalement, et c'est un reproche qui lui a été fait, Rousseau reconnaîtra rapidement l'irréalisme de ses croyances externes à la fiction. Il ne s'agit pas en effet de faire passer pour utopique le point de vue du philosophe, car celui-ci reconnaît l'imperfection du réel :

Ce n'est pas que l'homme ne soit toujours homme; que la passion ne le rende souvent faible, injuste, déraisonnable; il n'épie peut-être les motifs cachés des

actions des autres, avec un secret plaisir d'y voir la corruption de leurs cœurs, qu'un petit mal ne lui donne souvent une grande colère, et qu'en l'irritant à dessein, un méchant adroit ne put parvenir à le faire passer pour méchant lui-même; mais il n'en est pas moins vrai que tous moyens ne sont pas bons à produire ces effets, et qu'ils doivent être assortis à son caractère pour le mettre en jeu: sans quoi, c'est substituer un autre homme au Misanthrope et nous le peindre avec des traits qui ne sont pas les siens. (1758 : 19)

Curieusement, ce passage souligne aussi bien la non-effectivité de ses croyances gnomiques dans ce que Rousseau pense du monde réel, que leur nécessité dans son univers de croyances sur la fiction. Ce point tient évidemment à une opération de cadrage sur « ce que doit être l'expérience fictionnelle » : le lieu d'une exemplarité morale et de la perfection des caractères. Si Alceste doit correspondre à la vision rousseauiste du misanthrope c'est bien parce qu'il serait faux, en vertu de la thèse d'existence, qu'il n'y corresponde pas puisqu'il serait « sous des traits qui ne sont pas les siens ». Nous ne cherchons aucunement ici à discuter de cette hypothèse mais à souligner que sa radicalité participe d'une *recomposition* effective du monde fictionnel. Aussi, l'interprétation n'organise pas nécessairement la distance de la fiction au « monde réel » mais à un ensemble de croyances discursives qui servent de cadre externe pour penser un monde fictionnel donné.

Cet univers de croyances externe condamne Rousseau à interpréter le détachement d'Alceste aussi bien que son emportement comme de la « puérité » et du « ridicule ».

Néanmoins, une interprétation rousseauiste demeurerait pourtant tout à fait possible, et elle accentuerait aussi bien les nuances du personnage que son tragique. En d'autres mots, si l'interprète *recompose* qu'Alceste est vertueux, il est nécessaire que celui-ci obéisse à certaines règles établies par lui pour garantir l'efficacité du monde représenté. Observons donc ici que les croyances externes de l'interprète fonctionnent comme un cadre d'ingérence et conditionne la possibilité même d'un débat sur *ce que sont* les personnages ou les mondes. Ce cadre d'ingérence, dans le débat historique sur la réception du *Misanthrope*, prend forme assez différemment dans l'essai que consacre Emile Faguet à la pièce et il paraît intéressant de revenir ici sur les causes d'une cohabitation si divergent de celle de Rousseau.

4.2.4. Faguet contre Rousseau

Dans un essai de 1910 intitulé *Rousseau contre Molière*, le critique Emile Faguet revient sur la lecture rousseauiste du *Misanthrope*. Il commence lui aussi par admettre l'existence d'un Alceste et en livre sa propre représentation, toujours à travers le prisme de ses croyances réelles. On retrouve dans le second paragraphe, comme chez Rousseau, un mélange d'énoncés sur la *vérité dans la fiction* et de croyances gnomiques :

Alceste n'est pas un véritable misanthrope. Le véritable misanthrope : ou déteste les hommes et les fuit ; ou, parce qu'il aime profondément les hommes, les rudoie, les redresse durement et les poursuit de ses invectives salutaires. Or l'Alceste de Molière n'est ni l'un ni l'autre de ces deux hommes-là. ([1910] 2014, I)

Cherchant à invalider les hypothèses de Rousseau, Faguet s'en prend à son interprétation et attaque non pas la représentation qu'il donne de la fiction, mais bien ses croyances gnomiques :

En d'autres termes, il est absolument nécessaire qu'un homme qui hait les vices soit un stoïcien, et il est absolument nécessaire qu'un stoïcien soit une âme exclusivement grande et noble, fière, courageuse et totalement détachée de toute considération personnelle. Pourquoi cela ? Rien n'est plus faux ou, tout au moins, c'est au nombre des choses parfaitement fausses. ([1910] 2014, I)

Faguet paraphrase ici les croyances de Rousseau précédemment citées et cherche à invalider l'univers de croyances gnomiques de Rousseau pour mieux souligner pourquoi sa représentation de la fiction échoue. Il s'en prend spécifiquement au lien de dépendance qu'entretiennent croyances externes et *recomposition* fictionnelle. Pour Faguet, la croyance de Rousseau selon laquelle le misanthrope vertueux se préoccuperait du malheur des autres et se désintéresserait du sien est « parfaitement fausse ».

Pour contre-argumenter, Faguet va, à son tour et assez logiquement, mobiliser un nouvel univers de croyances gnomiques, multipliant les énoncés gnomiques et les arguments d'autorité scientifique :

Rousseau attribue la haine qu'Alceste a pour les hommes à la vertu, la vertu à la noblesse d'âme, et de cette noblesse d'âme il estime que toutes les perfections doivent sortir. Ce raisonnement rectiligne n'est pas du tout celui d'un psychologue. Le psychologue sait que la vertu vient, certes, de la pureté d'âme, mais qu'elle vient aussi de l'orgueil, et c'est ce que n'ignore pas Molière et ce qu'il nous indique très précisément. ([1910] 2014,I)

Ainsi son univers de croyances sur *ce qu'est Alceste* (la misanthropie d'Alceste témoigne aussi de son orgueil) s'oppose-t-il ici fermement à celui de Rousseau (la misanthropie d'Alceste témoigne de sa vertu).

Soulignons à nouveau l'importance de l'accessibilité des représentations aux deux univers, puisque la critique de Faguet s'en prend simultanément à l'Alceste *fictionnellement vrai* selon Rousseau et à la distance d'Alceste à une croyance gnomique. Faguet cohabite la fiction, tout comme Rousseau, en affirmant simultanément ses croyances réelles et fictionnelles. En effet, on retrouve chez Faguet l'idée que la vertu d'Alceste témoignerait en réalité de son orgueil. Cette représentation d'un Alceste orgueilleux résulte d'une parafictionnalisation herméneutique minutieusement détaillée dans laquelle il déduit *ce qu'est le caractère d'Alceste* de nombreuses répliques. Nous soulignons plus tôt que le détachement d'Alceste quant à l'issue de son procès aurait pu être interprété par Rousseau comme un détachement véritable mais que son cadrage herméneutique l'obligeait à n'y voir que de la puérilité. Pour accentuer cette représentation, Faguet, proche en réalité d'une véritable interprétation rousseauiste, propose une troisième vision du détachement d'Alceste quant à l'issue de son procès :

Il lui fait dire : « J'aurai le plaisir de perdre mon procès ; je voudrais, m'en coûtât-il grand'chose, pour la beauté du fait, avoir perdu ma cause. » C'est-à-dire je voudrais avoir le plaisir de mépriser mes juges. Et tout cela est de l'orgueil tout pur. ([1910] 2014, I)

Nous pourrions donc ajouter ici l'univers de croyances de Faguet aux deux hypothèses précédentes. Le désintérêt d'Alceste pour son procès peut s'apparenter à de la vertu (selon notre interprétation anti-rousseauiste), à de la puérilité (selon Rousseau) ou encore à de l'orgueil (selon Faguet).

Outre que, comme dans la Querelle d'*Horace*, l'argumentaire de Faguet repose généralement sur le degré de confiance que Rousseau attribue aux personnages¹⁸⁹, remarquons dans son essai qu'il en revient lui-aussi à *recomposer* fermement la *vérité dans la fiction* à partir de croyances gnomiques. Selon lui, Rousseau à tort dès le départ de croire qu'Alceste est vertueux. La *recomposition* de Rousseau échouerait ainsi à expliquer, par exemple, que le personnage le plus sincère qui soit ne reprenne d'emblée Oronte en lui annonçant la médiocrité de son sonnet. La politesse exacerbée d'Alceste (notamment la série des « Je ne dis pas cela ») témoigne pour Faguet, non pas du manquement au « Principe de réalité » que blâme Rousseau, mais au contraire de son agacement en regard des réactions de Philinte. Le positionnement des deux interprètes à l'égard des croyances des personnages est fondamentalement différent : pour Rousseau, Alceste peste tout bas contre Oronte alors qu'il est plein de considération pour Philinte, pour Faguet, Alceste peste tout bas contre Philinte¹⁹⁰ et n'a rien à reprocher à Oronte.

Faguet explicite de manière presque canonique son positionnement sur *ce que croit Alceste d'Oronte* :

Qu'est Oronte, à ce moment, pour Alceste ? Un étourdi, mais honnête homme et sympathique qu'il serait regrettable d'avoir à chagriner. Oronte propose à Alceste de lui soumettre un sonnet. Alceste l'avertit qu'il est un peu sévère dans ses jugements littéraires. « C'est ce que je demande », répond Oronte. Alors soit, répond Alceste, retombant dans son défaut persistant, la candeur, et du reste ne pouvant guère faire autrement que d'écouter. ([1910] 2014, I)

Et il est assez significatif que sa *recomposition* des croyances dans l'ensemble de la scène repose en réalité exclusivement sur « le défaut persistant » d'Alceste. Cette « candeur » relève d'une parafictionnalisation de Faguet transitant par des

¹⁸⁹ « Remarquez que le mépris de l'argent que vous dites qu'il doit avoir, il le marque précisément tout en pestant et que son propos signifie : « Je me moque bien de l'argent ; la preuve, c'est que la jouissance de constater la bassesse des hommes vaut pour moi une fortune. » Et le propos est d'un homme en colère, mais qui a été mis en colère par la contradiction, et c'est Rousseau qui a dit lui-même « qu'en irritant adroitement » un sage, « on peut parvenir à le faire passer pour méchant lui-même ». Pour méchant, Rousseau concède cela ; or Alceste ici n'est pas même méchant ; il n'est que rudement ironique et contempteur. » ([1910] 2014, I).

¹⁹⁰ « Il croit qu'Alceste est irrité contre Oronte ; mais point du tout ! C'est contre Philinte. Philinte lui a déplu en chargeant d'amitiés, de protestations, d'offres, de serments et d'embrassades un homme qu'il connaissait à peine ; il l'a irrité en le houspillant pendant une demi-heure et en le mettant au défi d'être sincère. » ([1910] 2014, I).

croyances externes à la fiction, notamment un cadrage par *ethos* d'auteur exprimé de manière tout à fait gnomique :

[Molière] a préféré, comme il fait presque toujours, la vérité complète et c'est-à-dire ceci : un homme sincère, bourru et candide ; du reste, en tant qu'intelligent et mêlé au monde, sachant les choses et connaissant les hommes ; donc tantôt et même le plus souvent s'attendant très bien à ce que sa franchise soit imputée à son injuriosité ; quelquefois donnant à nouveau dans la candeur, parce que le naturel, que rien n'efface, reprend le dessus. ([1910] 2014, I, nous soulignons)

Le raisonnement causal de Faguet, tout à fait similaire à celui de Rousseau, veut ainsi que si la société impute la franchise d'un homme du monde à de l'injuriosité et qu'il lui arrive parfois de retrouver son naturel, c'est que celui-ci est bourru, sincère et « candide ». Il devient alors nécessaire, dans la fiction, que les réactions d'Alceste puissent être parafictionnalisées comme des témoignages de l'un de ces qualificatifs. C'est d'ailleurs ce que Faguet reprochera à la version rousseauiste d'Alceste :

Ceci est la plus mauvaise des objections de Jean-Jacques Rousseau. Comment ne comprend-il pas qu'Alceste est un candide, né candide et en qui il restera toujours de la candeur ? Sans doute il est averti, sans doute ce n'est pas la première fois que la sincérité lui attire quelque mauvaise affaire. Mais c'est le propre du candide de toujours retomber dans l'ingénuité. ([1910] 2014, I)

Par ailleurs, une fois établie l'accessibilité du monde de fiction à son propre univers de croyances gnomiques, l'interprétation peut alors s'appuyer sur les logiques causales (« c'est le propre du candide de toujours retomber dans l'ingénuité »), jusqu'à entraîner la *recomposition* majeure de scènes cruciales, comme c'est le cas dans ses prises de position dans la scène du sonnet mentionnée ci-avant. Cette incohérence de la scène du sonnet a également été un enjeu pour d'autres interprétations, notamment pour les critiques qui, au contraire de Faguet, attribuent une pleine confiance aux croyances Alceste.

4.2.5. Bourqui contre Faguet

Dans une interprétation bien plus récente, Bourqui¹⁹¹ propose une *recomposition* des motivations des personnages appuyé sur la confiance accordée aux

¹⁹¹ Bourqui (2000).

croyances d'Alceste et qui, comme nous le verrons, se heurte spécifiquement à la scène du sonnet. Sa démarche, résolument historique, expose un pan spécifique de son univers de croyances sur le réel : ses connaissances sur le contexte de création de la pièce. Il estime cette opération de cadrage essentielle, puisque, rappelant l'idéal de l'homme de culture au XVII^{ème} siècle dans les textes de La Mothe le Vayer et Donneau de Visé, il affirme qu'il faut « avoir à l'esprit ces données si l'on veut aborder *Le Misanthrope* dans une perspective correcte » (2000 : 6). Il nous reste donc à analyser comment ce corpus spécifique de croyances externes va l'amener à se positionner par rapport aux croyances des personnages.

Comme de nombreux interprètes, il statue sur la sincérité du mécontentement d'Alceste, notamment envers Célimène, ainsi que sur la « sournoiserie » d'Oronte, opposée selon lui au « bon droit » dans lequel Alceste croit être. D'emblée, l'opération de cadrage historique l'amène à exposer un univers de croyances dans la fiction où il n'y a pas lieu de remettre en question la confiance que nous pourrions accorder à Alceste : ses croyances sur les personnages secondaires se calquent d'ailleurs sur celles du protagoniste principal. Alceste est en toute bonne foi « terrassé par sa passion pour Célimène » (2000 : 13) puisque le sens de la pièce est conditionné par le fait que « la manière d'aimer du misanthrope [soit] parfaitement incongrue selon les préceptes canoniques de la galanterie » (2000 : 13). Bourqui réaffirme la vertu d'Alceste qui tient selon lui à sa raison :

Le personnage d'Alceste est [...] délibérément investi de valeurs positives. Molière, certes se conforme à l'attente du public en présentant l'extravagant attendu [...] [mais le flanque] d'un personnage de "raisonneur" prompt à énoncer en contraste, une vision du monde dûment raisonnable à l'aune des valeurs du public mondain. (2000 : 20)

Sa conception de l'univers de croyances d'Alceste choisit également la raison comme principe organisateur : « A la logique du troc [...] Alceste oppose la logique d'un ordre fondé sur la raison, fixe et immuable » (2000 : 28). On peut donc admettre que dans la *recomposition* du monde fictionnel proposée ici, en vertu de deux opérations de cadrage (les intentions de Molière et les croyances du public contemporain), Bourqui affirme une nouvelle croyance sur la misanthropie d'Alceste : il est misanthrope parce qu'il raisonne.

Molière étant, selon l'interprète, désireux de travailler le contraste esthétique et éthique qu'incarne un personnage de « fâcheux » apte à raisonner, Bourqui doit admettre la sincérité absolue d'Alceste : « [...] le comique trouve sa source dans une pratique intransigeante des vertus de sincérité, de justice, de droiture, impossibles à associer, alors comme maintenant, au ridicule [...] » (2000 : 28). Cette impossibilité dépend donc également de ses croyances gnomiques dans le monde réel, selon lesquelles ces vertus précises ne pourraient être associées au ridicule. L'interprétation de Bourqui, dont la ligne de force principale est de faire du *Misanthrope* une réflexion philosophique sur le langage et le scepticisme humain face à l'interprétation des signes, s'appuie donc beaucoup sur l'univers de croyances du personnage, spécifiquement sur la certitude d'Alceste que la vérité donne accès à la raison. Ce point est d'ailleurs formulé explicitement :

La vue claire, la pleine vision pertinente, présente, dans les propos d'Alceste, les caractères d'une vérité idéalement flagrante, celle qui devrait briser l'illusion sur laquelle repose la considération du « pied-plat » [...] (2000 : 26).

A vrai dire, Alceste devient finalement, pour Bourqui, une métaphore de l'homme face aux multiples aspects de son monde. Le critique énonce, tout comme Rousseau et Faguet, ses propres croyances sur la vérité (avec lesquelles nous ne pouvons que nous accorder ici) : « Le monde envoie des signes dont le déchiffrement demeure aléatoire, pour lesquels aucune interprétation ne s'impose avec évidence » (2000 : 27). A partir de cette croyance, il organise l'accessibilité de ses croyances sur la fiction et propose un Alceste nécessairement digne de confiance, puisqu'allégoriquement contraint d'incarner une foi en la raison et en la vérité. C'est précisément pour cette raison que son interprétation ne mentionne qu'à peine les univers de croyances des autres personnages sans jamais mettre en doute la sincérité d'Alceste : son interprétation épouse complètement ce qu'il se représente être le point de vue d'Alceste. A ce titre, certains des énoncés gnomiques de l'interprète ont un statut complexe, comme l'affirmation suivante :

Or la société n'est pas un alignement d'individus classés selon leurs qualités respectives, mais un système qui a du jeu, où tout n'est pas équitable, comme le prouve le cas du « pied-plat », contre lequel Alceste décharge sa bile. Ce sinistre individu n'est pas à la place qui convient à son mérite, il s'est « poussé » dans le

monde, par des procédés déloyaux, il est arrivé à la position qui est la sienne. (2000 : 25).

Outre la simultanéité de ses affirmations dans le réel et dans la fiction, Bourqui met en jeu ses croyances en adoptant strictement le point de vue d'Alceste et nous soulignons avec Escola (2007) que Rousseau faisait de même. Accordant le même degré de confiance à Alceste, Rousseau et Bourqui *recomposent* des versions du monde fondamentalement différentes : on peut constater ici à quel point l'univers de croyances d'un seul personnage peut en lui-même être matriciel.

En toute logique, l'univers de croyances sur la fiction de ce Bourqui achoppe sur la scène du sonnet, principale « incohérence » de la pièce, dans laquelle, soudainement, Alceste ne semble plus afficher la sincérité absolue que nous lui connaissions. Cette contradiction est résolue par Bourqui grâce à une méthode identifiée que Ryan appelle de « contournement » qui consiste simplement en une non-correction du paradoxe fictionnel. L'argument de l'interprète est ici d'ordre contextuel : il convient d'admettre que l'incompréhensible réaction d'Alceste (la série des « Je ne dis pas cela ») doive être attribuée au « désir de l'auteur acteur d'intégrer un de ces jeux de scène d'embarras dans l'interprétation desquels il excellait ». Outre que *ce qui est incohérent* dans une fiction semble pouvoir dépendre de la cohabitation subjective d'un interprète, remarquons ici que, dans une perspective d'historien de la culture, l'interprète établit un univers de croyances (Alceste est un « jusqu'au-boutiste » de la sincérité) qui l'engage, sur ce point précis, à ne privilégier aucune solution « interne » et à adopter une perspective « externe ».

Cette contradiction vient d'un positionnement commun à Rousseau et Bourqui : accepter qu'Alceste soit nécessairement digne de confiance. Or, il demeure une hypothèse qui ferait de l'Alceste hypocrite du sonnet un cadre de lecture pour l'ensemble de la pièce et qui relève bien, cette fois-ci, du délire critique.

4.2.6. Délire critique : Alceste, un parfait homme de cour ?

L'hypocrisie d'Alceste pourrait servir point de départ à une interprétation tout à fait différente, basée sur un univers de croyances dans lequel Alceste serait en réalité un galant, un parfait homme de cour.

Constatons d'emblée que l'excès d'honnêteté (au sens historique du terme) d'Alceste envers Oronte n'est pas nécessairement conçu comme une contradiction. Si nous avons pu observer que les *recompositions* herméneutiques de Rousseau et Bourqui y voyaient une incohérence en raison de leur croyance en la sincérité d'Alceste, la série des « Je ne dis pas cela » n'était pour Faguet qu'un signe cohérent de l'orgueil du personnage. Donneau de Visé, dans sa *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, décrit pour sa part la réaction du personnage comme un symptôme de sa « prudence » et ne souligne aucune inconsistance majeure dans le « caractère »¹⁹² d'Alceste.

A partir de cette prudence, si l'on compare Alceste aux autres personnages de la cour, il semble tout à fait possible de lire son apparente misanthropie comme une posture, majoritairement ironique, que semblent adopter également les « honnêtes » qui l'entourent. Prenons, à titre d'exemple, les deux personnages secondaires d'Acaste et Clitandre, deux parfaits galants si l'on veut bien croire la plupart des interprétations que nous avons eu l'occasion de lire, deux personnages qui seraient conçus avant tout pour représenter la cohorte de prétendants fats qui encerclent Célimène. Mais en quoi Alceste est-il si différent d'eux ?

Inquiet de voir Célimène lui échapper, Clitandre exprime une jalousie qu'il peine à dissimuler et dans laquelle on lit aisément un échauffement amoureux à peine contenu lorsqu'il intime Acaste de lui répondre :

CLITANDRE : Est-ce que de ses vœux ?

Célimène t'as fait quelques secrets aveux ?

ACASTE : Non je suis maltraité.

CLITANDRE : Réponds-moi je te prie. (vv.32-33)

Et s'il est convenable à un galant de la cour d'exprimer ainsi son attachement et ses doutes, en va-t-il bien différemment d'Alceste lorsqu'il manifeste lui aussi sa jalousie ?

Le « misanthrope » partage également avec les autres hommes de cour, des croyances particulièrement hautes sur la valeur de son cœur et de son âme. Aussi, lorsqu'Alceste avance ne vouloir « nulle place dans des cœurs corrompus » (v.12), peut-être trahit-il, avec une certaine suffisance, la représentation qu'il a de sa propre valeur : un cœur non corrompu, évidemment. Comment distinguer ce choix

¹⁹² Visé (1667).

rhétorique de ceux d'Acaste qui affirme que les dames devraient mériter « un cœur comme le sien » (v.821) ? D'autant plus que cette valorisation de lui-même s'inscrit dans une tirade qui blâme, avec ce que l'on pourrait interpréter comme une suffisance ironique, la facilité des coquettes. Alceste partagerait sans doute ce blâme, avec un orgueil que l'on pourrait également interpréter comme moqueur, notamment dans ses nombreuses piques contre la coquetterie. Tout serait alors affaire de croyance feinte et un échange comme celui-ci :

ALCESTE : Efforcez-vous de paraître fidèle,
Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle.
CELIMENE : Allez, vous êtes fou, dans vos transports jaloux,
Et ne méritez pas l'amour qu'on a pour vous. (vv.1389-1392)

serait à relire sur le ton de la flagornerie : Alceste n'étant pas dupe de la coquetterie, imiterait galamment la passion et Célimène feindrait d'être insensible. Par ailleurs, il semble que la rhétorique des hommes de cour laisse la part belle à l'exagération et à la construction générale d'un éthos tragique :

ACASTE : Je suis le misérable [...]
On a pour ma personne une aversion grande ;
Et quelqu'un de ces jours, il faut que je me pendre. (v.836-838)

L'emphase mise par le galant sur sa « pendaison » et son état « misérable » suggère un auto-apitoiement qui, galamment feint ou sincèrement exprimé, rappelle évidemment les ritournelles d'Alceste sur sa propre misère :

ALCESTE Et si, par un malheur, j'en avais fait autant,
Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant. (v.27-28)

ALCESTE Je verrai si les hommes auront assez d'effronterie
[...] Pour me faire injustice aux yeux de l'univers. (v.198-200)

Le « misanthrope » et l'homme de cour partagent ici un goût certain pour l'auto-dramatisation et un goût extrême pour la lamentation. Pourquoi le soupçon d'ironie que nous attribuons immédiatement à cette représentation que fait Acaste de lui-même ne contaminerait-il pas également notre perception des croyances d'Alceste ? Il n'est pas non plus certain que la raillerie et la sécheresse des jugements soit l'apanage exclusif du « misanthrope ». L'histoire a retenu le tranchant des

jugements d'Alceste, mais la même franchise et la même sévérité se retrouvent dans ceux de Clitandre :

CLITANDRE : « En bonne foi, crois-tu, sans t'éblouir les yeux,
Avoir de grands sujets, de paraître joyeux. [...]

ACASTE : J'ai quelque lieu, Marquis, de le penser ainsi.

CLITANDRE : Crois-moi, détache-toi de cette erreur extrême,
Tu te flattes, mon cher, et t'aveugles toi-même. (vv.779-880 et 824-826)

Remarquons, en outre, qu'il reprend ici une rhétorique de la révélation par le regard qui était, selon Bourqui, l'une des caractéristiques d'Alceste et témoignait de l'idéal de vérité nue du personnage (2000 : 26). Là encore, cette sincérité qui s'oppose si franchement à l'aveuglement et à la flatterie, pourquoi y lire une ironie d'homme de cour quand elle vient de Clitandre sans appliquer la même hypothèse à la « franchise » d'Alceste ? La croyance paraît d'autant plus fondée que l'Alceste hanté par la nécessité d'un amour que l'on peut « prouver » fait écho aux craintes de Clitandre : « En as-tu des preuves qui soient sûres ? » (v.830). Si l'on attribue la brutalité et l'obsession d'Alceste à l'importance que revêt pour lui l'amour de Célimène, il en va bien de même pour Clitandre et, *in fine*, il paraîtrait presque plus raisonnable de les croire tous deux également courtisans, également ironiques dans leur auto-représentation en amants tragiques et obsessifs.

Cet Alceste honnête homme obligerait un repositionnement précis de nos croyances et inviterait à relire certaines de ses tirades comme témoignant de la même médisance que Célimène, lorsqu'elle se livre à sa fameuse galerie de portraits. L'on retrouve en effet, dans la bouche du personnage, une séquence tout-à-fait similaire :

On sait que ce pied-plat, digne qu'on le confonde,
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde ;
Et que, par eux, son sort, de splendeur revêtu,
Fait gronder le mérite et rougir la vertu. [...]
Nommez le fourbe, infâme et scélérat maudit,
Tout le monde en convient, et nul n'y contredit. (vv.130-136)

Il est assez significatif qu'Alceste dans ce « portrait » médisant en vienne à mentionner l'argument de l'opinion collective. L'opinion de la cour peut-il importer à un véritable misanthrope ? Cette caractérisation d'un rival par la référence à une norme semble davantage convenir à un homme de cour.

Pour finir, l'acte V trace un franc parallèle entre le comportement d'Alceste et celui d'un homme de cour averti : Oronte. A vrai dire, à la seule échelle du texte, il est presque ardu d'y croire Alceste autre chose qu'un galant comme les autres :

ORONTE Si votre amour au mien lui semble préférable...
ALCESTE Si du moindre penchant elle est pour vous capable...
ORONTE Je jure de n'y rien prétendre désormais.
ALCESTE Je jure hautement de ne la voir jamais.
ORONTE Madame, c'est à vous de parler sans contrainte.
ALCESTE Madame, vous pouvez vous expliquer sans crainte.
ORONTE Vous n'avez qu'à nous dire où s'attachent vos vœux.
ALCESTE Vous n'avez qu'à trancher, et choisir de nous deux.
ORONTE Quoi ? Sur un pareil choix vous semblez être en peine !
ALCESTE Quoi ? Votre âme balance et paraît incertaine ! (v.1613-1622)

Les personnages exprimant des valeurs, des conceptions de l'amour et des visions du monde identiques, il est tout à fait possible de leur attribuer le même degré de confiance, ou d'ironie, rendant ainsi impossible une distinction entre Alceste et un homme de cour ordinaire. Oronte, à plusieurs reprises, s'identifie à Alceste et son « courroux » qu'il trouve « de bon gré » (v.1646) puis se tait car il partage exactement les opinions d'Alceste (« je lui dis ici, même chose que vous » v.1647). Multipliant les appels à la franchise, il lance finalement sa dernière réplique de la pièce, retrouvant la rhétorique de l'auto-apitoiement, le tragique (sans doute feint) du galant, le dégoût (probablement simulé) de l'hypocrisie et donc, c'est tout l'enjeu, un partage complet des croyances d'Alceste, y compris le registre de l'universel (« tout le genre humain ») :

ORONTE Quoi ? De cette façon je vois qu'on me déchire,
après tout ce qu'à moi je vous ai vu m'écrire !
Et votre cœur, paré de beaux semblants d'amour,
à tout le genre humain se promet tour à tour !
Allez, j'étais trop dupe, et je vais ne plus l'être.
Vous me faites un bien, me faisant vous connaître :
j'y profite d'un cœur qu'ainsi vous me rendez,
et trouve ma vengeance en ce que vous perdez. (v.1699-1706)

Cette identité de croyances que l'on pourrait tout à fait reconstruire entre Alceste et les autres galants de la pièce amène l'interprète à un choix de positionnement : ou bien ils sont tous misanthropes, ou bien ils sont tous galants. On pourra rétorquer ici qu'Alceste réagit à la déception amoureuse en affirmant qu'il va s'exiler

(v.1804-1806), mais l'argument est insuffisant. D'une part cette ultime déclaration se fait sur le même ton dramatisant que le reste des répliques d'Alceste, d'autre part la pièce ne montre pas la réaction d'Oronte, possiblement identique. Qui ne nous dit qu'Oronte, après cette entrevue, n'a pas lui aussi retrouvé un ami, feint d'avoir le cœur brisé et fait comme Alceste le serment tout rhétorique de quitter à jamais le monde des hommes ?

Aussi, pourrions-nous ici proposer un dernier univers de croyances sur la *vérité dans la fiction* du *Misanthrope* : Alceste pourrait-être misanthrope parce qu'il est vertueux, parce qu'il est orgueilleux, parce qu'il raisonne ou simplement parce que c'est une posture de galant.

Si l'on trouve la proposition surprenante, on rappellera ici que cet exercice herméneutique est également celui des metteurs en scène et que, à titre d'exemple, sans changer une ligne du texte, Vitez (1978) a transformé Agnès (*L'école des femmes*) en pensionnaire psychiatrique et Maréchal (1988) en un personnage féminin lucide et avide d'émancipation à des lieux de la prude ingénue que l'histoire herméneutique avait établie¹⁹³.

4.3. Éléments de synthèse

Pour autant, ce conflit illustre avec précision comment l'hypothèse d'une « mise en jeu des croyances » rend compte du rôle complexe que joue l'interprétation entendue production d'une version du monde.

L'univers de croyances d'un critique sur la fiction, dès lors qu'il prend une forme discursive, fait coexister un ensemble de croyances externes données comme « objectives ». En affirmant à la fois une vérité dans la fiction et une vérité gnomique qui vaut également dans le monde réel. Les deux univers de croyances se déterminent mutuellement et le discours herméneutique devient si l'on veut une régulation de la distance entre deux ensembles construits.

Aussi l'univers de croyances sur l'œuvre est-il dépendant de croyances exogènes au monde fictionnel, comme les opérations de cadrage par la figure de l'auteur, les préconceptions de l'expérience fictionnelle ou tout simplement un ensemble d'énoncés moraux. Si nous savons bien, dans les sciences humaines, que les

¹⁹³ Voir notamment Rollinat (2007).

perspectives modifient les résultats¹⁹⁴, il est assez significatif de voir que les axes critiques altèrent aussi la texture épistémique des personnages et des mondes.

Notons pour finir que l'intentionnalité de la démarche critique n'a pas été un critère déterminant ici. Il ne s'est pas agi pour nous de parler des univers de croyances externes de « personnes » mais d'univers de croyances sous-entendus par des discours analytiques. Nous avons observé que l'interprétation de Claude Bourqui produisait une version du monde en mobilisant des croyances réelles sur le contexte historique et qu'elle devait soulever également des croyances plus générales sur l'humain et la société. L'interprétation de Faguet oscillait aussi entre démarche littéraire psychologique et croyances générales. Il est apparu que les partis-pris résolument techniques et académiques n'étaient finalement pas différents, dans leur aptitude à *recomposer* les univers, de croyances générales sur l'homme, le monde, la société etc¹⁹⁵.

A vrai dire, la mise en jeu des croyances repose sur un équilibre complexe, et réinventé à chaque interprétation, entre les croyances dans la fiction, sur l'œuvre et dans le réel. C'est sans doute aussi pour cette raison qu'associer des interprétations à des noms est une facilité d'écriture que nous prenons, mais qui ne doit pas induire en erreur. Il n'y a pas à proprement parler des univers de croyances que l'on pourrait attribuer à des personnes physiques, mais des versions possibles d'un même monde proposées (découvertes ?) et mise en forme dans des discours herméneutiques cohérents. Affirmer l'inverse reviendrait à soutenir que l'on est *un* lecteur d'une œuvre donnée, alors qu'il nous semble bien plus juste d'envisager qu'il y ait *des* lectures, simultanées et parfois même impossibles à l'intérieur d'une même *expérience* de lecture.

Pour rester dans les précisions, il convient également de conclure sur le rôle des croyances gnomiques dans l'accessibilité inter-mondes. Lorsque nous avons délimité « l'univers des croyances externes » de Rousseau, Faguet ou Bourqui, il s'agissait là encore de saisir une *représentation du monde réel* faisant contrepoint à la fiction, représentation implicite ou explicite dans leur discours (et aucunement de prétendre accéder au secret de leur intériorité mentale).

¹⁹⁴ L'on se rapportera ici à la description que donne Meizoz (2016) des « opérations de contextualisation », et une étude complète des univers de croyances se devrait d'ailleurs de tester le modèle à l'aune de davantage de perspectives sur l'œuvre.

¹⁹⁵ Ce qui est aussi, nous semble-t-il, une manière de rendre toute leur pertinence aux interprétations non-académiques quand il s'agit de répondre à la question de savoir ce que sont les œuvres.

Néanmoins, nos seules croyances sur le réel ne suffisent pas à réguler la reconstruction des mondes qu'opère l'interprète, pour la simple et bonne raison que ce serait faire l'économie du cadre de l'expérience fictionnelle. Cette tension que nous soulignons entre les perspectives cognitives, qui tendent à montrer que la fiction modifie nos croyances, et les perspectives herméneutiques, qui tendent à montrer que nos croyances modifient la fiction, doit donc également être pensée, non comme l'accessibilité exclusive entre deux mondes ontologiquement identiques mais comme une « mise en jeu » qui s'opère à l'intérieur d'un pacte.

5. Croire ce que croit le narrateur de Poe

Pour continuer cette étude, nous proposons à présent d'appliquer notre hypothèse à un monde de fiction en prose narré par une voix intradiégétique, corpus qui va naturellement ajouter un degré de complexité supplémentaire à l'hypothèse. Au sein d'une mise en jeu de croyances internes et externes, il nous faudra ici souligner la complexité des positionnements de l'interprète lorsqu'il n'a accès qu'à la version du monde d'une seule subjectivité. Nous aborderons, d'une part, la question du narrateur indigne de confiance car c'est l'un des champs de la narratologie voisine de notre perspective basée sur les croyances. D'autre part, nous envisagerons comment cette confiance attribuée ou non, médiatise la distance des univers de croyances les uns avec les autres.

Nous exemplifierons le propos à l'aide du corpus d'Edgar Allan Poe que l'histoire littéraire a retenu sous le nom des « nouvelles magnétiques » et plus spécifiquement du texte intitulé *Révélation magnétique*. Trois particularités nous rendent les nouvelles de Poe particulièrement intéressantes. D'abord, elles représentent des croyances polémiques pour leurs contemporains (notamment le magnétisme). Ensuite, l'auteur fait le choix exclusif de voix narratives internes au monde et porteuses de l'ensemble du processus de représentation. Enfin, ses fictions jouent en permanence sur la *vérité dans la fiction* à l'origine notamment de sa labélisation comme auteur fantastique¹⁹⁶.

5.1. Cadrage rhétorique de l'*unreliability*

5.1.1. L'auteur implicite

La question des narrateurs indignes de confiance a été notamment théorisée par Wayne Booth dans un ouvrage qui fait encore référence pour une part de la critique anglo-saxonne contemporaine : *The Rhetoric of Fiction*¹⁹⁷. Sa perspective, essentiellement rhétorique, s'appuie sur l'idée d'*implied author* : du texte dans son

¹⁹⁶ Ce jeu est également présent dans ses nouvelles policières qui ne nous intéresseront pas ici. A noter que la catégorisation de Poe comme auteur fantastique est un point qui est loin de faire l'unanimité chez les critiques.

¹⁹⁷ Booth (1983).

ensemble émergerait une voix non-assimilable à celle du narrateur, en sous-main si l'on veut, portée par une figure¹⁹⁸ implicite de l'auteur.

A travers l'étude d'une nouvelle de James¹⁹⁹, Booth définit les œuvres à narrateurs indignes de confiance comme des objets polyphoniques dont les voix ne seraient pas harmonieuses (dans les valeurs qu'elles défendent par exemple), insistant sur une possible distance entre celle du narrateur et celle de l'*implied author*²⁰⁰. L'*unreliability* (indignité de confiance) du narrateur devrait alors être entendue comme l'incapacité du narrateur à satisfaire le système de valeurs mis en place par l'auteur. Booth souligne l'ambiguïté des *Aspern Papers* dans la réception qu'ils tentent de programmer, insistant alternativement sur l'ironie comique et la sincérité romantique²⁰¹, puis soulignant que les interprètes successifs de la nouvelle ont choisi l'une ou l'autre des lectures. Et lorsqu'il faut finalement statuer sur l'*unreliability* du narrateur, Booth, avec un textualisme marqué, relève que la stratégie réaliste de James, selon lui indéniable, rend caduque la possibilité d'un narrateur à la personnalité si fluctuante, et conclut ainsi à son *unreliability*²⁰².

La perspective de Booth souligne le rôle accordé à une figure-auteur dans une conception rhétorique de l'*unreliability*. Ce primat de l'auteur ne peut s'apparenter chez Booth à ce que nous avons nommé précédemment des opérations de cadrage par l'auteur, justement parce que cette opération de cadrage, comme le soulignait Korthals Altes²⁰³, intègre des possibles représentations concurrentes d'un même auteur chez divers lecteurs. Chez Booth, comme le témoigne l'énoncé « James reminds us constantly, page by page, that he is attempting a new realistic intensity of narrative manner », l'*implied author*, un peu comme le « Lecteur Idéal » d'Eco, est davantage un concept intratextuel, une stratégie rhétorique. Deuxièmement, et cette remarque est déjà critique, il demeure significatif que Booth élabore sa définition de l'*unreliability* à partir de ses croyances sur l'œuvre, car il opère la reconstruction d'un projet d'auteur qui s'apparente au final à une opération de cadrage par ses propres croyances sur l'expérience fictionnelle proposée (réaliste,

¹⁹⁸ Il emploie également le terme de *persona* (1983 : 83).

¹⁹⁹ Booth (1983:339-374).

²⁰⁰ C'est la conclusion de son étude des *Aspern Papers*. Booth (1983:361).

²⁰¹ Booth (1983:362-363).

²⁰² « But James reminds us constantly, page by page, that he is attempting a new realistic intensity of narrative manner. How can I, then, excuse him when I find his narrator to be one kind of man in one paragraph and another kind of man in the next ? », Booth (1983:363).

²⁰³ Dont la démarche, rappelons-le, se veut intermédiaire entre la figure-auteur comme entité textuelle et une position d'inspiration sociologique.

en l'occurrence). Le narrateur devient indigne de confiance parce que Booth lui attribue un projet rhétoriquement contradictoire avec le projet qu'il infère de l'œuvre et c'est finalement parce qu'il y a inadéquation entre ses croyances sur le personnage (qui lui paraît véritablement « inconstant ») et ses croyances sur l'œuvre qu'il en vient à conclure que la nouvelle « échoue » et « n'est pas si bonne que James le pensait »^{204/205}.

L'hypothèse de Booth a été largement reprise et discutée par des narratologues qui ont notamment souligné la trop grande plasticité du concept d'*implied author* tout en conservant une approche rhétorique²⁰⁶. Olson (2003) propose par exemple de complexifier la notion en dissociant les stratégies textuelles visant à mettre en doute les croyances du narrateur selon qu'elles relèvent de causes externes ou de dispositions intérieures. On pourrait ainsi distinguer les narrateurs qui ignorent ou interprètent mal des éléments de leurs mondes (le plus souvent investis par le lecteur d'un *ethos* d'honnêteté) qu'elle appelle *unreliable* et ceux que leurs dispositions internes rendent indignes de confiance (les fous, les menteurs etc.) qu'elle nomme *untrustworthy*. Le compte rendu que donne Shen (2011) des positions de James Phelan signale aussi l'ensemble des biais possibles d'un narrateur sur son monde auxquels notre acception large de « croyance » fait écho :

Phelan identifies six types of unreliability which fall into two larger categories: (1) misreporting, misinterpreting (misreading) and misevaluating (misregarding); (2) underreporting, underinterpreting (underreading), and underevaluating (underregarding). The contrast between the “mis-” category and the “under-” category is basically a contrast between being wrong and being insufficient (2011:§6)

On observe, dans les termes de notre hypothèse, que l'*unreliability* repose toujours sur un univers de croyances du narrateur qui manque plusieurs données de *ce qui est vrai du monde* et que ce manquement pourrait s'expliquer soit par *ce qui est vrai du narrateur* (dispositions mentales et intentions) aussi bien que par *ce qui est vrai du monde* (les données externes de l'histoire).

²⁰⁴ Booth (1983:363).

²⁰⁵ Wagner (2016) souligne que la conception de Booth a été prolongée et modifiée par Jouve (2001) pour la réinscrire dans une approche plus directement structuraliste. Réaffirmant l'utilité du concept d'*implied author*, avec qui le lecteur dialoguerait directement, Jouve l'institue comme figure permettant de décider du « degré de confiance à accorder à l'instance narrative » (2001:83). Il en résulte une définition de l'*unreliability* reposant exclusivement sur la concordance avec le projet d'auteur textuellement inférable qui fait de la notion un « strict effet de texte ».

²⁰⁶ Voir à ce sujet le résumé du débat donné par Shen (2011).

Nous souhaiterions, dans les développements qui vont suivre proposer d'abord trois interprétations personnelles qui ne mobiliserons intentionnellement aucune croyance externe à la fiction : il s'agira de montrer qu'un herméneute peut, à la seule échelle du texte, inférer trois *implied author* très différents afin de montrer que l'*unreliability* est un choix cohabitationnel. Ensuite, nous comparerons ces lectures possibles avec des propositions académiques qui ont bel et bien fait usage de croyances externes au monde de fiction afin de montrer que le cadrage par une figure d'auteur réel modifie l'*unreliability* des narrateurs. En outre, cette dépendance de l'*unreliability* et de la cohabitation nous amènera à proposer un nouvel essai de « critique délirante ». Nous concluons en affirmant que ce parcours herméneutique souligne que l'*unreliability* est une prise de position herméneutique, dirigeant ainsi notre étude vers une narratologie plus cognitive que rhétorique, même si notre renversement de l'idée d'une *version fictionnellement vraie* ouvrira enfin une interrogation essentielle : tous les narrateurs sont-ils indignes de confiance ?

5.1.2. Trois interprétations rhétoriques

S'il fallait reformuler la proposition en termes de croyances, nous pourrions supposer qu'il existe, dans une nouvelle aussi « douteuse » que *Révélation Magnétique*, des stratégies textuelles permettant d'établir si oui ou non il convient pour le lecteur de valider les croyances du narrateur sur son univers. Pour être plus exact, peut-être l'*implied author* de la nouvelle chercherait-il à répartir l'hésitation du lecteur de manière à produire une indécision typique du fantastique entre une stricte accessibilité du monde de fiction au monde réel et une accessibilité nuancée par la présence d'éléments surnaturels. En excluant pour le moment les croyances externes, on pourrait envisager la nouvelle avec plusieurs positionnements radicalement différents sur la *reliability* du narrateur et sa médiatisation de l'accessibilité des mondes.

Avant de commencer l'analyse et afin d'éviter tout biais, nous ne souhaitons pas proposer de résumé de la nouvelle, car il constituerait déjà une autorité descriptive. Disons simplement que le texte pourrait nous proposer jusqu'à trois univers de croyances. Le premier est celui du narrateur qui se désigne comme « P. » et qui décrit un dialogue avec une entité « Vankirk ». Celui-ci dispose également de son

univers de croyances sur le monde fictionnel. Puis, Vankirk entre dans un état second désigné comme « hypnotique » et décrit à nouveau un monde. On comprend finalement que Vankirk était « mort » et que le monde qu'il décrivait pourrait bien être celui de la « mort ». On a donc, potentiellement, un troisième univers de croyances : 1/ le narrateur, 2/ Vankirk « éveillé » et 3/ Vankirk « mort ». Soulignons également un jeu d'accessibilité potentiel entre plusieurs mondes représentés : l'univers de croyances de l'interprète dans le réel, la *vérité dans la fiction* sur laquelle portent les croyances de Vankirk et du narrateur et peut-être un autre monde « des morts » qu'habiterait Vankirk « mort » et que nous nommerons MX pour signifier la plasticité des croyances qui le recomposeront.

5.1.2.1 Interprétation 1 : Référentialité (*reliability*)

Imaginons à présent une première *recomposition* possible, centrée sur la *reliability* du narrateur. De nombreuses séquences portées par les voix de P ou de V saturent le monde fictionnel en l'identifiant au réel, dans l'intention d'établir un monde référentiel indistancié. Vankirk éveillé propose au lecteur un univers qui inclut des croyances qui paraissent vraies dans le monde réel. Plusieurs mentions d'objets ou de personnes référentielles par des désignateurs rigides (comme « le *Charles Edwood* de Brownson ») invitent à conjecturer la bibliothèque du personnage et à y faire coexister *Charles Edwood*, avec d'autres ouvrages sur l'immortalité de l'âme, puisque cette question l'obsède – peut-être des tomes de Mesmer ou de Saint-Augustin. Il précise « avoir lu Cousin » (Victor), mention qui pourrait ajouter d'autres références à ses rayons, Royer-Collard ou Reid par exemple. Le monde fictionnel selon Vankirk est alors fort semblable au monde référentiel et on admettra que les croyances du personnage semblent fiables. Sans indication textuelle, le lieu de l'action (pays, ville etc.) doit sans doute être saturé par l'interprète comme un potentiel lieu référentiel.

Or, sous l'égide d'un *implied author* cherchant visiblement à nous communiquer l'indistanciation du monde fictionnel et la communauté de sa saturation avec celle de Vankirk, le lecteur accordera sans doute un statut spécifique au narrateur. Il semble illogique que celui qui rapporte les croyances fiables et accessibles de Vankirk soit taxé d'*unreliability*. Les deux personnages s'accordent sur plusieurs points (leur relation, l'espace de leur interaction, l'état de santé de Vankirk etc.) et

ceci paraît écarter l'hypothèse de critères internes d'*untrustworthiness*. En outre, rien ne permet de supposer que l'une ou l'autre des actions soit insuffisamment rapportée par « P. ». Signalons deux exceptions possibles mais qui ne suffisent pas en réalité à décrédibiliser les croyances du narrateur.

Premièrement, on pourrait penser à la mort de Vankirk qui échappe au narrateur et dont il ne s'aperçoit qu'à la fin de l'échange, mais aucune indication textuelle dans le dialogue ne permet au lecteur de s'en rendre compte et l'*implied author* paraît simplement vouloir que celui-ci, comme le narrateur, ne s'aperçoive de rien, que tous deux partagent au final le même étonnement. Cette communauté d'étonnement rapproche le lecteur de « P. » et engage plutôt à la mutualisation de leurs croyances sur le monde.

Deuxièmement, on pourrait s'étonner l'incapacité du narrateur à soigner Vankirk. En effet, celui-ci se présente comme une instance scientifique et émet un diagnostic complètement erroné. On pourrait alors mettre en doute de plus larges pans de sa représentation du monde. Mais, étant admis que la stratégie rhétorique de l'auteur est ici de faire partager au lecteur l'étonnement du personnage face à l'apparition d'un élément surnaturel, cette incompetence du médecin paraît tout à fait légitime : il faut bien que les dispositifs rationnels de celui-ci échouent à comprendre la situation pour que ceux du lecteur échouent également. En d'autres termes, il est nécessaire que sa représentation du monde soit erronée lorsqu'elle se veut rationnelle puisque l'auteur cherche justement une hésitation fantastique visant à troubler le lecteur.

Du point de vue de la mise en jeu des croyances, MX est présenté comme accessible à partir du monde fictionnel indistancié, représenté dans les croyances du narrateur et de Vankirk éveillé. L'entité qui portait un discours cohérent propose alors un nouveau discours qui décrit un *état des choses après la mort*, et qui devient rhétoriquement, pour le lecteur, une description philosophique de la vie après la mort dans le monde réel. MX est donc une extension du monde référentiel et l'on peut statuer que l'*implied author* propose au lecteur une mise en jeu rationnelle de ses croyances gnomiques (que peut-on dire de vrai sur la vie après la mort ?). L'interprétation s'étant ici clairement fixée sur une piste de type philosophique, sans doute peut-elle investir le « P. » d'un « Poe », catégorisant alors le texte dans les fictions métaleptiques qui mettent en scène leur auteur. Et, lorsque que l'univers du narrateur-Poe se conclut par une interrogation, cette interrogation devient

perméable et peut se transposer telle quelle en tant qu'elle est présentée comme concernant justement un monde accessible à partir du monde réel et non exclusivement à partir du monde fictionnel.

Cette lecture ne conjecture pas la factualité du récit ou des personnages mais projette un monde dans lequel une entité sature elle-même un monde hautement similaire à celui de ses lecteurs et les lois qui régissent ce monde projeté par Vankirk sont affectées par cette référentialité pour maintenir la cohérence de l'interprétation. Dans ce parcours factualisant, le statut du texte est très ouvert à la mise en jeu des croyances et cette interprétation infère un *implied author* en harmonie avec son narrateur, narrateur dont les croyances deviennent alors un matériau objectif qu'il s'agirait de discuter, presque un témoignage. Le récit n'apparaît plus que comme l'embrasseur narratif d'un propos philosophique, à la manière des scènes d'exposition du *Banquet* de Platon par exemple. Nous verrons par la suite que cette interprétation a été proposée par certains critiques et, évidemment, soutenue par diverses adeptes du magnétisme à l'époque de Poe.

5.1.2.2. *Interprétation 2 : Psychiatrie (unreliability)*

Une seconde *recomposition* pourrait impliquer, au contraire, l'*unreliability* de « P. ». Dans son univers de croyances, le narrateur n'exprime que deux brèves croyances sur lui-même : le fait qu'il soit magnétiseur et que ses intentions soient positives. C'est un espace important qui ne peut être ignoré dans une perspective rhétorique. Dans les termes de Booth, la neutralité du ton de « P. » laisse envisager que la confiance à accorder au narrateur ne doit être que très succincte car celui-ci se garde bien de décrire une part d'éléments relativement essentiels au récit.

En effet, l'incipit est expéditif quant aux intentions de P et à ses fonctions. Celui-ci se présente comme une instance scientifique, on peut le supposer réputé, habile à la démonstration et à l'exercice logique, praticien confirmé qui officie auprès de plusieurs patients.

En reprenant d'autres vides de son univers de croyances, comme l'indétermination générale de Vankirk (qui n'est jamais décrit) et de la « chambre », le lecteur se voit conforté par la voix de l'auteur dans l'idée qu'il ne doit pas se laisser duper, ne pas se résoudre à accepter que l'espace soit si peu décrit. Au vu des signes de désorganisation sensorielle et mentale de Vankirk, rien n'empêche une

interprétation « psychiatrique » de soupçonner que la chambre soit celle d'un asile et le patient un fou à lier. Celui-ci, sous l'effet des passes, répond alors aux questions de « P. » comme répond un dément à son psychiatre et, devenu indigne de confiance, l'interprétation peut rejeter en bloc son univers de croyances. L'univers qu'il décrit, MX, n'entretient alors aucun rapport d'accessibilité avec les croyances du lecteur, sinon celui du délire possible d'un fou comme tant d'autres. Certaines paroles de V comme « Il y a deux sortes de corps : le rudimentaire et le complet, correspondant aux deux conditions de la chenille et du papillon. » participent désormais de la construction d'un monde burlesque dans lequel un psychiatre cherche à garder son sérieux face à un patient dément. On identifiera alors une stratégie de l'*implied author* résolument ironique qui, au fil des répliques absurdes de Vankirk, se concrétisera dans l'ultime interrogation « Le somnambule m'avait-il donc parlé du fond de la région des ombres ? » participant textuellement de la même rhétorique *moqueuse* puisque le syntagme « région des ombres » réfèrerait *in fine* à la débilité médicale. Dans le modèle de Phelan, l'*unreliability* du narrateur repose alors non pas sur du *misreporting* mais sur de l'*underreporting* : il a tout simplement oublié de nous préciser que Vankirk était fou à lier. Dans les termes d'Olson, nous pourrions donc tout à fait affirmer que le narrateur n'est pas tant *untrustworthy* qu'*unreliable* : rien dans son « intériorité » n'est suspect, mais son rapport aux données extérieures est insuffisant. Ce qu'il dit, comme relevé dans la lecture précédente, nous incite à partager ses croyances, mais la manière qu'il a de *ne pas dire* semble au contraire un indice fort d'*unreliability*.

5.1.2.3. Interprétation 3 : Psychiatrie inversée (*untrustworthiness*)

Une troisième *recomposition* pourrait en réalité déplacer l'*unreliability* du narrateur vers une *untrustworthiness*. Au regard de son incapacité à soigner le patient aussi bien qu'à décrire ses symptômes (et de nombreux autres éléments du monde), il semble tout à fait légitime d'envisager un *écart*, au sens de Booth, entre la voix du narrateur et un *implied author* qui semble là encore éminemment ironique, mais à un niveau plus large. A vrai dire, cette tension entre la croyance aveugle de « P. » au magnétisme et son incompetence à décrire le monde autour de lui semble pouvoir signifier son *untrustworthiness*. La voix auctoriale ne croirait donc pas une seule seconde en la possibilité d'une parole venue d'outre-tombe (sans doute parce

qu'elle méprise le magnétisme) et chercherait au contraire à souligner la distance entre ce monde fictionnel et le monde réel du lecteur.

L'ironie de l'*implied author* serait alors manifeste dans l'assurance du narrateur en ses déductions. Une fois son aptitude à la médecine mise en doute, le lecteur pourra remettre en cause l'apodose suivante « il me parut absolument calme ». Sans doute le mauvais médecin se trompe-t-il ici également, ce qui, d'ailleurs, est plus grave car cette observation est d'ordre bien plus conventionnel que le diagnostic précédent, et, si un médecin est incapable de discerner le calme de l'agitation, sans doute a-t-il un problème de perception du réel. Nous retrouvons alors, dans les termes de Phelan, non plus de l'*underreporting*, mais bien du *misreporting*, ce qui signifie que le narrateur n'est plus indigne de confiance par omission (*unreliable* dans la terminologie d'Olson) mais bien pour des raisons internes (*untrustworthy*). Rien n'empêche alors qu'il soit fou, voire qu'il se prenne pour un médecin dans une hallucination causée par des drogues ou un délire schizophrène. Il semblerait tout à fait logique, dans cette saturation nouvelle, que le narrateur s'invente des patients comme il s'invente médecin : Vankirk n'est plus qu'une voix parmi d'autres de la même entité. Cette interprétation projetera sans doute un possible début de la nouvelle qui montrerait le narrateur seul dans un espace (non-décrit dans le texte, rappelons-le) ainsi qu'une fin qui verrait la mort de l'une de ses personnalités : Vankirk. Mais, quelles preuves avons-nous d'ailleurs que « P » désigne le narrateur et non également une des facettes de sa personnalité multiple ? L'interprétation pourra alors parafictionnaliser l'information « P » en la niant tout à fait et en décidant que la véritable initiale « sociale » du personnage est plus vraisemblablement « A » ou « X ». Un énoncé comme « j'entrais dans sa chambre » est donc ici tout à fait caduque dans l'univers de croyances de l'interprète. Ainsi le dialogue devient-il un monologue intérieur et le texte une bien étrange focalisation à l'intérieur d'un esprit dérangé.

Cette imbrication de trois stratégies potentiellement contradictoires semble souligner une limite de la conception rhétorique pour penser la mise en jeu des croyances à l'œuvre dans les situations d'*unreliability*. Outre la plasticité du concept d'*implied author* déjà mentionnée, la situation est assez complexe, même en dehors de toute croyance externe à la fiction.

Dans une première interprétation, on peut admettre que le texte cherche à faire partager à son lecteur l'étonnement d'un personnage rationnel envers un fait surnaturel qui se produit dans son univers. Cette lecture engage donc une triple indistanciation : entre les croyances de l'interprète et celles du narrateur, entre le monde de fiction et le monde réel et entre la voix de l'*implied author* et celle de son personnage-narrateur.

Dans une seconde interprétation, le narrateur donne une représentation limitée de son monde qui, bien qu'elle change assez peu le degré de confiance mentale que lui accorde l'interprète (celui-ci demeure porteur d'un univers de croyances indistancié), modifie fondamentalement la mise en jeu des croyances en ne mentionnant pas la folie de Vankirk.

Dans une troisième interprétation, la voix de l'auteur manifeste au contraire beaucoup de distance envers les croyances du narrateur et n'engage l'interprète qu'à une mise en jeu très limitée des siennes. A vrai dire, puisqu'il tourne en dérision les croyances de son narrateur, il faudrait établir que l'*implied author* cherche en réalité à se rapprocher des croyances de l'interprète, espérant que celui-ci ne regarde le magnétisme qu'avec dérision.

Il nous semble que cette double-détermination des croyances de l'interprète et de celles de l'*implied author* sur le narrateur soit assez paradoxale et permette de statuer que la perspective rhétorique est insuffisante à expliquer l'*ensemble des interprétations possibles* dans la cohabitation fictionnelle.

5.2. Cadrage externe de l'*unreliability*

5.2.1. Poe et les limites du langage

Au vu des trois interprétations proposées ici, un cadrage rhétorique de l'*unreliability* ramène à la nature interprétative des « descriptions » du monde fictionnel que soulève Escola (2004). Une lecture qui s'abstient de cadrages extratextuels rend indécidable le statut de l'*implied author* dans *Révélation magnétique* et invite à explorer la mise en jeu des mondes proposée dans diverses lectures historiques de la nouvelle.

La traduction de ses œuvres par Baudelaire a favorisé l'intronisation d'Edgar Allan Poe au panthéon de l'histoire littéraire, mais elle a également contribué à faire de

l'auteur des *Histoires extraordinaires* un apôtre du romantisme²⁰⁷. Cette vision a été largement remise en question par les recherches historiques sur ses travaux qui ont restauré l'image d'un auteur critique face au progrès technique de son temps, particulièrement préoccupé de la légitimité épistémologique des langages à une époque d'essor de la presse et d'autonomisation des institutions scientifiques. A titre d'exemple, Poe, lecteur de journaux intransigeant et observateur rigoureux de la démocratie américaine, s'est livré plusieurs fois à des canulars (*hoaxes*) qui ont donné lieu à des débats significatifs sur l'autorité du langage scientifique et son processus de légitimation par les journalistes²⁰⁸. Il fait notamment publier en 1835 dans le *Southern Litterary Messenger* un court récit d'invention, « Hans Pfaal », dans lequel le narrateur exhibe la lettre d'un savant en exil racontant son voyage sur la Lune dans une prose scientifique richement détaillée. Poe reviendra²⁰⁹ sur ce jeu avec les frontières contextuelles de la fictionnalité et présentera « Hans Pfall » comme une réflexion sur la représentation des savoirs et l'influence des discours sur la crédulité de leurs récepteurs.

Au-delà du terme de « fantastique » trop génériquement marqué et auquel les exégètes d'aujourd'hui préfèrent souvent celui de « domaine de l'étrange », convenons simplement que la question de l'accessibilité des fictions au monde réel sous-tend l'esthétique et la philosophie d'une très large part du corpus de Poe. Dans le cas des nouvelles magnétiques, nous l'avons vu, son narrateur fait partie d'un dispositif philosophico-esthétique qui articule une telle réflexion sur le discours et son champ de validité, ce que résume ainsi Irwin :

Since in a narrative the certainty of our knowledge seems to rest upon the credibility of the narrator, putting the latter in question puts the former in question, thereby directing our attention to the coincidence between the limits of knowledge and the limits of written discourse. The inability of the mind to test its knowledge by any other apparatus than that by which the knowledge was acquired [...] become in Poe's narratives the reader's inability to verify the truth of what the narrator says (since the narrator is the sole source of information) and the question of how the narrative is to be taken : whether in it's fictionnality the narrative is to be understood as the story of something that is supposed to have actually happened or as an hallucination, a dream, a hoax ; or whether it is not to be understood as fiction at all, but as a factual account. ²¹⁰

²⁰⁷ Voir à ce sujet Brix (2003).

²⁰⁸ Voir la discussion qu'en donne Brunet (1997).

²⁰⁹ Dans Poe (1984 : 996-1001) cité par Rochon.

²¹⁰ Irwin (1980 : 117-118), cité par Brunet (1997).

Poe représente massivement les découvertes scientifiques ou pseudo-scientifiques de son siècle, des plus assurées aux plus mystiques, et les institue en véritable principes narratifs. Outre leur traitement thématique, Poe est souvent vu comme un rénovateur formel de la nouvelle ou plus simplement du récit (*tale*) qu'il revitalise à l'aide d'éléments de l'interdiscours scientifique. Mentionnons à ce titre l'identité structurelle de *Valdemar* à un rapport expérimental²¹¹ ou la mise en forme des dialogues de *Révélation* qui évoque un compte-rendu d'échange scientifique²¹². La figure de Poe et ses croyances réelles se sont donc *in fine* retrouvées l'objet d'un débat historique qui pré-ampte la plupart des articles et aboutit à diverses croyances critiques sur l'*unreliability* de ses narrateurs. Le débat se cristallise souvent entre plusieurs postures assez identifiables mais il est significatif que l'on retrouve souvent des expressions comme « il y aurait un Poe scientifique » ou « l'hypothèse d'un Poe aristocrate » « un Poe mystificateur » « un Poe magnétiseur » etc.

On pourrait donc envisager que le degré de crédibilité que le lecteur puisse accorder au narrateur de *Révélation* dépende non pas des stratégies rhétoriques du texte, mais d'un cadrage par éthos d'auteur, similaire à ceux décrits par Korthals Altes et mentionnés précédemment. A travers plusieurs exemples d'interprétations historiques nous montrerons comment la reconstruction critique d'un univers de croyances sur l'auteur affecte, dans *Révélation magnétique*, simultanément l'*unreliability* supposée des narrateurs et la mise en jeu des croyances réelles.

5.2.2. Poe adepte de Mesmer

Rochon (2008) propose une lecture « mesmerienne » des trois nouvelles magnétiques, appuyant ce qu'elle ne formule que comme une hypothèse sur des éléments contextuels assez évidents. Les écrits non-fictionnels de Poe ne pouvant d'après elle permettre d'exclure tout à fait la figure d'un Poe adepte du magnétisme, elle propose de lire *Révélation magnétique* comme un possible témoignage d'une croyance au mesmérisme. Il conviendrait selon elle d'interpréter la forme du compte-rendu scientifique comme cadre d'un pacte de lecture factuelisant, présentant des « stratégies textuelles nous invitant à voir en Poe un adepte de

²¹¹ Voir Barthes (1973).

²¹² Voir Rochon (2008).

Mesmer » (Rochon, 2008 : 157). La version du monde se *recomposera* donc ici à travers le cadrage des croyances historiques de l'interprète²¹³.

Relevons d'emblée que de telles croyances l'amènent à *recomposer* une version fictionnelle appuyée sur la sincérité du narrateur. Lorsque « P. » affirme que « les foudroyants effets [du magnétisme] sont maintenant universellement admis », l'interprète ne ressent aucune nécessité de mettre en doute sa sincérité. Le narrateur se trouve, dans son interprétation, associé sans distinction avec l'auteur dont elle dit rapporter les paroles en citant le texte :

Puis Poe déclare explicitement le but de son texte : “Je sens le besoin, en dépit de tout un monde de préjugés, de raconter, sans commentaire, mais dans tous ses détails, un très remarquable dialogue qui eut lieu entre un somnambule et moi.” (2008:158, nous soulignons)

Le cadrage historique sur l'auteur amène l'indistinction des croyances de Poe et de « P. ». Sans doute l'occurrence d'un verbe de parole facilite-t-elle la fusion des situations de communication. Notons également l'accessibilité que l'interprète organise entre sa version du *vrai dans la fiction* et le monde réel caractéristique d'une lecture factuelisante. Lorsque la voix narrative représente l'ensemble des croyances hostiles au magnétisme (« préjugés »), une telle interprétation doit y voir le refus d'une mise en jeu de toute distance fictionnelle. L'auteur-narrateur affirme alors l'accessibilité immédiate de son récit au monde du lecteur et représente non pas un dispositif fictionnel (un *faire-croire*) mais les croyances d'un interprète potentiellement hostile au magnétisme qui appréhenderait le « témoignage » comme fictionnel.

Les croyances du personnage sur lui-même deviennent également sincères, ce qui, dans un corpus « fantastique », demeure un parti pris herméneutique conséquent :

²¹³ « Des facteurs circonstanciels nous amènent aussi à considérer les nouvelles magnétiques de Poe comme la concrétisation d'un intérêt sérieux envers le magnétisme. Les nouvelles dont il est question ici ont été publiées pour la première fois en 1844 et en 1845 aux États-Unis, certainement peu de temps après leur rédaction si l'on se fie aux habitudes de Poe. C'était une époque où le magnétisme avait la cote : Facts in Mesmerism de Townshend avait été publié pour la première fois en 1841 et fait l'objet de plusieurs rééditions dans les années suivantes. [...] Poe étant lui-même un grand lecteur de revues médicales, on peut dire qu'il « rend compte d'une réalité sociale propre au discours américain » (Chassay, p. 84). De plus, deux des trois nouvelles ont été publiées dans des revues scientifiques. Révélation magnétique a été publiée dans l'American Phrenological Journal en septembre 1845 et dans le Popular Record of Modern Science de Londres en novembre 1845. La Vérité sur le cas de M. Valdemar a aussi fait l'objet d'une publication dans le Popular Record of Modern Science en janvier 1846 en tant qu'article scientifique. Dans une lettre à son éditeur, Poe donne même le nom d'« essay » à Révélation magnétique [...] » (Rochon, 2008 : 159).

Le narrateur se présente donc comme un homme possédant d'importantes connaissances scientifiques, qui se consacre à l'étude d'un sujet admis et sérieux et qui, au lieu de vouloir impressionner avec une anecdote étrange, désire rapporter « le plus fidèlement possible » une conversation singulière. (2008 : 158)

L'opération de cadrage engage ici une représentation auto-justifiante du monde fictionnel dans laquelle il est nécessaire que le narrateur soit un médecin crédible pour que son propos soit sincère en même temps qu'il est nécessaire que son propos soit sincère pour qu'on puisse le croire un scientifique raisonnable. La quasi-totalité des séquences descriptives étant à la charge de cette voix narrative, il en résulte chez l'interprète un compte-rendu fidèle des événements : comme dans l'exemple de Bourqui cité précédemment, la *vérité dans la fiction* est établie sans questionner la *reliability* du personnage. Il est évident que le patient magnétisé est bien mort, puisqu'il n'y aurait pas lieu, dans le cas contraire, que le narrateur s'étonne :

Puis la finale : le narrateur, qui observe chez le magnétisé des changements physiques qui l'inquiètent, décide de le réveiller. Mais celui-ci meurt alors, son corps inanimé se raidissant presque sur le coup [...] (2008 : 158)

Outre qu'il illustre tout à fait en quoi une « simple » description du texte peut relever de l'interprétation, ce passage souligne les logiques de causalité qui gouvernent l'exercice de *recomposition* fictionnelle dans un texte porté par une seule voix affectée d'une thèse d'existence. En effet, le doute serait ici catastrophique pour l'équilibre général du monde fictionnel : comme nous avons pu le voir, remettre en question une seule affirmation du narrateur, c'est affecter d'un coefficient d'incertitude l'ensemble du récit. L'univers de croyances sur la fiction résultant d'un cadrage historique « Poe adepte du magnétisme » se doit donc ici d'admettre doublement la vérité des croyances du narrateur et l'indistanciation du monde de fiction au monde réel.

Cette lecture est évidemment très proche de l'« Interprétation 1 » que nous avons proposée précédemment et qui faisait de la nouvelle un texte ouvert à une mise en jeu des croyances assez large. Sans surprise, c'est également une lecture qui a été faite par les contemporains de Poe convertis au magnétisme.

On trouve dans un volume du *Journal du Magnétisme* de 1846 une note d'un certain Hébert (de Garnay)²¹⁴ dans laquelle il propose son interprétation de la nouvelle. Nous pouvons supposer sans risque qu'Hébert ait une croyance positive en le magnétisme. Celui-ci est en effet l'auteur d'un *Petit catéchisme de magnétisme ou notions élémentaires de mesmérisme*²¹⁵ dans lequel il se présente comme « Membre du Jury magnétique, Membre honoraire de la Société Philanthro-Magnétique, Président de la Société du Mesmérisme ».

Son interprétation de *Révélation magnétique* reprend et accrédite un commentaire qu'il tire de la *Revue des deux mondes* et qui inaugure d'emblée une lecture factuelle en affirmant : « L'auteur se suppose au chevet d'un incrédule qui, arrivé au dernier période (sic) d'une maladie mortelle, se fait traiter par le magnétisme »²¹⁶. On retrouve, comme chez Rochon, un univers de croyance qui n'opère aucune distinction entre auteur et personnage. Cette *recomposition* herméneutique en arrive nécessairement à un parcours qui accorde sa pleine confiance en le narrateur, tout en ponctuant son commentaire d'énoncés gnominiques qui affirment le magnétisme comme *vrai dans le réel* aussi bien que *vrai dans la fiction*²¹⁷. Sans surprise cette interprétation reconstruit une posture d'auteur « théoricien » dont il devient envisageable de comparer les hypothèses à celles de penseurs non-fictionnels : « La théorie de M. Poe, si voisine de celle de [Giordano] Bruno ressuscitée dernièrement par M. Aubin Gauthier, n'est pas moins rapprochée du système de Hegel et de la doctrine fusionnienne de M. de Toureille »²¹⁸. Comme nous le soulignons précédemment, *Révélation magnétique* se voit à nouveau attribuer un coefficient de factualité qui la rapproche davantage de l'expérience de pensée scientifique (« L'auteur se suppose au chevet... ») que du témoignage, qui semblait pourtant textuellement encodé. Le texte d'Hébert étant assez allusif, il est difficile d'établir la part d'*implied author* textuellement inférée dans sa lecture et la part de cadrage interprétatif par ses croyances réelles sur l'auteur. Notons simplement que dans son *Catéchisme*, postérieur de six ans, on trouve un passage²¹⁹

²¹⁴ Hébert (1846).

²¹⁵ Hébert (1852).

²¹⁶ Hébert (1846 : 241).

²¹⁷ Par exemple : « En effet, du moment où l'action magnétique permet à l'homme de suppléer à l'imperfection de ses organes finis, et le transporte doué d'une clairvoyance miraculeuse, dans le domaine des créations qui échappent aux sens, n'est-il pas naturel que le somnambule ait, plus que tout autre, le pouvoir de nous expliquer les réalités cachées du monde invisible. » (1846 : 242).

²¹⁸ Hébert (1846 : 244).

²¹⁹ Hébert (1852 : II,j,§17).

qui recense lesquels des grands esprits de son temps seraient adeptes du mesmérisme dans lequel Poe est référencé aux côtés notamment de Sand et Gauthier.

Cette cohabitation particulière des interprètes s'accompagne presque toujours d'une indistinction marquée entre auteur et narrateur et semblerait valider en ce sens la théorie de l'écart de Booth s'il n'était clair que leurs commentaires s'appuient un ensemble très large de croyances externes au texte.

Mais notre deuxième lecture, qui envisageait un *implied author* ironique et une reconstruction du monde dans laquelle Vankirk est un fou délirant a également été défendue par des critiques opérant des cadrages historiques sur les croyances de l'auteur.

5.2.3. Poe romantique

Dans la suite de son étude, Rochon envisage aussi une figure inverse de Poe, présenté comme un écrivain sceptique, voire proprement critique, dont les nouvelles tourneraient en dérision l'ensemble de la doctrine magnétiste. Elle signale qu'on trouve dans les correspondances de Poe une qualification du *Cas de Mr. Valdemar* comme « canular » (*hoax*)²²⁰ et qu'il réagirait de manière particulièrement ironique à une lettre de la Société Swedenborgienne lui affirmant avoir découvert que ce qu'il supposait dans *Révélation magnétique* était tout à fait vrai, réaction que l'auteur conclue en affirmant « The story is a pure fiction from beginning to end »²²¹. Cette piste interprétative se rapproche donc considérablement de nos deuxième et troisième interprétations, pas nécessairement en termes de saturation du monde, mais dans ce qu'elle conçoit de la mise en jeu des croyances proposée par l'auteur. Dans les termes de Booth, il semblerait donc que l'énorme distance entre un *implied author* ironique et son narrateur ait mal été décodée par les tenants d'un Poe mesmérien. Pour autant, le fait qu'une accessibilité totalement différente de la nouvelle puisse être affirmée aussi bien dans un cadre textualiste qu'extratextualiste fragilise encore une définition rhétorique de l'*unreliability*.

²²⁰ « Hoax is precisely the word suited to M. Valdemar's case. [...] Some few persons believe it but I do not [...] » (Ostrom, 1966 : 337) cité par Rochon (2008 : 160).

²²¹ Poe (1882).

L'hypothèse développée dans notre troisième lecture, selon laquelle le narrateur est en situation de folie complète, peut également résulter d'un cadrage historique. Nombre de critiques ont reconstruit un univers de croyances réelles sur l'auteur soulignant son romantisme et son scepticisme vis-à-vis du progrès : corpus que Brunet rassemble sous l'intitulé d'« hoax hypothesis ». Il serait envisageable, au prisme d'un Poe « romantique, goethéen et anti-scientiste » de relire l'ensemble de son corpus comme occulte et présentant des narrateurs en situation d'hallucination, ce qui revient à étendre le soupçon d'*unreliability* à une part considérable de son projet littéraire. L'hypothèse révèle néanmoins l'importance d'une opération de cadrage par l'auteur (textualiste ou historique) sur la *vérité dans la fiction* des mondes de l'auteur. L'hypothèse de l'hallucination paraît marquée par la lecture baudelairienne de Poe comme poète encensant le pouvoir de l'imagination au détriment de l'attitude basement scientifique de ses contemporains. A vrai dire, on pourrait même lire *Révélation magnétique* comme une éloge de l'imaginaire sans y trouver nécessairement une satire du magnétisme. Certains critiques font de Poe l'un des inventeurs du merveilleux scientifique (souvent aux côtés de Villiers de l'Isle-Adam) et cette hypothèse semble-t-il, pourrait suggérer une quatrième *recomposition* herméneutique du dialogue entre « P. » et Vankirk qui relèverait du délire critique : un univers de croyances sur la fiction qui ferait des omissions du narrateur des espaces conjecturaux significatifs du merveilleux et non d'une simple hésitation fantastique. Cette interprétation proposerait une régulation des distances inter-mondes tout à fait repensée.

5.2.4. Délire critique : un Vankirk extraterrestre ?

Commençons par le flou ontologique qui entoure Vankirk. L'univers de croyances du narrateur. « P. » le caractérise très peu, nous savons seulement que c'est pour lui un client régulier et qu'il souffre d'asthme. La pluralité ontologique possible de l'entité « Vankirk » s'ajoute à un autre espace d'incertitude, celui du « magnétisme » et des « passes ». L'univers de croyances laisse ouverte la possibilité d'une lecture distanciée du monde dans laquelle ces termes feraient référence à des pratiques magiques.

Cette version du monde pourrait être justifiée de manière rhétorique (en soulignant que les propos aussi enthousiastes que brumeux du narrateur attestent une voix

auctoriale mystificatrice), intertextuelle (en rapprochant ici la généralité de la nouvelle de la macro-métaphore entre science et magie qui structure *L'Eve future*²²²) ou historique (en rétablissant une figure baudelairienne de Poe).

Quoi qu'il en soit, l'interprétation pourrait alors supposer que Vankirk n'est absolument pas humain, qu'il appartient à une espèce autre avec laquelle les humains ont tout à fait l'habitude d'interagir et dont les représentants doivent être soignés par des opérations somme toute indescriptibles (que le pacte de lecture fantaisiste/merveilleux nous oblige à accepter) nommées « passes » qui feraient partie d'une discipline ésotérique plus large appelée « magnétisme ».

Le statut du MX décrit par Vankirk « en hypnose » est alors profondément affecté. Lorsque la créature affirme par exemple que « Ce que nous appelons mort n'est que la métamorphose douloureuse, notre incarnation actuelle est progressive, préparatoire, temporaire ; notre incarnation future est parfaite, finale, immortelle », celle-ci décrit le fonctionnement biologico-métaphysique des êtres de son espèce, ce qui explique sans doute la fascination de P. MX est alors à interpréter comme un monde fictionnel dérivé, accessible à partir de MF et non à partir de notre monde comme dans notre première interprétation. L'univers de croyances du narrateur s'applique alors à un monde tout à fait distancié et l'interprète n'est que très peu amené à mettre en jeu ses croyances sur sa propre mortalité.

Cette interprétation pourrait alors tout à fait saturer l'espace de l'action, sur lequel aucun des univers de croyances n'apporte de précision. Les deux seules mentions d'un mouvement et d'un espace sont les suivantes : Vankirk qui dit « Je vous ai fait venir » et le narrateur qui raconte « Quand j'entrai dans sa chambre (...) ». L'univers de croyances ayant été déplacé, l'interprétation pourrait tout à fait conjecturer que cette entrée et cette chambre sont bien plus merveilleuses qu'il n'y paraît. Peut-être les deux espèces ne peuvent-elles communiquer qu'en traversant des espaces merveilleux, en franchissant des barrières entre leurs mondes cachées dans des armoires, comme il est fréquent dans le merveilleux, ou en ingurgitant des substances psychotropes capables de les plonger dans un état mental altéré nécessaire à leur entrée en contact (thématique qui n'est pas étrangère aux auteurs du XIX^{ème} siècle).

²²² L'hypothèse est développée dans Noiray (1999:65-78).

Un tel itinéraire interprétatif impliquerait sans doute aussi que « P. » soit compris, non pas comme « Poe » mais comme n'importe quel autre patronyme commençant par P. Ou peut-être dans ce monde-ci les humains ne sont-ils désignés que par de simples lettres ? Cette interprétation est alors résolument *fantasy-ste* – l'auteur cherchant ici à encenser le pouvoir romantique de l'imagination – et ne propose une mise en jeu des croyances qu'au second degré, identique en substance à celle produite par des œuvres génériquement distanciées, comme le merveilleux ou la science-fiction.

Cette quatrième *recomposition* souligne l'ampleur des cadrages possibles si l'on s'autorise à étudier un herméneute à l'imagination particulièrement active. Il demeure notoire qu'une lecture aussi délirante reste dans le strict cadre textuel des possibles et se raccroche aux zones grises des univers de croyances. Il faudrait pour la rendre vraisemblable y intégrer également des croyances externes mais, sans surprise, nous n'avons trouvé aucun académicien sérieux se risquant à une telle ingénierie. Mais, qu'on imagine *Révélation magnétique* intégrée dans un recueil de nouvelles de science-fiction et un lecteur vierge de toute croyance historique sur Poe, et l'itinéraire herméneutique apparaîtra soudain dans *l'ensemble des interprétations possibles*. Nous attribuons ici cette éventualité à la redistribution des croyances et des degrés de crédibilité propre à la cohabitation fictionnelle et, en ce sens, notre hypothèse paraît voisine d'une perspective narratologique critique à l'égard d'un cadrage rhétorique des narrateurs indignes de confiance.

5.3. Cadrage cognitif de l'*unreliability*

L'une des alternatives les plus développées au modèle rhétorique a été soutenue par des chercheurs qui se revendiquent d'une approche « cognitive » de l'*unreliability*. Comme le souligne Wagner (2016), ces approches ont en commun de sortir du textualisme et nous pourrions ajouter, dans les termes de notre hypothèse, qu'elles reconnaissent que la participation mentale soit une activité ingénierie. Il n'est pas question, dans Nünning (1997) par exemple, d'ingénierie, mais il souligne le lien entre l'attribution d'*unreliability* et les croyances de l'interprète sur le monde réel :

[...]In sum whether a narrator is called unreliable or not does not depend on the distance between the norms and values of the narrator and those of the implied

author but between the distance that separates the narrator's view of the world from the reader's world-model and standards of normality.

Il parle même plus précisément de la distance entre le « modèle du monde » du lecteur (qui s'apparente sur ce point à ce que nous avons appelé son univers de croyances) et celui du narrateur. Sa perspective permet d'illustrer, selon lui, pourquoi un « pédophile ne trouverait rien à redire au narrateur de *Lolita* »²²³ ce dont témoigne assez bien la réaction des mesmériens à la lecture de *Révélation magnétique*.

Nos interprétations de la nouvelle soulignaient que la notion d'*implied author* n'échappait pas à l'activité de *recomposition* des mondes que produisait l'interprète et il est assez significatif que la perspective cognitive la remette totalement en question. En remettant au cœur de l'*unreliability* les processus de cadrage du lecteur, on retrouve au final l'impossibilité d'une définition textualiste de ce que Booth appelait les « normes du texte ». Nous observons dans l'analyse de *Révélation magnétique* que l'*implied author* de Booth pouvait en réalité très bien se résumer à ce que Korthals Altes appelait les croyances de l'interprète sur l'expérience fictionnelle. Nünning (2018) note à ce sujet qu'il est « évident, à la lecture de nombreuses définitions, que l'auteur implicite est une construction réalisée par le lecteur à partir de la structure globale d'un texte »²²⁴ avant de souligner que Toolan (1988) a proposé de redéfinir l'*implied author* comme les croyances du lecteur sur l'auteur réel, ce qui rejoint *in fine* la proposition initiale de Korthals Altes reprenant l'éthos d'auteur réel comme l'une des opérations de cadrage possible.

Envisager l'*unreliability* comme résultant d'un processus de cadrage permet de rendre compte des différents univers de croyances possibles sur un texte comme *Révélation magnétique*. En effet, nos interprétations personnelles comme les lectures académiciennes mentionnées par avant opèrent toutes des cadrages et empruntent des itinéraires balisés par différents indices textuels. La perspective cognitive fournit, nous semble-t-il, une matrice assez efficace pour décrire la manière dont l'interprète doit établir ses propres croyances sur la *vérité dans la fiction* au regard de celles du narrateur.

²²³ Nünning (1999) cité par Shen (2011).

²²⁴ Nünning (2018 : 124).

Notre hypothèse, plus spécifiquement, a permis de spécifier certains aspects de ce mouvement de double détermination et a souligné l'importance des cadrages cognitifs dans la question de l'efficacité des fictions. Au-delà de la simple subjectivité de la lecture, l'*unreliability* des narrateurs résulte d'un processus de mise en jeu de la distance des mondes, plus spécifiquement de l'accessibilité entre deux ensembles *recomposés* dans le discours : les croyances dans la fiction et les croyances dans le réel.

5.4. Synthèse : tous les narrateurs sont-ils indignes de confiance ?

La question de l'*unreliability* s'est révélée très intéressante pour notre hypothèse en ce qu'elle constitue un point précis d'univers de croyances sur la fiction qui a été largement débattu et sans cesse reproblématisé.

Du côté du texte comme de la participation mentale, la fiabilité du narrateur résulte d'un conflit de croyances, plus précisément d'un positionnement possible du lecteur dans ce conflit. Mais la perspective rhétorique nous a paru trop vague pour le décrire, car elle n'envisageait ce conflit qu'à l'échelle du texte. En observant comment les croyances gnomiques de l'interprète (historiques ou scientifiques en l'occurrence) participaient de ses positionnements possibles sur les croyances du narrateur, nous avons souligné qu'une approche textualiste échouait à saisir l'*unreliability* du point de vue lectoral.

Il semble bien qu'une définition du « monde » comme conflit permanent de versions vraies s'applique, même si cela peut paraître contre-intuitif, aux fictions en prose et en l'occurrence aux narrations intradiégétiques. Qu'un seul point subjectif prenne en charge l'ensemble de la représentation est même un facteur de virtualisation supplémentaire, puisque les manquements de son récit deviennent plus aisément suspects. Croyances et frictions intersubjectives deviennent les balises principales de l'*ensemble des interprétations possibles* et entérinent l'importance de la participation imaginative.

A ce titre nous avons parcouru un pan de l'*ensemble des interprétations possibles* de Poe et, en essayant des cohabitations personnelles (vraisemblables ou délirantes), nous avons pu soulever l'ampleur des frictions possibles du monde et la quantité de recompositions herméneutiques qu'elles étaient susceptibles d'amener. Dans l'idée de continuer nos conclusions sur l'accessibilité au réel des

différentes versions interprétatives et le rôle des croyances externes, nous avons souligné que l'*unreliability* était une prise de position. Ainsi, nous avons pu montrer que les croyances sur l'auteur ou sur l'expérience fictionnelle induisaient des rapports différents aux croyances du narrateur. L'*unreliability* apparaît ici, du point de vue du lecteur, comme une cohabitation possible, résultant naturellement d'un réseau complexe de positions.

Cette observation ne peut sortir aucun des deux courants narratologiques de ses retranchements et l'intention n'était pas ici de statuer sur le débat en lui-même, toutefois reformuler l'*unreliability* en termes de cohabitation interroge : rhétoriciens et cognitivistes ont-ils bien le même objet d'étude ? Dans la friction intersubjective, il nous a semblé que les rhétoriciens cherchent avant tout à déterminer les croyances possibles de l'auteur alors que les cognitivistes s'attelaient principalement à définir celles des lecteurs possibles. Le débat s'axe assez souvent sur une dichotomie entre explication des mécanismes de création et explication des mécanismes de réception. Quoi qu'il en soit, nous avons seulement souligné que le rôle des croyances de l'interprète sur la *vérité dans la fiction* était plus à même d'être cadré et théorisé par une perspective cognitive, ce qui ne réduit pas la validité théorique des continuateurs de Booth. Constatons seulement que, du point de vue de l'interprète, la stratégie rhétorique est une donnée sujette à *recomposition* et s'intègre donc dans la matrice des croyances possibles sur le monde sans bénéficier d'aucun primat théorique.

Néanmoins, du point de vue méta-herméneutique, les narrateurs indignes de confiance font avant tout figure d'exemple et ils ne doivent pas nous faire oublier le renversement initial que nous nous proposons d'effectuer. En effet, tout comme les parafictionnalisations de Saint-Gelais, rhétoriciens et cognitivistes tendent à envisager l'interprétation par rapport à une *version fictionnellement vraie* et ne définissent pas nécessairement le monde comme conflit de versions vraies. La narratologie ne cesse d'étendre le corpus d'œuvre délimitées comme ayant un narrateur non-fiable et identifie ainsi des situations où la *vérité dans la fiction* devient un enjeu narratif. Mais, notre hypothèse nous invite à maintenir plus largement l'idée selon laquelle la *vérité dans la fiction* serait un enjeu au cœur de toutes les interprétations et donc, de toutes les œuvres.

On pourrait ici revenir à Korthals Altes qui définit l'expérience herméneutique comme jeu de perspectives :

La littérature peut occasionner ce travail (et je m'excuse de la maladresse de la formulation qui suit) à travers un jeu complexe, emboîté, *de perspectives sur des perspectives sur des expériences valorisées* : tout d'abord, quand nous lisons, nous sommes amenés à imaginer un monde à travers une représentation elle-même perspectivée (et chargée d'évaluations) de personnages qui agissent, perçoivent et réfléchissent dans un monde fictionnel où se laissent également reconstruire des perspectives évaluatives diverses.

La narratologue ne parle aucunement ici de l'*unreliability* et pourtant le degré de confiance que nous accordons aux narrateurs semble tout à fait participer d'un tel jeu d'emboîtement des perspectives, dont notre définition du monde comme conflit de versions vraies constitue une reformulation ontologique. Il nous semble en effet que si le degré de confiance résulte d'un choix perspectiviste on en vient à cadrer l'*unreliability* de manière cognitive et on ramène le problème à ce que Korthals Altes appelle une « reconstruction de perspectives évaluatives » : l'*unreliability* devient l'affaire, nous semble-t-il, de l'ensemble des fictions et des interprètes. Lorsqu'un critique a besoin de parafictionnaliser un pan des croyances ou des émotions d'Emma Bovary, celui-ci cherche nécessairement à justifier quelque chose de l'œuvre. Faut-il en conclure que, sur ce point très précis, le narrateur de Flaubert a péché par omission ? Et la réflexion gagnerait à être appliquée au théâtre, ou la stricte hypothèse des « narrateurs indignes de confiance » paraît pourtant inapplicable. Il semble en effet que les critiques tendent à se positionner à l'égard des auteurs dramatiques d'une manière analogue à des narrateurs²²⁵. Si Herland rétablit le monologue manquant d'*Horace* pour expliquer son comportement, ne reproche-t-il pas à Corneille un même manquement ? Affirmant que Molière a mal saisi son personnage et qu'il en donne une représentation caractériellement erronée, Rousseau n'accuse-t-il pas le dramaturge d'être *untrustworthy* ? L'hypothèse de la cohabitation *fictionnelle* repose, rappelons-le, sur l'idée d'une instabilité essentielle des mondes. Aussi, la fiction comme conflit de versions vraies invite à faire de l'*unreliability* des voix et des univers de croyances un élément plus qu'essentiel de notre rapport à toutes les œuvres.

²²⁵ Ce point engagerait évidemment une réflexion approfondie sur le responsable de la « narration » théâtrale, plus généralement : la figure qui pourrait être accusée d'*unreliability* dans l'écriture dramatique. On pensera par exemple aux travaux de Marc Fumaroli, ou, avec raison selon nous, aux reformulations de la narratologie genettienne que propose Chaperon (2018) qui parle du « montreur » et de sa « monstration » (remplaçant la « narration » genettienne) : une telle entité et une telle action pourraient bien être taxées d'*unreliability*.

Les virtualités conflictuelles de *Révélation magnétique* étaient surtout d'ordre épistémique : il s'agissait de savoir si le patient était *vraiment* malade, *vraiment* mort ou encore de questionner la santé mentale du narrateur. Mais on proposera à présent, pour conclure cette étude, de déplacer la question du conflit de versions vraies à des croyances proprement éthiques. Peut-on vraiment différencier les « perspectives évaluatives », les croyances recomposées, si elles traitent proprement du *vrai* ou du *juste* ? Et comment penser alors le rôle de l'affect et des émotions dans la cohabitation ? Par souci d'économie, nous n'avons pas abordé de face la question alors qu'elle sous-tendait bien évidemment les interprétations d'*Horace*, du *Misanthrope* et même de Poe : c'est un manque qu'il nous faut combler.

6. Cohabitation éthique et affects chez Sade

Après avoir exploré différents degrés de la cohabitation fictionnelle, cette ultime partie se donnera comme une ouverture lacunaire des observations qui précèdent. Lacunaire car il s'agira de poser les bases d'un projet qui mériterait de plus amples réflexions ; ouverture car il nous semble qu'il y a un champ contemporain des études littéraires, où un modèle basé sur les croyances serait d'application particulièrement fertile : l'approche éthique de la littérature.

On s'essaiera ici à comprendre le conflit des interprétations possibles autour d'un axe spécifique : le *juste dans la fiction*. Les chercheurs regroupés aujourd'hui sous l'étiquette de *moral turn* prennent souvent comme point de départ des prémisses qui nous sont également essentielles : la « thèse d'existence » des personnages, la participation imaginative du lecteur, son nécessaire positionnement dans la fiction, l'accessibilité (ici morale) des situations fictionnelles au monde réel, etc. Si l'on ne peut regrouper ces travaux sans éluder leurs singularités et leurs divergences, avançons modestement que leurs approches ont en commun - c'est en partie ce qui fait leur succès - d'envisager l'utilité politique de la participation imaginative du lecteur. Il ne s'agit plus, bien souvent, d'étudier simplement les fonctionnements de l'immersion ou de l'empathie mais de penser leur action sur la société civile via l'influence des fictions sur nos croyances morales.

Afin d'esquisser l'utilité d'une conception de l'interprétation comme fabrication d'un monde possible on la comparera ici avec la définition que propose Martha Nussbaum du lecteur comme « juré » : c'est entendu, la principale tâche d'un juré est de prendre position. Ce choix s'explique, outre que Nussbaum soit l'une des plus célèbres représentantes du *moral turn*, car sa conception de l'expérience fictionnelle est en de nombreux points inspirée des théories de la fiction qui ont constitué le cadre de notre réflexion : jusqu'où le jugement éthique est-il un enjeu « cohabitionnel » ? On proposera donc, à travers l'étude d'une nouvelle du Marquis de Sade (*Eugénie de Franval*), de tester plusieurs hypothèses de Nussbaum sur les croyances éthiques et les positionnements empathiques du lecteur mais en essayant d'y intégrer l'instabilité essentielle des mondes et la complexité des cohabitations possibles de l'interprète. Rappelons ici que nous avançons en introduction un constat inquiétant : l'ensemble des interprétations possibles peut-il véritablement constituer un objet théorique ? L'échelle des « sens » d'une œuvre est peut-être trop

large, mais l'ensemble des positionnements éthiques pourrait bien constituer une première étape d'une telle démarche théorique. Mais comment décrire la matricialité ? Nous proposerons au terme de cette étude une « grille des croyances possibles » qui se voudra une cartographie des cohabitations éthiques envisageables : un ensemble de lignes interprétatives et de positionnements empathiques qui pourrait s'apparenter à un rendu cognitif des hésitations morales de l'interprètes.

6.1. Ethique passive et éthique active

6.1.1. Rationnalité large et participation imaginative

Dans un présent idéologiquement dominé par l'utilitarisme juridique et économique, Martha Nussbaum cherche à réhabiliter le rôle des émotions dans le débat public. Contre une dévalorisation traditionnelle (plutôt platonicienne) de l'émotivité au profit de la rationalité, elle s'appuie sur Aristote pour affirmer ce qu'elle nomme une « rationalité large »²²⁶. La notion émerge initialement de ses réflexions sur la justice. S'indignant que l'empathie potentielle d'un juge pour un accusé soit systématiquement attaquée, elle envisage au contraire que les émotions entre êtres humains soient un repère essentiel à la compréhension de toute situation polémique. Reprenant à son compte les critiques adressées au modèle utilitariste de « l'agent rationnel »²²⁷, elle argue que la réaction empathique constitue en elle-même un jugement rationnel. Sans revenir sur le détail de ses positionnements philosophiques, attardons-nous ici sur la définition qu'elle donne du jugement car, bien que pensée dans un cadre juridique, elle se trouve à la base de ses conceptions éthiques de la littérature.

Nussbaum entend par « rationalité large » l'idée selon laquelle l'émotivité participerait tout à fait de ce que l'on appelle classiquement les jugements « rationnels ». On envisage traditionnellement que les émotions « ne reposeraient pas sur des croyances » (2015:135), contrairement aux opinions rationnelles qui s'appuieraient nécessairement sur une représentation d'éléments spécifiques du monde réel. C'est ce que défendent une partie des philosophes moraux gagnés à

²²⁶ Voir la discussion qu'en donne Crary (2013 : 2).

²²⁷ Notamment dans Nussbaum (2015).

l'utilitarisme : l'inférence d'un juge (ou d'un lecteur, nous y venons) sur ce qui est *juste* serait distincte de tout affect.

Une conception « étroite » de la rationalité n'impliquerait pas de statuer sur une inutilité morale des fictions, mais nous forcerait à envisager un apport « propositionnel » des fictions à l'éthique²²⁸. En d'autres mots, on pourrait admettre que la littérature ajoute au répertoire éthique de nouvelles « maximes » inférées rationnellement des personnages et des récits, mais il serait vain de considérer que notre expérience émotionnelle de la fiction aide à la construction de nos connaissances morales.

Le principal contre-argument de Nussbaum à cette conception « étroite » de la rationalité se base sur le fonctionnement de nos croyances. Avec simplicité, elle démontre que la réaction émotive peut participer d'un jugement rationnel lorsqu'elle relève d'une opération mentale de représentation : « Les émotions sont dirigées vers un objet [...] l'objet apparaît tel qu'il semble être à la personne qui fait l'expérience de l'émotion » (2015:136). En d'autres mots, puisque juger d'une situation implique de se représenter les agents impliqués et leurs choix, les affects d'un juge jouent un rôle dans la compréhension rationnelle. Et, partant de cette capacité représentationnelle de l'émotion, la réaction relève de la mécanique des croyances : « Si je crois qu'une personne est coupable je ressentirai de la colère [...] Si quelque aspect de ma croyance change ma colère changera d'objet » (2015:137). Sans que ce constat n'amène une nouvelle hiérarchie (qui serait tout aussi arbitraire) entre raison et passions, il aboutit chez Nussbaum à une définition de « l'efficacité éthique » des fictions. L'œuvre littéraire peut modifier nos croyances et affiner nos capacités de jugement via les réactions émotives qu'elle provoque.

Cette indistinction qu'opère Nussbaum entre croyances « épistémiques » et croyances « morales » est particulièrement intéressante pour notre perspective. Dans une approche waltonienne, son hypothèse brouille la distinction entre ce qui est *vrai dans la fiction* et ce qui est *juste dans la fiction* : l'un devenant immédiat à l'autre dans le cadre de l'expérience fictionnelle. Si je ressens de la colère en entendant l'acquittement d'Horace par le Prince, c'est que je le crois coupable, et l'utopie de *ce qu'est Horace* pourrait trouver quelques pistes d'élucidation dans les

²²⁸ C'est la position que défend Posner, critique à l'égard de Nussbaum (1997).

émotions des spectateurs. On pourrait même retrouver directement la question de la participation de l'interprète à la construction des mondes lorsqu'elle évoque la capacité représentationnelle des réactions émotives : la réaction empathique fait apparaître l'objet sous un jour nouveau. Il y a dans ce « faire apparaître » quelque chose qui pourrait être rapproché d'un *faire exister* une fois remis en situation d'expérience fictionnelle, où, comme nous avons pu le souligner, l'utopie des versions vraies domine²²⁹. Ce n'est pas exactement ce que dit Nussbaum, mais elle porte toutefois une attention particulière à la question de la littérature comme productrice de ce qu'elle appelle des « sphères d'expériences ».

La « sphère d'expérience », lieu d'application d'une « rationalité large », est un concept issu de la pensée morale qui se transporte bien dans une réflexion littéraire. Le lecteur, comme le juré, serait en permanence confronté à des actes sur lesquels il devrait porter des jugements, mais en ayant fait l'expérience des personnages (dans ce qu'on a raconté précédemment sur eux, la manière dont ils se montrent etc.) et en étant susceptible de reconfigurer ses croyances et ses réactions émotives selon les connaissances qu'on lui a fourni sur le monde de fiction. Le concept englobe donc la relation d'un lecteur à une configuration de faits, réaction aussi bien rationnelle qu'affective, en ce qu'elle est susceptible de mener à une connaissance sur la vertu. C'est ici, on l'aura compris, que la littérature a un rôle actif à jouer pour la théorie morale : elle donne à vivre des sphères d'expériences.²³⁰ Comme dans un tribunal, ce autour de quoi vont se positionner les jugements des lecteurs/jurés, ce sont les choix, dans un sens très large, des personnages. L'utilité démocratique de la littérature est ainsi instituée, notamment en ce qu'elle nous permet de faire l'expérience de l'autre :

²²⁹ L'utilité d'une pensée en monde est d'ailleurs manifeste dans les expériences de pensées de la philosophie morale. Si un train se précipite à toute vitesse sur un chemin de fer où dix personnes sont enchaînées, ai-je le droit de pousser une seule personne sur les rails pour sauver les dix autres ? Décider ce qui serait le plus juste revient à déterminer lequel des trois mondes possibles est souhaitable : le jugement moral tranche entre des variantes.

²³⁰ « Nous appelons vertu “tout ce en quoi consiste le fait d'être durablement disposé à agir de manière appropriée dans cette sphère”. Telle est pour Nussbaum la notion fine ou nominale de la vertu. La tâche de l'éthique est d'aller plus loin et de donner une description complète ou épaisse de chaque vertu en précisant ce qui vaut comme un bon choix dans chaque sphère de l'expérience. Cette description des vertus appartient au projet de réalisme interne. Dans le travail de caractérisation des zones fondamentales de l'expérience humaine nous utilisons les instruments intellectuels et affectifs que nous offrent l'expérience, le langage et l'ensemble des ressources ordinaires qui constituent nos manières de réagir à la vie. » Donatelli (2013:12)

Quand je lis *Temps difficiles* [...] je remarque que la vie des ouvriers d'usine dans ma propre société diffère pour certains traits de la vie des ouvriers de Coketown ; mais, pour d'autres, elle n'en diffère pas autant que je pourrais le souhaiter. J'évalue ces conditions en référence à certaines normes très générales d'épanouissement humain, qui sont inscrites dans ma réaction compatissante, dans mon jugement sur ce qui cause un tort important à la vie ou non. (2015 : 38)

L'autre ressort de la perspective de Nussbaum est l'empathie que nous ressentons envers les personnages. La littérature serait une alliée de l'éthique car l'empathie et l'affect font partie intégrante des sphères d'expériences. Par exemple, c'est après avoir vécu les parcours de Camille et Horace, leurs représentations du monde et leurs émotions, que nous pouvons juger l'acquittement du fratricide et nous positionner éthiquement à l'égard de cette impunité. La seule scène de son jugement amputée des quatre actes précédents (avec une sphère d'expérience autre), susciterait chez le spectateur des émotions potentiellement diverses. Il y a donc, dans l'idée nussbaumienne d'« efficacité éthique », une attention renouvelée à la structure narrative des œuvres. Organisant le parcours émotif du lecteur à travers les « sphères d'expériences », les fictions disposeraient de ce que nous pourrions appeler des « programmes empathiques ».

6.1.2. Programmes empathiques

Du point de vue de la théorie littéraire, on remarquera aisément ce que la perspective de Nussbaum a d'une poétique. Dans son étude des *Temps difficiles* de Dickens, elle retrace l'itinéraire émotif que le lecteur est censé suivre, soulignant la composition des différentes situations malheureuses que subissent les personnages. La structure de l'œuvre organiserait le ressenti du lecteur, dans la mesure où elle lui permettrait de se mettre à la place d'un autre « social » tout en pouvant juger rationnellement des injustices qu'il subit sur une base universelle.

Cette conception d'une structure destinée à produire des émotions claires rappelle le Lecteur Idéal d'Eco, mais également l'*implied author* rhétorique de Booth. Dans la perspective rhétorique qui est la sienne, il peut incomber au narrateur une fonction « d'oracle » qui autorise sa parole à décrire « not only [...] the world of the novels in which they appear but also [...] the moral truths of the world outside the book. »²³¹. Son hypothèse rejoint fortement celle de Nussbaum lorsqu'il affirme

²³¹ Booth (1983:138).

qu'il nous est impossible de connaître les croyances éthiques du véritable Shakespeare, mais que la morale du Shakespeare « implicite » de Hamlet est évidente²³². Cette parenté souligne selon nous une problématique commune à ces deux pensées : elles envisagent la participation du lecteur, mais uniquement en ce que le texte conditionne ses inférences.

L'idée de « programme empathique » des œuvres pourrait être repensée en prenant acte du rôle de la cohabitation herméneutique. A vrai dire, que les réactions émotives participent des jugements rationnels semble même, paradoxalement, affaiblir la possibilité d'un tel programme. En effet, si la colère ou l'empathie du lecteur ont un rôle à jouer dans sa *recomposition* d'une *vérité dans la fiction*, n'en va-t-il pas de même pour le *juste dans la fiction* ?

A vrai dire, l'hypothèse d'un « programme empathique » s'accommode très bien d'un corpus réaliste préoccupé par le contexte social qui lui est contemporain²³³, mais il semble plus difficile de l'étendre à un niveau théorique. Lorsque Nussbaum affirme que l'œuvre cherche à nous faire réagir par rapport à ce qui fait du tort à la vie humaine, elle met en jeu ses propres croyances externes à la fiction sur ce qui est *juste dans le réel* et sous-entend que le Lecteur Idéal de l'œuvre serait nécessairement révolté par la situation qui lui est montrée : sa perspective neutralise quelque peu la *recomposition* herméneutique des mondes.

Si son hypothèse envisage un lecteur passif, c'est peut-être en raison de son rapport à la *vérité dans la fiction*. L'empathie autoriserait, selon elle, à rapprocher les protagonistes d'individus réels et rendrait ainsi accessibles les sphères d'expériences fictionnelles à des sphères d'expériences réelles. A ce titre, sa pensée du roman accepte fondamentalement ce que nous avons appelé la « thèse d'existence » et la controverse qui l'oppose à une autre philosophe morale, Candace Vogler, reproduit à l'identique, sans le citer, le débat qui opposent les théoriciens

²³² « But is [Musset] right when he claims that we do not know what Shakespeare loved or hated ? [...] the statement is definitely mistaken if it means that the implied author of Shakespeare's plays is neutral toward all values. We do know what *this* Shakespeare loved or hated [...] there are a few values to which Shakespeare is definitely and obviously committed. » (1983:76)

²³³ Ses réflexions sur l'apparition du roman réaliste en contexte démocratique et l'efficacité éthique des littératures qui « regardent avec sympathie la vie ordinaire » (2015:42) nous semblent davantage à rattacher à une approche historique qu'à une perspective universelle. Cette perspective nous semble presque problématique lorsque sa conception de l'éthique l'amène à une hiérarchie des genres selon leur participation à la morale universelle : « [...] bien des œuvres populaires appâtent le lecteur par des sentiments grossiers et l'évocation de fantasmes qui reposent parfois sur la déshumanisation d'autrui » (2015 :44).

de la fiction partisans de la thèse d'existence et les défenseurs de la complétude des mondes (comme Dolezel et sa sémantique).

La critique de Vogler s'appuie sur l'idée que « tout ce qu'il y a à savoir sur [les personnages de fiction] est disponible de manière définitive »²³⁴. Puisque nous ne disposons que d'un ensemble clos de données, nous ne pouvons penser une éthique des personnages dans ce qu'ils ont d'existant, car cela reviendrait à « confondre les types et les individus »²³⁵. Dans cette optique, elle rejette en réalité l'accessibilité des sphères d'expériences réelles et fictionnelles, ces dernières étant, en vertu de la complétude des mondes de fiction, des objets de nature différente. Assez logiquement, Nussbaum contredit Vogler en faisant référence à nos capacités d'identification et d'empathie, affirmant une thèse d'existence forte qui lui permet d'articuler *juste dans la fiction* et *juste dans le réel*²³⁶.

Mais une approche centrée sur les spécificités de la fiction permet de souligner, nous semble-t-il, une imprécision dans la proposition de Nussbaum. L'affirmation d'une thèse d'existence forte entre en conflit avec l'idée d'un « programme empathique » à inférer des textes. En un sens, Nussbaum argumente pour l'existence des personnages, mais sans considérer son corollaire : le lecteur jouit d'une grande liberté dans ses positionnement affectifs. Le discours herméneutique peut, justement en vertu de la thèse d'existence et de la cohabitation, affirmer des croyances sur un monde aboutissant à des programmes empathiques différents. Plus précisément, il semblerait logique que nos positionnements affectifs soient simultanés au libre établissement de nos croyances sur la fiction. Si Nussbaum s'oppose sans le dire à l'idée de Dolezel selon laquelle il serait impossible de déterminer la *vérité dans la fiction* du grain de beauté d'Emma Bovary, elle est contrainte d'admettre que ce grain existe ou n'existe pas selon les cohabitations herméneutiques. Conséquemment, la possibilité qu'Œdipe ait été abusé par son père ou que Camille soit une mythomane manipulatrice est indissociable de la thèse d'existence, et cette possibilité change, on nous l'accordera, la sphère d'expérience

²³⁴ Vogler (2007:29) citée par Crary (2013)

²³⁵ « Vogler croit que les personnages littéraires ne sont jamais plus que des types plus ou moins complexes, elle croit également que les penseurs qui, comme Nussbaum, soutiennent que les romans invitent à une pensée éthique véritable et dirigée sur les individus, confondent en réalité les types et les individus. Pour Vogler, ces penseurs “se fourvoient considérablement” ». Crary (2013:5)

²³⁶ Comme le souligne Crary (2013:5) : « Un thème récurrent de la pensée de Nussbaum est que le type d'attitude que les romans exigent de nous est celle que nous devons adopter dans nos interactions avec les autres si nous voulons respecter leur individualité [...] ».

du lecteur-juré et ses positionnements empathiques. Partant de ce constat, l'on pourrait admettre, dans les termes de Nussbaum, que le lecteur ait quelque chose du juré et que l'on puisse associer « lecture du texte et lecture du monde »²³⁷. Mais il faudrait alors prendre acte que les sphères d'expériences fictionnelles sont soumises aux cohabitations de leurs interprètes et à la complexité des croisements d'univers de croyances²³⁸.

Ainsi, la proposition de Nussbaum nous semble présenter cette aporie : le lecteur y est conçu comme une puissance d'imagination active, mais qui serait soumis passivement aux programmes empathiques encodés dans les œuvres. Il nous semble plus juste de réfléchir ici à la participation active du lecteur au *juste dans la fiction*, ce qui revient en pratique à étudier comment nos positionnements affectifs résultent d'une participation éthique active et susceptible de produire, à chaque cohabitation, des programmes empathiques différents. La stricte accessibilité que propose Nussbaum entre *juste dans la fiction* et *juste dans le réel* est, selon nous, soumise à la complexité des *recompositions* des univers. Chaque personnage pose son univers de croyances morales à l'intérieur duquel il ressent ses émotions, mais c'est au final les interprètes qui reconstruisent, activement, leurs propres règles d'évaluation, leurs univers de croyances morales sur le monde de fiction.

Nous mettrons à profit ces observations théoriques sur une nouvelle des *Infortunes de la vertu* du Marquis de Sade : *Eugénie de Franval*²³⁹. A travers une étude de la pluralité des croyances possibles sur la *vérité dans la fiction* de l'œuvre et les univers de croyances présentés, nous montrerons que le *juste dans la fiction* est une donnée incertaine qu'il nous faut concevoir comme dynamique. Nous arguerons ainsi que l'efficacité éthique de l'œuvre résulte d'un positionnement actif des

²³⁷ « En effet, la mise à l'épreuve de la finesse de nos perceptions et de nos jugements que favorise la lecture de romans permet à Nussbaum de reprendre à son compte une analogie qu'elle trouve chez Aristote entre la lecture du texte et la lecture du monde. La lecture, en tant qu'expérience intensive d'attention portée à autrui, nous permettrait de remarquer à quel point nous sommes enclins à laisser échapper des nuances dans les jugements que nous portons sur des situations concrètes. Aussi problématique que cette proposition puisse paraître, il n'y a pas chez Nussbaum de différence fondamentale entre les jugements que nous posons dans la vie réelle et ceux que nous posons en lisant un roman, si ce n'est que le roman favoriserait davantage l'empathie, puisque le lecteur serait détaché de la situation et ainsi libéré des intérêts ou des sentiments comme la jalousie qui interviennent normalement dans l'existence. » Brousseau (2015:11).

²³⁸ Walton (1978:241-249) soutient d'ailleurs que cette différence s'étendrait même aux « émotions ressenties » par le spectateur qui seraient de natures diverses dans la fiction et le réel. En vertu du jeu de *faire-croire*, les émotions fictionnelles seraient cognitivement des « quasi-émotions ».

²³⁹ Sade (1987[1800]).

croyances du lecteur à travers une instabilité des positions morales possibles du narrateur et des personnages. L'idée sera de défendre la plasticité des sphères d'expérience toujours soumises aux *recompositions* de leurs lecteurs sans opter pour une position platement relativiste : il nous semble au contraire que si les fictions sont si importantes pour l'éthique en démocratie, c'est justement car les tensions entre les possibles d'un monde constituent fondamentalement l'espace d'un débat.

6.2. Croire un narrateur extradiégétique ?

Que croire du narrateur sadien ? La question est plus que vaste. Elle nous invite avant tout à un détour préliminaire par la question du narrateur extradiégétique dans la cohabitation fictionnelle. La question de l'*unreliability* prouve qu'il est aisé de concevoir pourquoi les narrateurs intradiégétiques peuvent, en vertu de la thèse d'existence, être conçus comme des entités douées de croyances et potentiellement faillibles. Mais le narrateur extradiégétique, sinon « omniscient », échapperait-il à ce soupçon ?

Notre étude des cohabitations possibles d'*Eugénie de Franval* dans une perspective éthique ne peut se satisfaire d'une telle proposition. Il incombe au narrateur de composer les situations, de dévoiler ou non l'intériorité mentale des personnages et même parfois d'envisager les mondes possibles contradictoires d'un texte. Dans les termes de Nussbaum, le narrateur est responsable de la construction des « sphères d'expériences » et constitue donc l'un des points clés du « programme empathique » des œuvres. Si le narrateur de Sade oubliait de nous souligner certaines informations – par exemple qu'Eugénie est la fille de Franval – la sphère d'expérience et les positionnements éthiques des lecteurs changeraient fondamentalement. La question de l'*unreliability* soulignait bien comment l'interprète pouvait établir une *vérité dans la fiction* en conflit avec celle du narrateur, pourquoi en serait-il différent à l'égard du *juste dans la fiction* ?

S'il est évident que ce point pourrait être largement débattu, nous admettons ici, par souci de concision, que la voix narrative extradiégétique expose un univers de croyances de nature similaire à celui des personnages. Notons que, dans les termes de notre hypothèse, cela revient à admettre partiellement une « thèse d'existence » cognitive du narrateur extradiégétique. Ce parti pris s'appuie en partie sur les

théories qui soutiennent que l'on puisse qualifier²⁴⁰ une voix extradiégétique et donc « l'entité » qui en serait responsable. Mais l'hypothèse s'inscrit avant tout dans la continuité de Baroni (2017) qui préfère à l'omniscience l'idée d'une « ultériorité », définissant ainsi le concept : « la narration *ultérieure*, c'est-à-dire celles qui sont racontées par des narrateurs dont le savoir excède celui des personnages » (Baroni (2017:91). Constatons qu'il pense un savoir différentiel du narrateur et des personnages, et que nous pourrions y intégrer la question d'un champ de croyances. Le terme d' « ultérieur » sous-entend également l'idée d'un récit raconté *a posteriori*, dont le point d'énonciation se situerait dans le futur de l'action décrite, ce qui fait penser à un modèle du « conteur » : l'extradiégésie, du point de vue cognitif, poserait le lecteur dans une fausse situation « d'écoute ».

Si les cohabitations possibles d'*Eugénie de Franval* vont nous permettre de questionner les thèses de Nussbaum, c'est justement parce que nous allons voir que l' « entité » narrative se trouve elle aussi prise dans le conflit intersubjectif entre les univers de croyances internes. Loin de surplomber la lutte des personnages pour affirmer ce qui leur semble *juste dans la fiction*, le narrateur y est partie prenante. Notre idée principale sera de montrer que « l'efficacité éthique »²⁴¹ de la nouvelle ne peut se résumer à un « programme empathique » établi pour la simple raison que les croyances représentées sont conflictuelles et les « sphères d'expériences » données à vivre de manière incertaine. On verra que ces dernières résultent de mises en jeu des mondes tout à fait similaires à ce que nous observions dans *Horace*, *Le Misanthrope* ou *Révélation magnétique*. En outre, nous observerons que la question éthique s'inscrit dans une réflexion en termes de mondes via l'idée d'une « rationalité large » : pour les personnages, affirmer ce qui est juste revient souvent à souhaiter l'avènement d'un monde particulier. Et de la friction intersubjective entre les univers de croyances des personnages/du narrateur émergent diverses cohabitations possibles, engageant plusieurs accessibilités aux croyances du lecteur : une pluralité d' « efficacités éthiques ».

²⁴⁰ « Même si le narrateur est extradiégétique ou si, dans des genres non narratifs, l'on a affaire à un énonciateur anonyme, nous pouvons reconstruire une certaine image de l'énonciateur à partir de ce qu'il nous laisse apercevoir de son savoir, de ses jugements de valeur ou de ses opinions. » Jenny (2005 : I,2,2)

²⁴¹ D'après le mot de Nussbaum (2015).

6.3. Structure du débat

Franval, est-il un monstre ? Peut-être bien. C'est en tous cas l'une des cohabitations possibles de la nouvelle. *Eugénie de Franval* raconte l'éducation donnée par un libertin, Franval, à sa fille jusqu'à ce que l'inceste soit consommé. Après un mariage aristocrate sans saveur, Franval isole l'enfant qu'il a avec Mlle de Farneille dans un château où elle est élevée avec discipline, mais dans l'ignorance complète de tous les principes de la « morale » et de la « religion ». Le lecteur pourrait reconnaître une transgression sadienne de l'idéal pédagogique des Lumières lorsqu'il comprend le dessein du libertin : déterminer Eugénie à l'aimer inconditionnellement. N'ayant jamais entendu de condamnation de l'inceste, la jeune fille s'abandonne volontairement à son père. L'histoire raconte alors l'abattement de sa mère et ses tentatives pour sauver une fille qui l'ignore et la méprise. Dans son désespoir, elle est soutenue par sa propre mère (Madame de Farneille) et un religieux nommé Clervil, leur confesseur à toutes deux. De son côté, Franval tente de piéger ses détracteurs avec l'aide d'un autre libertin, Valmont, qui finira par le trahir. L'ensemble de la machination coutera la vie de Mlle de Farneille et finalement celle de Franval qui se repentira de ses crimes dans une ultime confession recueillie avec bienveillance par Clervil.

Sans considérer encore le narrateur, nous sommes forcés de constater que les personnages sont en situation permanente de débat. Si l'on grossit le trait, deux camps s'opposent : les libertins (Franval, Valmont, Eugénie) et les *conservateurs*²⁴² (Mme. de Farneille, Mlle de Farneille, Clervil). Chacun a ses propres intérêts et pourra changer (ou hésitera à changer) de camp : Mlle de Farneille connaîtra la tentation du libertinage, Eugénie et Franval se repentiront, Valmont trahira tout le monde etc. Par ailleurs, les membres d'un même camp ne partagent pas les mêmes intérêts et ont des univers de croyances assez divergents. Mme de Farneille déteste son gendre alors que Mlle de Farneille manifestera tout le long son amour puissant pour Franval. Clervil refuse longtemps de croire qu'il est bel et bien question d'inceste et ne se départira presque jamais de sa compassion pour l'incesteux libertin. Eugénie revendique l'amour le plus pur et le plus ingénu

²⁴² Le terme visant simplement ici la neutralité : les *conservateurs* sont les personnages qui s'opposent aux libertins. Ils défendent la religion, l'humilité, le respect de la famille et la criminalité de l'inceste.

pour son père alors que celui-ci semble savourer leur relation dans ce qu'elle a de criminel et de blasphématoire. Valmont se moque éperdument du plan de Franval et ne semble guidé que par ses propres désirs.

Ce qui unit véritablement les camps c'est leur rapport éthique à la relation de Franval et Eugénie que les uns approuvent et les autres rejettent. Lorsque les protagonistes projettent les mondes possibles de l'intrigue, ils désirent toujours ce qu'ils estiment être une situation *juste*. L'isolation de l'enfant provoque la réaction scandalisée de Farneille et sa fille²⁴³ à laquelle Franval oppose ses propres croyances sur la religion et l'éducation²⁴⁴. Chaque univers de croyances engage un projet différent visant toujours « le bonheur » d'Eugénie, mais en projetant des possibles du monde divergents. De nombreuses séquences témoignent du conflit des croyances et des mondes projetés en décrivant le débat qui se déroule explicitement dans la diégèse²⁴⁵ ou en relatant simplement les univers de croyances d'un personnage sur les autres pour que les divergences se soulignent d'elles-mêmes²⁴⁶. L'univers de croyances d'Eugénie est aussi un nœud important du débat puisqu'il est systématiquement question de savoir ce qu'elle croit : « Nouveau désespoir de Mlle de Farneille quand elle reconnut qu'il n'était que trop vrai que sa fille ignorait même les premiers principes de la religion [...] » (1987:18). Cet exemple illustre assez bien pourquoi la « rationalité large » de Nussbaum s'applique aux univers de croyances internes à la fiction : le lecteur accède à la représentation du monde de la mère d'Eugénie dans le jugement à la fois épistémique (« il n'était que trop vrai que ») et émotif (« désespoir ») qu'elle porte sur une situation. Enfin, les croyances morales ou philosophiques, notamment dans la dispute entre Franval et Clervil, engagent leurs énonciateurs à vouloir changer le monde de fiction pour qu'il prenne une tournure plus juste²⁴⁷.

²⁴³ (1987:168).

²⁴⁴ « Mme de Farneille et sa fille, très scandalisées de cette conduite, en firent des reproches à M. de Franval, qui répondit flegmatiquement que son projet était de rendre sa fille heureuse, il ne voulait pas lui inculquer des chimères, uniquement propres à effrayer les hommes sans jamais leur devenir utiles [...] De tels propos déplurent souverainement à Madame de Farneille qui approchait d'autant plus des idées célestes qu'elle s'éloignait des plaisirs de ce monde. » (1987:16)

²⁴⁵ « Mlle de Farneille voulût insister, appelant l'éloquence du cœur au secours de celle de la raison, quelques larmes s'exprimèrent pour elle ; mais Franval, qu'elles n'attendrirent point, n'eût pas même l'air de les apercevoir. » (1987:19)

²⁴⁶ « [Eugénie] ne voyait que Franval au monde, elle ne distinguait que lui, elle se révoltait à l'idée de tout ce qui aurait pu l'en séparer [...] Il n'en était pas de même des mouvements du cœur de Mlle de Franval pour sa malheureuse et respectable mère. » (1987:22-23, nous soulignons)

²⁴⁷ « [Franval :] Je voudrais, monsieur, que nous allussions au fait, il me semble que vous employez des détours ; quel est l'objet de votre mission ?

Conformément aux observations générales de notre étude, la friction intersubjective est ici encore le lieu d'un étiolement du monde vers des possibles que déterminent les croyances internes des personnages. Ce qu'apportent les réflexions de Nussbaum, c'est une nouvelle dimension : tout comme dans *Horace*, la tension des univers de croyances constitue aussi une lutte collective pour la définition du juste. Mais ce qui nous intéressera ici c'est que ce conflit se déroule à l'intérieur de la représentation qu'en donne le narrateur dont les croyances éthiques fonctionnent sans cesse comme un cadrage. Le problème de « l'efficacité éthique » d'*Eugénie de Franval* est donc celui de l'emboîtement des possibles : le lecteur doit établir ses croyances sur des sphères d'expériences données déjà à travers les croyances du narrateur, elles-mêmes sujettes à *recomposition*.

6.4. Les croyances éthiques du narrateur

6.4.1. Cadrage du débat

Franval est-il un monstre ? Une formulation plus exacte de cette interrogation serait peut-être : comment la voix narrative envisage-t-elle cette monstruosité ? Au travers de quels carcans éthiques le narrateur propose-t-il de penser son monde ? Quelles sont ses croyances sur le *juste dans la fiction* ?

D'emblée, il semble affirmer des croyances claires. A vrai dire, son positionnement dans la friction intersubjective paraît si tranché qu'il pourrait nier toute ambiguïté à l'œuvre. Il avance dans l'incipit un univers de croyances prenant le parti des *conservateurs* en posant un jugement sur l'ensemble du monde : « Qu'on nous pardonne les monstrueux détails du crime affreux dont nous sommes contraints de parler [...] » (1987:1). Outre le « monstrueux » sur lequel nous reviendrons, les qualificatifs sont sans appel : les libertins sont des criminels. Traduisant à la fois la raison et les émotions du narrateur, le jugement suggère un « programme empathique » clairement opposé à Franval. Dès le départ, le lecteur ne peut qu'admettre que l'ensemble des positions qu'il pourra prendre seront relatives à celles du narrateur : défendre Franval reviendrait, par exemple, à lire *contre le narrateur*. La voix étant responsable du donné représentationnel, ses croyances

-
- De vous rendre au bonheur, s'il était possible.
 - Donc, si je me trouve heureux comme je suis, vous ne devez plus rien avoir à dire ?
 - J'en conviens mais... » (1987:70-71)

influent largement sur la composition de l'action et des séquences d'échange. C'est notamment le cas lorsqu'il commente les énoncés ou les prises de position des personnages. A titre d'exemple, la plupart des paroles ou actions de Franval sont adjointes d'un commentaire axiologique comme « odieux », « cruel », « horrible » ou, le plus fréquent « monstrueux ». La sphère d'expérience du lecteur est constamment médiatisée, les croyances du narrateur l'invitant toujours à juger défavorablement le camp des libertins. Mais cette influence est parfois plus subtile, ainsi Franval à Madame de Farneille lorsqu'elle propose d'enquêter sur l'origine des déclarations libertines de l'enfant :

- Je vous y exhorte, madame, dit Franval [...]; vous ferez même très bien d'employer votre clergé pour parvenir au mot de l'énigme, et quand toutes vos puissances auront agit, quand vous serez instruite enfin, vous voudrez bien me dire si j'ai tort ou si j'ai raison de m'opposer au mariage d'Eugénie. Le sarcasme qui portait sur les conseillers ecclésiastiques de la belle-mère de Franval avait pour but un personnage respectable qu'il est à propos de faire connaître [Clervil]. (1987:36-37, nous soulignons)

Le commentaire du narrateur soulignant le « sarcasme » semble évacuer d'emblée toute hypothèse d'une sincérité de Franval. La réplique aurait pourtant pu signifier un personnage gagné déjà par une forme de repentir et il est significatif qu'elle évoque l'ensemble du débat éthique sous la forme d'un choix (marier ou non Eugénie). En usant d'un axiologique (« respectable ») pour qualifier un opposant à Franval et en spécifiant que les croyances exprimées par le libertin seraient ironiques, le narrateur altère à nouveau la sphère d'expérience proposée au lecteur. Pour être plus précis, si les deux personnages avaient eu cet échange en dehors des croyances du narrateur, le lecteur auraient peut-être pu se montrer plus suspect à l'égard du comportement inquisiteur de Farneille et sans doute ses attachements empathiques auraient-ils été plus ambigus.

A l'inverse, les commentaires du narrateur servent aussi à défendre ceux que nous avons appelé les *conservateurs*, dont la vertu et l'intégrité sont sans cesse réaffirmées. Par exemple, lorsque le narrateur admet que Mlle de Farneille use de ruse et de tromperie, il vient immédiatement apporter une légitimation morale à ce comportement :

Madame de Franval, en faisant enlever Eugénie pour le bonheur de l'une... pour la tranquillité de l'autre, et pour les intérêts de la vertu, avait pu déguiser ses

démarches ; de telles feintes ne sont désapprouvées que par le coupable qu'elles trompent ; elles n'offensent pas la probité. (1987:118)

Les qualificatifs indiquant la ruse et la fourberie sont médiatisés par l'univers de croyances éthique du narrateur : la sphère d'expérience est modifiée par des énoncés gnomiques qui visent à réguler notre regard sur le comportement de l'épouse. Il semble ainsi que l'univers de croyances du narrateur induise un « programme empathique » assez simple : le lecteur doit s'apitoyer sur la douleur de Mlle de Farneille et blâmer sans retenue son mari.

Pour autant, ce « programme empathique » oscille souvent vers un autre positionnement possible : la compassion du lecteur vis-à-vis du libertin. Même si l'on continue d'admettre que les croyances éthiques du narrateur s'opposent à celles de Franval, ses positions affectives ne sont pas toujours claires. Il est envisageable que le narrateur puisse chercher à nous faire éprouver de la peine pour Franval : cette compassion serait alors proche de celle que le lecteur devrait ressentir pour les personnages de tragédies qui, quoique moralement blâmables, auraient une fonction cathartique impliquant qu'on s'attache en partie à ce qui fait leur humanité.

Il n'aura pas échappé au lecteur de la nouvelle que la sincérité des larmes y est un enjeu conséquent en termes de croyances : une part importante des situations éthiques dépend de quels pleurs le narrateur signale comme sincères. Aussi la voix opère-t-elle une composition complexe du donné affectif qui, selon les séquences, oscille entre une insistance sur le tragique de Franval et un refus de tout *pathos* à son égard. Lorsque le « flot de larmes » de son épouse, cité plus haut, est présenté comme sincère, le narrateur semble envisager un « programme empathique » qui lui serait favorable. A l'inverse, il cherche à refuser au lecteur tout attachement tragique au libertin lorsque celui-ci s'effondre en larmes au pied de sa femme et implore son pardon :

Alors il dépose aux pieds de son épouse tous les papiers contrefaits de la prétendue correspondance avec Valmont.

- Brûlez tout cela, chère amie, je vous en conjure, poursuit le traître, avec des larmes feintes, et pardonnez ce que la jalousie m'a fait faire : bannissons toute aigreur entre nous ; j'ai de grands torts, je le confesse [...] (1987:101-102, nous soulignons)

Si l'on excluait les deux croyances axiologiques du narrateur (« traître » et « feintes »), la confession paraîtrait tout ce qu'il y a de plus sincère et ressemblerait à s'y méprendre à une véritable tirade tragique. Ces jugements cherchent à neutraliser toute empathie pour le libertin en niant la sincérité de son repentir et sa dimension tragique. Mais, si le « programme empathique » suggéré par le narrateur est incertain, c'est parce qu'il arrive aussi que Franval soit montré comme un objet d'apitoiement. Une deuxième tirade de repentir est introduite ainsi :

[...] il se jette à terre, et là, les premières larmes qu'il ait versées de sa vie viennent par flots inonder ses yeux...
- Infortuné ! s'écrie-t-il, tout se réunit pour m'écraser enfin... pour me faire sentir le remords... c'était par la main du malheur qu'il devait pénétrer mon âme [...] Ô toi, que j'outrageais si grièvement, toi, qui devient peut-être en cet instant la proie de ma fureur et de ma barbarie !... épouse adorable... [...] la main du ciel a-t-elle arrêté mes horreurs ? (1987:122)

On remarquera le parallélisme descriptif (il se jette à terre) et la divergence importante en termes de croyances avec la séquence citée précédemment. Le narrateur s'accorde une autorité immense sur la sincérité des croyances du personnage et, dans sa représentation du monde, le caractère feint ou sincère des larmes relève d'un positionnement éthique manifeste. Sans cesser de désapprouver le comportement du libertin, il propose deux programmes empathiques très différents selon qu'il reconnaisse ou non le *pathos* de Franval. Cette hésitation se poursuit d'ailleurs dans l'affirmation d'énoncés gnominiques qui participent de son univers de croyances puisqu'il prend des positions affectives contraires. Affirmant : « Il y a peut-être des cas où la nature, révoltée des crimes de celui qu'elle poursuit, veut l'accabler avant de le retirer à elle, de tous les fléaux dont elle dispose... » (1987:122) il fabrique indubitablement le tragique et semble contredire le « programme empathique » hostile à Franval souligné précédemment.

6.4.2. Plasticité des jugements éthiques

Nous avons donc observé que l'univers de croyances du narrateur influait sur les « sphères d'expérience », à savoir, les situations éthiques données à juger. Néanmoins, contrairement à ce que semble affirmer Nussbaum, il nous a semblé qu'à l'intérieur d'un même univers de croyances éthique anti-Franval, les « programmes empathiques » induits par les croyances du narrateur étaient

potentiellement divergents. Le lecteur semble en effet pouvoir se positionner affectivement en reconnaissant ou non le *pathos* (et donc le statut moral) de Franval. Mais, si les sphères d'expériences sont des données plastiques, elles sont rendues encore plus incertaines par l'application d'une thèse d'existence à la voix narrative. Le narrateur énonçant manifestement des croyances, il incombe au lecteur de se positionner par rapport à sa vision du monde avec les mêmes processus cognitifs que pour n'importe quel autre personnage : sa représentation est potentiellement indigne de confiance. Nécessairement, la fragilité de ses croyances engagera la fragilité des sphères d'expériences et des cohabitations de l'interprète.

D'abord, on soulignera ses silences, car il est manifeste qu'il s'abstient de tout commentaire axiologique dans plusieurs situations. Ce mutisme est étrange : rien ne semble justifier son acharnement à qualifier le personnage de « monstre » dans certains cas et non dans d'autres qui paraissent tout aussi « monstrueux ». On s'étonnera par exemple que les répliques où Franval déclare son amour à sa fille ne soit pas commentées et que le narrateur fasse entendre au lecteur des déclarations d'apparence humbles et respectueuses²⁴⁸ sans les condamner. Il est impossible de citer les silences d'un texte, mais la lecture du passage dédié à l'éducation et à la découverte amoureuse des deux personnes (1987:22-28) raconté en dehors de tout jugement éthique pourrait servir d'exemple. La « monstruosité » des déclarations d'amour de Franval à Eugénie, ainsi que le niveau de sincérité qu'il faut lire dans ces échanges, tout cela est entièrement laissé au libre jugement du lecteur et il serait bien possible d'y voir l'approbation morale du narrateur.

Plus significativement, le narrateur manifeste à plusieurs reprises des croyances anti-cléricales virulentes qui contrastent fortement avec le parti qu'il semble prendre dans le débat éthique. Citons par exemple sa description de Clervil qu'il croit plein « plein de sagesse [...] loin de tous les vices de sa robe » (1987:36) ou le commentaire gnomique qu'il donne de la religiosité de Mme de Farneille : « [...] elle s'approchait d'autant plus des idées célestes qu'elle s'éloignait des plaisirs de ce monde ; la dévotion est une faiblesse inhérente aux époques de l'âge ou de la

²⁴⁸ « Soit, mais je ne veux pas être ton tyran, bien moins encore ton séducteur ; je veux ne tenir que de l'amour seul les bienfaits que je sollicite. [...] C'est ton bonheur en un mot que je veux, mon ange, ton bonheur bien plus que le mien ; ces plaisirs doux que tu peux me donner ne seraient rien pour moi, s'ils n'étaient le prix de ton amour. Décide donc, Eugénie [...] si ce n'est pas moi que tu préfères, en t'amenant celui que tu peux chérir, j'aurai du moins mérité ta tendresse et je serai l'ami d'Eugénie, n'ayant pu devenir son amant. » (1987:26-27)

santé » (1987:17). N'est-il pas étrange qu'un narrateur qualifiant de « monstruosité » une éducation sans religion en vienne à condamner ainsi la dévotion et le clergé ou à manifester de l'ambiguïté sur les croyances de Clervil²⁴⁹ ? A vrai dire, il va même plus loin lorsqu'il affirme un athéisme clair, visiblement favorable aux passions du monde sensible :

Dans le tumulte des passions, un avenir dont on se croit très loin inquiète peu communément, mais quand leur langage est moins vif... quand on avance vers le terme... quand tout nous quitte enfin, on se rejette au sein du Dieu dont on entendit parler dans l'enfance, et si, d'après la philosophie, ces secondes illusions sont aussi fantastiques que les autres, elles ne sont pas moins aussi dangereuses. (1987:17)

Cette référence à la philosophie rapproche soudainement son univers de croyances de celui de Franval et laisse ouverte l'hypothèse d'un narrateur gagné à la pensée libertine. Ainsi, il ne se trouve plus en conflit, mais en concordance avec le libertin lorsqu'il défend l'éducation athée d'Eugénie²⁵⁰. Notons également qu'il accompagne la description de l'éducation cloîtrée de jugements souvent mélioratifs²⁵¹ et justifie les croyances d'Eugénie par des éloges de son père²⁵².

Il faut alors nécessairement que le narrateur soit *unreliable* (plus exactement *untrustworthy*), du moins au regard d'une cohabitation fictionnelle aboutissant à une représentation éthique du monde de fiction. Constatant l'incohérence de l'univers de croyances du narrateur, ou bien le lecteur interprète comme ironiques l'ensemble des condamnations de Franval et la représentation des croyances des *conservateurs* ; ou bien il voit dans l'argumentaire pro-libertin une représentation des croyances de Franval qui seraient montrées pour être blâmées. Le lecteur, en situation de doute permanent quant à la sincérité du narrateur, se retrouve contraint d'établir une version *juste* du monde fictionnel à l'aide de jugements éthiques sur des sphères d'expériences qui résultent, déjà, d'une *recomposition* herméneutique.

²⁴⁹ « La crédule Franval espérait tout de l'éloquence de ce guide spirituel ; les malheureux saisissent les chimères avec tant d'avidité ; et, pour se procurer une jouissance que la vérité leur refuse, ils réalisent avec beaucoup d'art leurs illusions ». (1987:69)

²⁵⁰ « Si Eugénie ne connaît rien, madame, répondit Franval, si on lui cache avec soin ces maximes, elle ne saurait être malheureuse ; car, si elles sont vraies, l'Être suprême est trop juste pour la punir de son ignorance, et si elles sont fausses, quelle nécessité y a-t-il à lui en parler ? ». (1987:19)

²⁵¹ « [...] on ne les [Eugénie et ses demoiselles de compagnie] enferma jamais dans ces ridicules baleines également dangereuses à l'estomac et à la poitrine [...] ». (1987:21)

²⁵² « [...] il se rendait si bien utile à son instruction et à ses plaisirs, il volait avec tant d'ardeur au-devant de tout ce qui pouvait lui être agréable qu'Eugénie, au milieu des cercles brillants, ne trouvait rien d'aimable comme son père. ». (1987:22)

La question s'étend d'ailleurs ici au « programme empathique » : comment envisager que le texte détermine les positionnements affectifs de son lecteur si ceux de son narrateur sont incertains ?

En réalité, l'hypothèse d'un narrateur libertin et ironique pourrait nous amener à inverser son affection pour les personnages du camp opposé à Franval. A ce titre, le silence du narrateur serait manifeste lorsque Franval exprime à Eugénie ses croyances sur la « monstruosité » de leurs ennemis :

[...] pas un refuge sur la surface du globe ne deviendra sacré... inviolable, aux yeux des monstres dont nous poursuivra la rage ; ignorez-vous à quelle distance atteignent ces armes odieuses du despotisme et de de la tyrannie, lorsque payées au poids de l'or, la méchanceté les dirige ? (1987:113)

L'univers de croyances de Franval deviendrait ici une sorte de repère empathique pour le narrateur libertin qui s'abstient de le commenter et laisse au lecteur le choix de plaindre le destin du personnage ou d'admirer son courage, sans que rien n'invite à le blâmer. Une telle hypothèse engagerait également à attribuer un coefficient d'ironie aux énoncés gnominiques qui auraient pu susciter un attachement empathique pour Mlle de Farneille. Lorsqu'elle embrasse Franval après son premier discours de repentir, la voix narrative deviendrait mordante²⁵³ et ses déclarations sur la fragilité humaine témoigneraient en réalité d'une ironie invitant le lecteur à épouser les jugements affectifs de Franval au détriment de toute compassion pour son épouse.

Pour aller plus loin encore, on constate même qu'un univers de croyances libertin ne s'accompagnerait pas nécessairement d'un « programme empathique » favorable à Franval. L'empathie du lecteur pour Mlle de Farneille pourrait s'accorder avec la représentation du monde du narrateur si l'on admet que ce dernier soit carrément sadique et tire ses croyances du plaisir qu'il prend à la douleur de la victime.

Lorsque le narrateur décrit l'attachement de Mlle de Farneille à son futur époux, il est bien question ici de s'émouvoir de cet amour ingénu pour un homme plein de mensonges : « Mlle de Farneille [...] trompée par ces faux brillants, en était devenue

²⁵³ « Mlle de Farneille l'embrasse ; il est si difficile d'oublier qu'on est mère, quelque outrage qu'on ait reçu de ses enfants... la voix de la nature est si impérieuse dans une âme sensible, qu'une seule larme de ces objets sacrés suffit à nous faire oublier dans eux vingt ans d'erreurs et de travers. » (1987:106)

la dupe ; les jours n'étaient pas assez longs pour le plaisir de le contempler : elle l'idolâtrait [...] » (1987:14). Mais cette innocence deviendrait le support d'un fantasme de domination sadique présent à la fois dans les jugements du narrateur et dans les croyances de Franval. On notera la question du « ton » du narrateur comme axe d'oscillation du « programme empathique » car les descriptions pathétiques de l'épouse de Franval prendraient aisément une tournure sadique si l'on imaginait le narrateur en plein fantasme :

Quelle victime hélas ! Madame de Franval, âgée pour lors de trente et un ans, était à la fleur de sa plus grande beauté ; une impression de tristesse, inévitable d'après les chagrins qui la consumaient, la rendait plus intéressante encore ; inondée de ses larmes, dans l'abatement de la mélancolie... ses beaux cheveux négligemment épars sur une gorge d'albâtre... ses lèvres amoureuxment empreintes sur le portrait chéri de son infidèle et de son tyran [...] (1987:29)

L'intersection des croyances épistémiques (sur la beauté du personnage) et éthiques (sur ses tourments et son statut de victime) brosse ici un portrait dans lequel l'attachement affectif pourrait aisément s'accompagner d'un désir de domination et de souillure de l'innocence.

Une part de fantasme dans la description des personnages autoriserait par ailleurs le lecteur à questionner de nouveau certains silences du narrateur. Il est notoire que, dans les passages qui relatent les ébats de Franval et sa fille, les jugements axiologiques s'effacent. Certes, le narrateur avance dans l'incipit que c'est au nom de la condamnation morale qu'il se voit « contraint » de décrire le « crime » dans ses « monstrueux détails » (1987:1), mais pourquoi s'arrêter soudainement de condamner lorsqu'il est effectivement question de décrire l'inceste ?

Plusieurs jours se passèrent dans une ivresse mutuelle. Eugénie, en âge de connaître les plaisirs de l'amour, encouragée par ses systèmes, s'y livrait avec emportement. Franval lui en apprit tous les mystères, il lui en traça toutes les routes ; plus il multipliait ses hommages, mieux il enchaînait sa conquête : elle aurait voulu le recevoir dans mille temples à la fois [...] (1987:28)

Outre l'absence de condamnation, le lexique qu'il utilise pourrait même participer d'un jugement plutôt fantasmagorique sur la situation décrite : il est question de « plaisirs », de « mystères », d'« hommages » et de « temples ». Ce ton laisse entendre que ses croyances éthiques seraient assez complaisantes avec la relation dont il relate l'érotisme bien davantage que l'immoralité. Il arrive même qu'il

commente les croyances ou les émotions des libertins en soulignant qu'il les comprend, rapprochant ainsi sa représentation du monde de la leur. C'est le cas dans la scène du « tableau vivant » où Valmont contemple Eugénie nue que le narrateur achève ainsi : « Cependant les minutes s'écoulent ; elles passent bien vite dans de telles circonstances ; l'heure frappe : le chevalier s'abandonne [...] » (1987:91 – nous soulignons).

6.4.3. Vers une grille des croyances possibles

Reprenons notre interrogation initiale : Franval est-il un monstre ? Nos observations ont souligné que les univers de croyances reposent sur l'affect, celui du narrateur y compris. Et « le programme empathique » d'une œuvre, dans le sens rhétorique que Nussbaum lui donne, paraît avant tout une inférence de l'interprète pour qui le *juste* dans la fiction, tout comme le *vrai*, est une affaire de positionnement, de débat. Tout comme il lui est impossible de juger Horace à l'égard de son seul univers de croyances, le lecteur d'*Eugénie de Franval* ne peut décider de la monstruosité de Franval sans avoir vécu une sphère d'expérience. Mais les contours de cette sphère sont le lieu d'un conflit entre les personnages, conflit médiatisé en surplus par un narrateur dont les positions sont également instables.

L'efficacité éthique de la nouvelle, davantage que dans un « programme empathique » établi, tient dans ce que nous pourrions appeler *l'instabilité des positions* du narrateur, car c'est au contact de ces possibles que le lecteur pourra prendre position moralement. Nous pourrions essayer d'établir une grille des positions possibles qui ne serait pas à concevoir comme des univers de croyances possibles imperméables les uns aux autres, mais comme un rendu cognitif du débat inter-représentationnel auquel le lecteur est confronté. Ce débat relève tout à fait de la cohabitation en ce que chaque jugement (au vu de la rationalité large) ferait émerger une variante possible du monde ajustant un équilibre complexe entre *vrai dans la fiction* et *juste dans la fiction*.

Croyances possibles	Registre	Degré de confiance	Programme empathique	Ligne herméneutique
1	accusation	sincère	anti-Franval pro-Farneille ²⁵⁴	Moraliste
2	complainte	sincère	pro-Franval pro-Farneille	Tragique
3	fantasme	indigne	pro-Franval pro-Farneille	Sadique
4	ironie	indigne	pro-Franval anti-Farneille	Philosophique ²⁵⁵

Le lecteur voulant produire un jugement sur le personnage devra produire des croyances sur la fiction et se positionner relativement à celles du narrateur. Constatons ici la complexité du débat que contiennent les possibles du texte. Si la lecture moraliste et la lecture philosophique s'opposent sans surprise, on observe que croire en la sincérité du narrateur (1 et 2) peut amener à des programmes empathiques divergents et qu'à l'inverse, un même positionnement empathique (2 et 3) peut engager une relation de confiance différente. Par ailleurs, cette grille centrée sur deux personnages est loin d'être exhaustive : on pourrait l'échantillonner davantage en y ajoutant les croyances et les affections possibles pour l'ensemble des autres personnages. Il est impossible de statuer sur l'une ou l'autre ligne éthique et c'est tout l'enjeu, nous semble-t-il, de la cohabitation en contexte éthique : la participation imaginative engage un positionnement dynamique et des croyances sans cesse *remises en jeu*. La méthode critique qui nous a semblé la plus adaptée à décrire l'« efficacité éthique » de la nouvelle a donc été une grille des croyances possibles sur les possibles du textes.

A présent établie, cette grille pourrait être appliquée sur l'ensemble des énoncés du narrateur afin d'essayer de saisir l'oscillation dynamique des positions morales possibles. Contentons-nous ici de l'exemple suivant, qui, comme beaucoup d'autres, nous paraît parfaitement dynamique soit strictement impossible à classer de manière rigide :

Quel délire !... quel mépris de tous les principes, et dans quelles vues la nature peut-elle créer des cœurs aussi dépravés que ceux-là ! (1987:47)

²⁵⁴ Mademoiselle de Farneille, l'épouse de Franval.

²⁵⁵ Cynique et matérialiste, au sens de Sade.

Ce type d'énoncé est intéressant en ce qu'il semble rendre directement accessibles le *juste dans la fiction* et le *juste dans le réel*, conformément à l'hypothèse de Nussbaum. Mais le lecteur se retrouve en réalité face à l'instabilité des positions puisqu'une telle affirmation est une croyance d'une entité *existante*. Conformément à nos déductions précédentes, on ne sait ni si ce constat sur la dépravation des cœurs cherche à nous attacher aux dépravés ou à leurs victimes ni s'il est éthiquement sincère. Pour avoir une idée du conflit cognitif du lecteur, on pourra relire ici quatre fois l'énoncé à la lumière des quatre lignes de notre grille : l'exclamative traduit-elle l'indignation du moraliste, l'excitation du sadique, l'emphase du tragédien ou l'ironie du philosophe ?

6.5. Elements de synthèse

Les travaux de Martha Nussbaum mettent en lumière l'importance de la participation imaginative dans « l'efficacité éthique » de la littérature et certaines de ses hypothèses nous ont paru intéressantes pour discuter l'idée d'une cohabitation fictionnelle dans une perspective morale.

Soulignons premièrement que le jugement éthique du lecteur peut, au nom de la « rationalité large », être pensé comme un phénomène représentationnel : produire une version du monde c'est poser un jugement moral. La coercition des jugements éthiques et épistémiques s'applique, *dans la fiction*, au conflit entre les personnages : l'interprète doit se positionner par rapport à une friction de *versions vraies* du monde et de *versions justes* du monde. Deuxièmement, si ses réflexions sur la littérature comme productrice de « sphères d'expérience » prennent acte de la participation imaginative de l'interprète, le cas d'*Eugénie de Franval* a souligné que cette participation impliquait aussi une instabilité fondamentale des situations éthiques soumises au jeu complexe des univers de croyances. Les sphères d'expérience éthiques semblent davantage le résultat immédiat des *recompositions* herméneutiques que des données programmées par le texte. Troisièmement, il résulte de l'instabilité des croyances éthiques, l'instabilité des programmes empathiques imputables aux œuvres. Tout comme dans le débat sur l'*unreliability*, nos positions affectives semblent bien davantage étudiables dans un cadre cognitif que strictement rhétorique. A vrai dire, la conception que Nussbaum propose elle-même du jugement rationnel semblait déjà impliquer l'instabilité des programmes

empathiques. Si ressentir de la colère revient déjà à affirmer une version fictionnellement juste, comment soutenir que les débats présents dans les œuvres obéissent à un itinéraire émotionnel précis ? Quatrièmement, cette étude d'*Eugénie de Franval* a aussi été l'occasion de tester notre hypothèse sur un texte en prose narré par une voix extradiégétique. Nos conclusions sur l'*unreliability* comme conflit d'univers de croyances s'y sont aisément transportées. Lorsque l'interprète porte une évaluation éthique sur un monde de fiction il entre nécessairement dans un positionnement en regard des croyances du narrateur qui, si on lui attribue une thèse d'existence, devient potentiellement faillible. La singularité de son autorité vient de ce qu'il est responsable du récit des sphères d'expériences mais cette responsabilité ne paraît aucunement valider l'idée d'un programme éthique des œuvres, au contraire, la suspicion du lecteur en sortirait même renforcée.

Pour autant, ces conclusions n'invitent aucunement à relativiser « l'efficacité éthique » des fictions, seule l'idée de cerner le projet moral d'une œuvre nous paraît discutable. A vrai dire, concevoir l'expérience fictionnelle comme positionnement dans une multiplicité de versions éthiques nous paraît justement renforcer l'intérêt des fictions pour la philosophie morale et les débats de valeurs qui agitent les sociétés. C'est parce que la cohabitation fictionnelle implique la participation active du lecteur que les mondes imaginaires peuvent impacter le cadre de nos croyances. Chercher à penser la pluralité des positionnements envisageables sur un ensemble matriciel de perspectives oblige, pour décrire l'objet d'étude en lui-même, à insister sur la non-clôture des hypothèses et l'emboîtement perpétuellement rejoué des cadrages comme le fait Korthals Altes :

Notre investissement affectif, intellectuel et moral dans la lecture nous amène à confronter ce monde évoqué et ses jeux de perspective avec notre propre expérience et nos propres valeurs. Tout ceci nous engage dans une gymnastique ou un calcul axiologique incroyablement complexe, qui requiert une série non close de cadrages et de recadrages, toujours à la merci de nouvelles contextualisations qui pourraient donner encore un tour au caléidoscope. (Baroni, 2017a)

Comment le théoricien peut-il alors produire des modèles aptes à cadrer l'incadrable liberté herméneutique impliquée par la participation imaginative ? Peut-être une délimitation centrée sur les « sens » possibles d'une œuvre paraîtra-t-elle trop large, mais une restriction à la question éthique (dans toute sa complexité affective et rationnelle) nous paraît plus envisageable : la grille des croyances possibles qui émerge finalement de notre étude d'*Eugénie de Franval* pourrait poser

les bases d'un tel modèle dynamique. Même si elle fige des lignes herméneutiques et des programmes empathiques, elle ne doit aucunement se comprendre comme un outil descriptif autoritaire qui impliquerait que l'interprète prenne une fois pour toute position. Ces lignes rigides cartographient justement la souplesse des croyances possibles d'un lecteur dont il faut concevoir la cohabitation fictionnelle comme une activité dynamique simultanément engagée dans différentes perspectives.

Conclusion

Notre lecteur nous pardonnera d'avoir laissé tant de questions sans réponse : y avait-il vraiment un ponton sur cette plage ? Qui a tué Roger Ackroyd ? Que pouvons-nous savoir de ce grain de beauté que certains prétendent avoir vu sur l'épaule gauche d'Emma Bovary ? Faut-il diagnostiquer un complexe d'Œdipe à Hamlet ? Avant d'être assassinée, Camille prévoyait-elle de trahir Rome ? Les manières d'Alceste cachent-elles un parfait galant ? Vankirk vit-il dans une autre dimension que son médecin ? Franval est-il un monstre ?

Que répondre, sinon que ces questions nous ont paru bien plus essentielles que les réponses, sérieuses ou délirantes, qu'on a pu y apporter – du moins, si on veut cerner l'inévitable dimension anthropologique que recèle toute tentative de méta-herméneutique. Et c'est bien l'objectif primordial qu'a poursuivi cette étude : envisager l'interprétation des textes littéraires comme un ensemble de discours dont il faut esquisser les frontières. En empruntant certaines des pistes ouvertes actuellement par la théorie de la fiction, il est apparu que le principe actif de l'expérience fictionnelle pourrait tenir dans notre aptitude à croire, au sens le plus large du terme. Mais affirmer que le système de nos croyances est à la base du geste herméneutique ce n'est pas critiquer la vanité du commentaire ; c'est, au contraire, souligner qu'il s'inscrit dans la plus humaine des nécessités : comprendre le monde dans lequel nous habitons et, par extension, les mondes imaginaires qui nous sont donnés à vivre. Au terme de nos réflexions, nous espérons avoir délimité la « cohabitation fictionnelle » – la nécessité dans laquelle se trouve l'interprète d'émettre un univers de croyances dans la fiction – non comme une stratégie herméneutique, mais comme le prérequis du discours critique sur les œuvres. La part de créativité essentielle à la cohabitation aura attiré l'attention, nous l'espérons, sur l'importance primordiale de la participation imaginative des lecteurs dans toute étude qui se préoccupe de la réception des textes de fiction.

Nous avons appelée « matricielle » l'expérience de la fiction car elle se présente comme un effort sans cesse rejoué pour saisir la texture véritable d'un univers, et nous en sommes venus à conclure que cette virtualité du champ interprétatif est due à la nature même des mondes de fiction. Rénover la définition des « mondes » était

le deuxième objectif que se proposait le présent mémoire et il s'est révélé indissociable du premier, du moins si l'on cherche à penser l'interaction entre la fiction et son destinataire : une partie des univers n'existe que parce que des subjectivités les investissent. En étudiant l'ampleur des « descriptions » possibles dans les discours herméneutiques, nous avons voulu raccorder avec une critique qu'adresse Macé (2010) aux *possibles worlds* : leur absence de considération pour l'aspect communicationnel du fait littéraire. Ce manquement, nous le corrigerions ainsi : un monde est une matrice de versions de lui-même que le discours herméneutique cherche à faire sortir de l'empire du possible.

Il y a, dans les énoncés que nous produisons sur les œuvres, quelque chose qui relève de la pacification d'un conflit, de la « stabilisation » d'une version. Et, si l'on pourra reprocher à ce lexique de cristalliser les lignes interprétatives, de détruire en la figeant la pluripotentialité de la lecture, nous rappellerons ici qu'une telle assertion ne concerne pas les individus, mais les paramètres du discours. A vrai dire, cela permet même d'expliquer pourquoi chacun reste libre de choisir ou de ne pas choisir, d'hésiter sur le sens ou les jugements à émettre, sans ériger un discours monolithique sur les œuvres qu'il cohabite.

Saint-Gelais (2005) a bien souligné les limites d'une sémantique des mondes fermée sur elle-même et nous pouvons ajouter ici la proposition inverse : décrire les mécaniques de l'interprétation sans envisager notre expérience « référentielle » des mondes est sans issue. Intentionnellement, nous n'avons pas voulu arrêter une définition trop rigide de cette fameuse « lecture référentielle », mais nos études de cas ont ici démontré l'ensemble des processus imaginaires engagés dans les discours herméneutiques : construction d'éthos des personnages, empathie, affects, représentations mentales de l'action, positionnements éthiques, jugements de valeurs, ocularisation cognitive de l'espace, établissement d'un degré de confiance, etc. Comme nous l'avons montré dans notre premier chapitre, on pourrait évacuer cet ensemble de phénomènes du champ de nos études en invoquant qu'il sort du cercle de compétence de la théorie littéraire, mais c'est justement ici que le concept « d'univers de croyance » nous a paru apte à délimiter un objet qui nous appartient encore. En effet, des disciplines comme la poétique ou la narratologie sont attentives à la construction des mondes, à l'ensemble des processus qui structurent le récit et configurent l'action : elles sont aptes à décrire l'architecture d'une *version* d'un monde donné. Si l'on admet, c'était notre hypothèse, que l'interprétation

produit une version du monde, alors il se pourrait bien que nous disposions en réalité d'outils aptes à décrire l'herméneutique comme participation active. Seulement, ainsi que le souligne Escola (2004), il y a dans la description poéticienne quelque chose qui relève déjà de l'interprétation : le commentateur, comme nous l'avons montré, est toujours contraint de produire une version de la fiction. Ce point a permis d'amener notre renversement de perspective que nous avons prolongé à partir de la dernière phrase de *Fictions transfuges* où Saint-Gelais laisse ouverte une piste forte pour la méta-herméneutique : « [...] la critique littéraire ne propose malgré tout, sages ou exubérantes, que des fictions réticentes »²⁵⁶.

Notre deuxième chapitre s'est proposé de définir la matricialité des mondes en soulignant qu'il y avait un conflit entre les personnages (et le narrateur) sur ce qu'il faut croire, entre leurs « univers de croyances », si l'on veut : entre leurs manières de « décrire » leurs mondes. De cette matricialité de versions de l'histoire émerge la stabilisation dont nous parlions précédemment et, avec elle, un objet qui nous est accessible : la configuration nouvelle qu'induit le discours critique, la *recomposition* qu'il opère d'un monde donné.

Brièvement, soulignons aussi l'importance de l'idée d'« utopie » dans l'interprétation : l'utopie, davantage qu'un monde parfait, est un monde parfaitement compréhensible, où un principe unique règle l'univers et qui ne présente ni complexité, ni doute, ni choix. Pingaud soulignait avec raison que l'interprétation se donne toujours comme une recomposition « objective » du texte et cette proposition pourrait problématiser également le paradoxe d'une herméneutique des mondes : chercher à stabiliser une version « objective » du *vrai dans la fiction* ou du *juste dans la fiction*. Une telle version utopique est impossible sans doute, mais admettre qu'elle est paradoxalement nécessaire au geste critique est un constat qui nous semble essentiel. Ce qui fait l'utopie, ce sont les prises de positions du critique, les croyances qu'ils établissent en s'accordant ou non avec celles des personnages et/ou du narrateur et nous avons proposé d'appeler l'univers de croyance sous-entendu dans un discours interprétatif une « cohabitation fictionnelle ». Une fois ces appuis théoriques établis, les quatre derniers chapitres de notre étude ont consisté en quatre études de modes fictionnels différents : le théâtre d'abord (une tragédie puis une comédie), la prose ensuite à travers deux

²⁵⁶ Saint-Gelais (2011 : 532).

types de narration différents (intradiegétique et extradiegétique). Cette pluralité d'objets a permis de complexifier notre description de la cohabitation fictionnelle en intégrant pas à pas la question du rôle des croyances externes à la fiction (historiques, scientifiques, morales, politiques, etc.) ainsi que des croyances sur la fiction (sur l'auteur, le genre du texte, le type d'expérience proposé, etc.), puis l'enjeu du degré de confiance que nous pouvons accorder au narrateur et finalement la manière dont une voix extradiegétique cherche à cadrer la cohabitation (sans toutefois y réussir).

Nous aimerions attirer l'attention sur notre dernier chapitre, qui recèle, selon nous, des ouvertures particulièrement intéressantes pour une perspective « cohabitationnelle ». En discutant les travaux de Martha Nussbaum, nous avons pu observer que sa conception d'une « rationalité large » de nos jugements envisageait une indistinction, dans les termes de notre approche, entre *version vraie* et *version juste* du monde. Partant de ce constat, nous avons voulu critiquer sa conception trop rigide d'une « efficacité éthique » des œuvres dont il reviendrait au critique d'inférer les « programmes empathiques ». Il nous a semblé que prendre en compte la participation imaginative et la thèse d'existence comme le fait Nussbaum, impliquait également d'accorder au lecteur une liberté dans ses jugements qu'elle lui refusait, rétablissant incidemment une perspective rhétorique assez rigide. Pour illustrer la question, nous avons proposé une lecture du conflit de croyances internes dans *Eugénie de Franval* en soulignant justement l'instabilité essentielle des *versions justes* du monde défendues par le narrateur et le personnage. Cette étude de la fonction morale d'un texte a donc cherché à ramener l'attention sur le débat des jugements possibles davantage que sur les jugements qui seraient textuellement « programmés ». Pour ouvrir sur l'utilité d'une conception éthique de la fiction basée sur les croyances, nous avons proposé d'établir une « grille des croyances possibles » enregistrant à la fois des lignes interprétatives et des programmes empathiques. Cette proposition renoue avec une démarche d'inspiration poéticienne mais cherche à décrire les jugements dans leurs conflictualités et leurs virtualités davantage qu'à figer des « efficacités éthiques » rigoureuses. Une *cohabitation éthique* de la nouvelle serait à décrire comme une répartition possible des croyances interprétatives sur ce schéma et il nous semble que l'on pourrait ici ajouter ces « grilles » aux outils de l'éthique en littérature.

Ce dernier point nous semble la piste la plus fertile ouverte par la présente étude du rôle des croyances dans l'interprétation. En effet, au terme de ce mémoire, la question de l'*ensemble des interprétations possibles* n'est évidemment pas élucidée et elle ne le sera peut-être jamais, mais il nous semble que la matricialité des jugements éthiques pourrait, elle, être constituée en objet théorique. Une grille des jugements possibles pourrait articuler la double exigence d'une approche qui ne fait pas l'économie des possibles du texte mais demeure apte à décrire les positionnements herméneutiques comme des possibles sans cristalliser l'interprétation. Ainsi, les croyances proprement éthiques semblent particulièrement propices à une telle étude car elles déplacent l'invérifiabilité des mondes vers des enjeux plus consistants et plus universels : si l'on peut argumenter contre la question du grain de beauté d'Emma Bovary en elle-même, les choix des personnages sont toujours potentiellement sujets à des jugements moraux. Il est vrai que les croyances sur la moralité de l'expérience fictionnelle varient. Rousseau argue que la fiction a un devoir d'exemplarité, Sade rétorquerait sûrement qu'elle constitue le lieu d'un dépassement des mœurs, le réalisateur Lars Von Trier²⁵⁷ fait dire à l'un de ses personnages que les fictions sont un espace de défoulement fantasmatique qui déjoue les carcans de la civilisation. Mais ce genre de positions relèvent déjà d'un geste théorisant et ne changent pas la nécessité, que nous serions tentés de dire « anthropologique », de nos positionnements moraux sur les personnages en tant que notre imagination les fait exister. Le seul moyen de déjouer ce constat serait la réponse que les structuralistes ont pu opposer à la « thèse d'existence » et qui, comme nous l'avons défendu ici, échoue considérablement à décrire les paramètres de l'expérience fictionnelle. Par ailleurs, en plus de gagner en consistance, l'enjeu éthique est aussi essentiellement politique, car, comme on le sait, le *moral turn* s'accompagne d'une considération nouvelle de la fonction démocratique de la littérature. C'est tout l'enjeu, et sans doute aussi ce qui a fait le succès, des travaux de Nussbaum : réhabiliter l'expérientialité fictionnelle comme arme de résistance à l'utilitarisme néolibéral et à la mécanisation des démocraties. Attachement, empathie, considération pour les personnages seraient un nouveau « propre de la fiction » que nous devrions aborder dans sa dimension politique : la

²⁵⁷ Dans la récente bande-annonce de *The house the Jack built* (2018).

fiction serait une des seules activités collectives où nous jouons véritablement à prendre la place des autres.

Il faudrait étudier l'aptitude des œuvres à modifier nos conceptions éthiques sans oublier les libertés de la participation imaginative, les cadrages cognitifs à la disposition des spectateurs, le rôle conjoint des croyances et des affects et surtout la simultanéité du processus de *recomposition* et le jugement moral : juger un personnage c'est immédiatement établir une version du monde qu'il habite. Oublier ces paramètres réhabiliterait une poétique figée, aveugle aux phénomènes de réception et aisément tentée par une classification élitiste des œuvres : c'est le constat auquel arrive Nussbaum quand elle finit par parler d'une « bonne » littérature. Ou trouver exactement la « mauvaise » littérature ? Pour reprendre un titre de Beauvoir : faut-il brûler Sade ? Non, sans doute, car les œuvres de Sade sont fondamentalement des débats, des scènes d'expérience que l'interprète est invité à cohabiter, à expérimenter par une reconstruction imaginative. Ce conflit de *versions vraies* est aussi un conflit de *versions justes* et ce constat rapproche la nature de la fiction d'un pilier politique fondateur de nos démocraties : le débat. C'est sans doute la piste la plus intéressante qu'ouvre une approche de la cohabitation fictionnelle : comment décrire le *débat* dans la fiction, le débat *sur* la fiction, le débat *qu'est* la fiction ? Pourquoi l'œuvre peut-elle constituer une lutte collective pour la définition du juste ? Une mise en jeu des croyances et des cadrages sur des débats de valeurs ?

Sans doute une telle perspective contribuerait-elle à penser le doute, l'incertitude de nos rapports au monde toujours sujets à débat mais paradoxalement tentés par les utopies du *juste* et du *vrai*. C'est peut-être pour cela que la critique ne « propose malgré tout que des fictions réticentes », parce que l'interprétation a quelque chose d'une ré-expérimentation de l'impossibilité d'un *autrui* stable, et donc, une manière de nous redemander sans cesse ce que nous pourrions avoir à partager, comment il faudrait *vivre ensemble*.

Bibliographie

Fictions

BAUDELAIRE, Charles (1869), « Le mauvais vitrier », in *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères. Disponible en ligne.

CHRISTIE, Agatha (2013 [1926]), *Le meurtre de Roger Ackroyd* [*The Murder of Roger Ackroyd*], trad. Françoise Jamoul, Paris, éditions du Masque.

CORNEILLE (2007 [1640]), *Horace*, dossier de Marc Escola, Paris, Flammarion, « GF ».

MOLIERE ([1666] 2000), *Le Misanthrope*, dossier de Claude Bourqui, Paris, Le livre de poche, « Théâtre ».

POE, Edgar Allan (2010 [1844]), *Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Flammarion, « GF ».

- (1984), *Poetry and Tales*, New York, Library of America, 1984.

- (1882), *Marginalia*, accessible en ligne.

SADE, Donatien Alphonse François (1987[1800]), « Eugénie de Franval », in *Les crimes de l'amour*, édition de Michel Delon, Paris, Gallimard, « Folio ».

SHAKESPEARE, William (1864[1595]), *Roméo et Juliette*, trad. F-V. Hugo, in William Shakespeare, *Œuvres complètes*, E-books libres et gratuits. Disponible en ligne.

Cohabitations

AUBIGNAC (1657), *La Pratique du théâtre*, éd. P.Martino, Alger, J.Carbonel.

BARTHES, Roland (1973), « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in François Rastier (éd.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, « Collection L. », pp.29-54.

BAYARD, Pierre (1998), *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit.

- (2008), *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit.

BOURQUI, Claude (2000), présentation et dossier critique de *Le Misanthrope*, Paris, Le Livre de Poche.

BRASILLACH, Robert (1938), *Corneille*, Paris, Fayard.

BRIX, Michel (2003), « Baudelaire, « disciple » d'Edgar Poe ? », *Romantisme*, n°122.

BRUNET, François (1997), « Poe à la croisée des chemins : réalisme et scepticisme », *Revue Française d'Etudes Américaines*, n°71.

DOUBROVSKY, Serge (1963), « Horace ou la conquête de soi », *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard.

FAGUET, Emile ([1910] 2014), *Rousseau contre Molière*, édition électronique sous la direction de F. Glorieux, V. Jolivet et P. Langlois.

HEBERT DE GARNAY, L-M. (1846), « Note bibliographique sur *Révélation Magnétique* », *Journal du magnétisme*, vol.3.

- (1852), *Petit catéchisme magnétique ou Notions élémentaires de mesmérisme*, Paris, accessible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63185272/texteBrut>

HERLAND, Louis (1952), *Horace ou la Naissance de l'homme*, Paris, Minuit.

IRWIN, John (1980), *American Hieroglyphics*, John Hopkins University Press.

LANSON, Gustave (1898), *Corneille*, Paris, Hachette.

MAURENS, Jacques (1966), *La Tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Armand Colin.

NOIRAY, Jacques (1999), *L'Eve future où le laboratoire de l'idéal*, Paris, Belin, « Lettres ».

ROCHON, Sara-Lise (2008) « Les nouvelles magnétiques d'Edgar Allan Poe », *@nalyses* Vol.3, n°3.

ROUSSEAU (1758), *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, accessible en ligne.
 SARCEY, Francisque (1887), *La Tragédie*, Paris, Librairie des Annales.
 VALINCOUR ([1678] 1925), *Lettres sur le sujet de la Princesse de Clèves*, Paris, A.Cazes.
 VISÉ, Donneau de (1667), *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, accessible en ligne sur le site Naissance de la critique dramatique.

Textes théoriques

- ADAMS, Robert (1979), « Theories of actuality », in *Noûs*, n°8, pp.211-231-
- BARONI, Raphaël (2017a), « Pour un recadrage méta-herméneutique de la narratologie contemporaine. Entretien avec Liesbeth Korthals Altes », *Cahiers de Narratologie*, 32, accessible en ligne.
- (2017b), *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie post-classique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine.
- BAYARD, Pierre (2013), *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minit.
- BOOTH, Wayne (1983), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
- BOURDIEU, Pierre (1994), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil.
- BROUSSEAU, Simon (2015), « Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière », in *Tangence*, n°107, pp.73-88.
- CARNAP, Rudolf (1997 [1947]), *Signification et nécessité*, Paris, Gallimard.
- CHAPERON, Danielle (2018), « Penser l'espace dramatique (tout contre Genette) », in Michael Groneberg (dir.), *Le penser de la scène*, Etudes de lettres, 1-2018, Lausanne.
- CHARLES, Michel (1995), *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil.
- COHN, Dorrit (2001), *Le propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, « Poétique ».
- CRARY, Alice (2013), «Éthique et littérature : Nussbaum contre Nussbaum», accessible en ligne sur raison-publique.fr
- CURRIE, Gregory (1990), *The Nature of fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DAVID, Jérôme (2012), «Le premier degré de la littérature», in *Fabula-LHT*, n°9.
- DELON, Nicolas (2014), *Une théorie contextuelle du statut moral des animaux*, thèse sous la direction de Sandra Laugier (accessible en ligne).
- DOLEZEL, Lubomir (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press.
- (2010) « Récits contrefactuels du passé », in Françoise Lavocat (éds.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions.
- DUPUIS-DERI, Francis (1997), « L'affaire Salman Rushdie: symptôme d'un Clash of Civilizations ? » in *Etudes internationales* n°28/1, pp.27-45.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula*, trad. M.Bouhazer, Paris, Grasset.
- (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
- ESCOLA, Marc ((2004), « Description et interprétation : l'objet de la poétique ». Disponible en ligne sur fabula.org.
- (2007), présentation et dossier critique de *Horace*, Paris, Seuil, pp.6-49 et pp.143-200.
 - (2009), « Le sixième acte. Les seconds amants du théâtre classique », in *La lettre et la scène. Linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Presses Universitaires, « Langage », pp.149-158.
 - (2010), « Changer le monde », in Françoise Lavocat (éds.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions.
- ESCOLA, Marc et RABAU, Sophie (2005), *La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles*. Reims, Presses Universitaires, « La lecture littéraire ».
- 2007 : « Le retour d'Alceste. De quelques scènes (encore) possibles dans le *Misanthrope* de Molière », bilan d'un séminaire donné à l'USJ de Beyrouth en décembre 2007.

- FISH, Stanley (2007), *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives.*, Paris, Les Prairies ordinaires.
- FREGE, Gottlob (1971 [1892]), « Sens et dénotation », in *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- GERRIG, Richard (1993), *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press.
- GUENOUN, Denis ([1992] 1998), *L'exhibition des mots*, Paris, Circé.
- HOWELL, Robert (1979), « Fictional objects: how they are and how they aren't. », in *Poetics*, vol.8, 1-2, pp.129-177.
- JAUSS, Hans Robert (1974), « Levels of identification of hero and audience », in *New Literary History*, vol.5 : « Changing views of character », pp.283-317.
- JENNY, Laurent (2005), *L'interprétation : cours d'introduction.*, en ligne, Université de Genève.
- JOST, François (1987), *L'œil-caméra, entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires.
- JOUBE, Vincent (2001), « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de narratologie*, 10-2, pp.75-90.
- KORTHAL ALTES, Liesbeth (2014), *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fictions*, Londres, University of Nebraska Press.
- KRIPKE, Saul (1963), « Semantical considerations on modal logic », *Acta Philosophica Fennica*, XVI, p.83-94.
- (1980), *La logique des noms propres*, trad. Pierre Jacob, Paris, Minuit.
- KUKKONEN, Karin (2014), « Bayesian narrative: probability, plot and the shape of the fictional world », in *Anglia. Zeitschrift für Englische Philologie*, n°123, pp.720-739.
- LAVOCAT, Françoise (2010), « Les genres de la fiction. Etat des lieux et proposition. » in Françoise Lavocat (éds.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions.
- (2016), *Fait et Fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique ».
 - (2017), (éds.) *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann.
- LEWIS, David (1973), *Conterfactuals*, Oxford, Blackwell.
- (2007 [1986]), *De la pluralité des mondes [On the Plurality of Worlds]*, trad. Marjorie Caveribère, Paris, Editions de l'éclat.
- MACÉ, Marielle (2010), « Le *Total fabuleux* », in Françoise Lavocat (éds.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions.
- (2011), *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard.
- MARGOLIN, Uri (1990), « Individuals in narrative worlds: an ontological perspective », *Poetics Today*, vol.11, n°4, pp.843-871.
- (1998), « Characters in literary narrative: representation and signification », *Semiotica*, vol.107, n°1-2, pp.373-393.
- MARTIN, Robert (1983), *Pour une logique du sens*, Paris, P.U.F., « Linguistique ».
- MEIZOZ, Jérôme (2016), « Que font aux textes leurs contextes (et vice-versa) ? », accessible en ligne.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène (2016), *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre : la littérature*, Paris, Gallimard.
- MURAT, Laure (2015), *Relire. Enquête sur une passion littéraire*, Paris, Flammarion.
- NÜNNING, Ansgar (1997), « But will you say that I am mad ? : On the Theory, History and Signals of Unreliable Narration in British Fiction », *Arbeiten zu Anglistik und Amerikanistik*, n°22.
- (1999), « Unreliable Compared to What ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration », *Transcending Boundaries : Narratology in Context*, Tübingen.
- NUSSBAUM, Martha (2010[1990]), *Connaissance de l'amour. Essais sur la littérature et la philosophie*, Paris, Cerf.
- (2015[1995]), *L'art d'être juste*, Paris, Climats.

- OLERON, Anaïs (2015), « La méta-herméneutique ou l'analyse des pistes interprétatives », *Acta Fabula*, 16-1.
- OLSEN, Jon-Arild (2004), *L'esprit du roman : œuvre, fiction et récit*, Berne, Peter Lang SA.
- OLSON, Greta (2003), « Reconsidering Unreliability : Faillible and Untrustworthy Narrators », *Narrative*, n°11.
- PAVEL, Thomas (1998), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- PHELAN, James (1989), *Reading People, Reading Plots : Character progression and the interpretation of narrative*, Chicago, University of Chicago Press.
- PINGAUD, Bernard (1986), « Le plaisir du commentaire », in *L'expérience romanesque*, Paris, Gallimard, « Idées ».
- PLANTINGA, Alvin (2007), « Deux concepts de la modalité : le réalisme modal et le réductionnisme modal », trad.Nef, in *Métaphysique contemporaine*, Paris, Vrin, « Textes clés », pp.269-307.
- POSNER, Richard (1997), « Against Ethical Criticism », in. *Philosophy and Littérature*, 21-1. pp.1-27.
- PRINCE, Gerald (2010) « Narratologie classique et narratologie post-classique ». Disponible en ligne sur Vox-Poetica.
- RICOEUR, Paul (1969), *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, « L'ordre Philosophique ».
- (1983), *Temps et Récit*, t.I, Paris, Seuil, « L'Ordre Philosophique ».
 - (1985), *Temps et Récit*, t.III, Paris, Seuil, « L'Ordre Philosophique ».
 - (2000) *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « L'Ordre Philosophique ».
- RONEN, Ruth (2010), « Des mondes possibles au-delà du principe de vérité », in Françoise Lavocat (éds.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions.
- ROLLINAT, Eve-Marie (2007), « L'École des femmes à la scène : plein feu sur Arnolphe », dans G.Conesa et J.Émelina (dir.), *Les mises en scène de Molière du XX^e siècle à nos jours. Actes du 3^e colloque international de Pézenas, 3-4 juin 2005*, Domens.
- RUSSELL, Bertrand (1905), « De la dénotation », *L'Âge de la Science*, vol.III.
- RYAN, Marie-Laure (1986), « Embedded narratives and tellability, in *Style*, n°20, pp.319-340.
- (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indianapolis, Indiana University Press.
 - (2010) « Cosmologie du récit », in Françoise Lavocat (éds.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions.
- SAINT-GELAIS, Richard (2005), « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction » (Compte-rendu d'*Heterocosmica* de Lubomir Dolezel). Disponible en ligne sur fabula.org.
- (2011), *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- SELLAM, Sadek (1989), « L'Affaire des *Versets Sataniques* et la communauté musulmane en France : « intégration » et droit aux états d'âmes », *Autre temps* n°25, pp.65-70.
- SHAW, Julia (2016), *The Memory Illusion*, London, Penguin House Books.
- SHEN, Dan (2011), « Unreliability », *The Living Handbook of Narratology*, Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg.
- VERMEULE, Blackey (2010), *Why Do We Care about Fictional Characters ?*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- VOGLER, Candace (2007), «The Moral of the Story», in *Critical Inquiry*, vol.34.
- WAGNER, Frank (2016), « Quand le narrateur boit(e)...Réflexions sur le narrateur non-fiable et/ou indigne de confiance », *Arborescences*, n°6, p.148-175.
- WALTON, Kendall (1978), « Fearing fictions », in *The Journal of Philosophy*, vo.75, n°1, pp.5-27.
- (1990), *Mimesis as Make-Believe, on the Foundation of Representational Arts*, Londres, Harvard University Press.

ZILLMANN, Dorf (1991), « Empathy : affect from bearing witness to the emotions of other », in *Responding to the Screen : Reception and Reaction Process*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, pp.135-168.

ZUNSHINE, Lisa (2006), *Why We Read Fiction ? Theory of Mind and the Novel*, Columbus, The Ohio State University.