

Francis JACQUES
Université de Paris III

RENDRE au TEXTE LITTÉRAIRE sa RÉFÉRENCE

*Essai pour introduire en sémantique du texte
la notion de référence suspensive*

“Vous les solaires, au fond, ce qui
vous ennuie, c’est qu’il y ait des
réalités”.
Péguy, *La Chanson du Roi Dagobert*.

Le langage porte référence à la réalité, à la fois globalement sous forme de phrases, en des énoncés complets, sous forme d’unités inférieures à la phrase, et, plus spécifiquement, par des expressions référentielles qui se rapportent à *ce dont* on parle. Ce qui revient à distinguer *parler de*, au moyen d’expressions référentielles, et *parler sur* par des expressions prédicatives.

Dans ce qui suit, on appellera *référence* l’activité, le processus ou en général le fait de se rapporter au monde par et dans le discours, au moyen d’expressions référentielles. Quand ces expressions sont singulières (noms propres, descriptions définies) —et dans ce cas seulement— on peut assimiler la fonction “référentielle” et la fonction “identifiante”. Et l’on appelle *référent* toute entité à laquelle on se réfère, éventuellement qu’on identifie : chose ou personne, chose ou état de choses, objet ou classe d’objets. Il est placé hors texte et pourtant visé par lui.

On partira d’une définition indicative du texte écrit. Soit un ensemble de phrases douées d’une cohérence globale, présentant un début, un milieu et une fin. Ajoutons que son unité transphrastique peut devenir l’objet d’un surcodage qui en fait une totalité.

Quel surcodage ? En dépit de son apparence byzantine, la question n'a rien d'académique. C'est à condition de se soumettre à certaines lois de composition (chez Aristote elles faisaient l'objet de la *Poétique*), que le texte peut ensuite apparaître comme une oeuvre qui vaut comme roman, tragédie, fable ou poème. Bien entendu, la notion de genre littéraire supporte d'être étendue. Il est permis de concevoir plus généralement la notion de genres discursifs : une plaidoirie ou un réquisitoire sont des genres juridiques : un psaume, un hymne, une parabole des genres religieux, un reportage un genre médiatique, etc.

¹Aristote, "De
Interpretatione" 17a,
15-17 ; "Poétique"
1457a, 28 sq. ;
"Métaphysique"
1045a, 12 sq.

Aristote avançait deux critères. Un texte est *un* parce qu'il parle d'un seul et même objet, dont il est question, ou bien parce qu'il est tenu ensemble (*sundesmo*) par des conjonctions¹. Ces critères sont proches de deux notions centrales qui retiennent aujourd'hui les théoriciens du texte : la co-référence et la cohésion. L'idée de thématique ou mieux de thématisation interrogative conduit à préférer un critère dynamique : un texte est un pour autant qu'il adopte un même procès de thématisation où ce dont il est question dans le texte se trouve mis en débat, "en question" dans le texte. Que ce nouveau critère soit propre à unifier les deux critères traditionnels, nous nous réservons de le montrer prochainement.

I. Le problème

Notre notion de référence est dynamique. A vrai dire il s'agit du processus de référenciation qui se produit dans un texte. Nous considérons que c'est dans le mouvement de son interrogation que l'on peut surprendre la relation dynamique unissant le langage et la réalité [Jacques, 1990]. A cet égard, le problème posé par le texte littéraire n'est pas simple. A vrai dire il s'est compliqué par étapes :

1] La réalité n'est pas forcément donnée à la perception sensible. Loin de là. Notre raisonnement sur l'existence ne saurait généraliser le cas somme toute peu fréquent où nous pouvons attendre que les objets prouvent gentiment leur existence au sein de notre perception sensible qui "a" immédiatement ses objets : le plus souvent nous devons nous mettre en quête pour établir l'existence et l'identité des objets.

2] La sémantique de la référence doit renoncer à la naïve correspondance du langage en général à la réalité. Nous avons d'autres objets que les choses données à la perception, nous avons les atomes et les particules, Dieu, les sentiments, par conséquent des

objets inventés, fabriqués ou feints, et pas seulement des objets "trouvés". Et nous disposons de langages différents pour nous y référer *en les textualisant*.

3] Les bases de la logique de l'existence et de l'identité résident, si l'on en croit J. Hintikka, dans les *jeux de langage* de la recherche et de la découverte [Hintikka, 1982]. Nos textes les mettent en oeuvre de manières diverses, plus ou moins systématiques et cohérentes, sous forme de jeux textuels, dans la mesure où il leur arrive d'utiliser tantôt un langage sérieux et littéral, tantôt un langage non sérieux (fictionnel) et non littéral (figuré). Dans ce qui va suivre nous allons mettre l'accent avant tout sur les textes littéraires de fiction.

4] Si, en travaillant sur les textes scientifiques, nous avons besoin d'exercer un contrôle logique sévère sur les entités non existantes, la poétique de la fiction travaillant sur des textes littéraires exigerait plutôt des techniques pour *introduire* de telles entités, par exemple en sollicitant la parenté sémantique entre le possible et le fictionnel.

Pour le texte littéraire, la question de la référence a une double origine, en grande partie antagoniste ; son caractère problématique est devenu évident par réaction :

1] lorsqu'un accent excessif a été mis sur la littérature comme exercice purement textualiste, et sur les options auto-référentielles d'une certaine poésie (Mallarmé) ;

2] mais aussi bien lorsque la littérature a voulu s'imposer, en particulier le roman, comme une quête originale de la vérité, on a pu parler à nouveau de "vérités littéraires".

Milan Kundera observait récemment que si les sciences refoulent l'exploration de l'être de l'homme, réduisant sa vie concrète, par compensation un grand art européen du roman est né, qui vise à l'exploration de cet être et de cette vie oubliée. En somme, la question de la référence littéraire est à nouveau libérée. Si la réalité dans la fiction n'est pas qu'une convention textuelle, à l'instar d'une convention formelle comme la division des tragédies en cinq actes, cela commence à avoir un sens, en reprenant le point de vue sémantique, d'examiner la structure des mondes de la fiction ou l'interaction de ceux-ci avec le monde perçu.

Tout ceci esquisse pour l'essentiel —encore qu'assez grossièrement— la configuration du problème. Et l'idée naïve d'objets de référence, dans leur naturalité donnée, recule. Mais le

verbalisme guette toujours. "Se quereller sur des mots" signifie que ceux qui sont engagés dans ce genre de querelle ne se commettent pas sur les situations où sont placées leurs formulations. C'est en explicitant les jeux textuels de la référence qu'on peut dissoudre le problème et apaiser la querelle. Mais où commence le danger d'être verbal, où le texte de fiction, où le texte innovant ?

Nous comprenons déjà que tous les textes qui comptent ont vocation à présenter le monde à neuf en le signifiant. Mais par ailleurs il est trop clair que le monde où nous vivons n'est pas celui de la physique mathématique, qui objective les phénomènes en les soumettant aux lois de la nature. C'est un monde de formes interactivement catégorisées par le langage naturel et la perception [Desclés, 1991]. Cette structuration du monde sensible en choses et en états de choses, se retrouve en grande partie entre les référents du texte littéraire, parce qu'elle repose avant toute modification ultérieure sur le découpage linguistique de l'espace. Seulement les textes littéraires, parce qu'ils jouent de certains effets créateurs du langage, ont vocation à transformer ces discontinuités qualitatives de la perception ordinaire. Je dis : à les "transformer", non à les répéter ni à les annuler.

C'est en littérature que la tentative pour dissocier le langage de toute validation extérieure a été conduite avec le plus de conscience programmatique, à partir de Mallarmé, Joyce et Rimbaud. Aussi bien, est-ce au problème posé à frais nouveaux au foyer de la référence littéraire que le présent chapitre sera consacré. En schématisant l'alternative : pas de référence, ou une autre référence ? Et si c'est une autre référence, une autre sphère de référenciation, selon quel jeu textuel procède-t-elle ? Nous aborderons la question sans la couper de la communicabilité, mais en y dessinant en creux la place de la référence.

II. L'enjeu référentiel

D'entrée nous renonçons à dire que comprendre un texte littéraire c'est s'établir à l'écart de tout rapport référentiel au monde réel. Au lieu de *l'a priori* d'immanence si discutable, qui est attaché à l'approche structuraliste, nous partons du présupposé inverse, à savoir que le sous-langage littéraire emprunte à la langue naturelle (en interaction catégorielle avec la perception), une partie de sa capacité de repérer, construire et ressaisir des objets de référence. Reste à

savoir comment a lieu dans ce cas le procès de référenciation littéraire. Quelle est au juste sa latitude d'autonomie, et que devient la réalité du référent ? Devons-nous forcément renoncer au réalisme philosophique de la référence à des objets perçus pour admettre une conception productive de la référence ? Trancher cette alternative c'est là peut-être l'enjeu principal des développements qui suivent.

Il est peu douteux qu'un texte présente une série d'expressions à fonction référentielle, qui fonctionnent solidairement avec des expressions prédicatives : ce sont avant tout des noms propres, des démonstratifs, des descriptions définies et indéfinies. A l'aide de ces expressions et d'autres à portée *déictique* —démonstratifs, certains adverbess²— et *anaphorique* —pronoms relatifs, indéfinis, personnels, démonstratifs, descriptions définies, certains adverbess³—, l'interprétation va pouvoir déterminer peu à peu ce qu'il est convenu d'appeler le monde du texte. Soit à fixer la référence, après l'avoir prélevée et identifiée dans un champ d'objets possibles.

Il y a une vingtaine d'années que l'essentiel de ces mécanismes est connu. D'un point de vue logique, l'opération interprétative est complexe : elle met en oeuvre non seulement une chaîne d'identification [Vendler, 1967], une construction prédicative progressive, mais une trame référentielle dont la structure est compliquée. L'interprète s'appuie à la fois sur des noms propres ou des expressions qui jouent le rôle de désignateurs rigides, sur des descriptions définies qui la *construisent* ou la *schématisent* peu à peu grâce aux prédicats compris dans le groupe nominal. Il utilise aussi des démonstratifs qui supposent un locuteur déjà défini dans le contexte avec ses rapports de voisinage, ainsi que sur des expressions de type anaphorique entre un terme et son antécédent pour assurer la *reprise* d'un objet de référence possible.

En outre, toutes ces expressions sont immergées dans un contexte modal, tant au plan de l'énoncé qu'au plan de l'énonciation. Même dans un cas simple comme le dialogue référentiel [Jacques, 1979, chap. III et IV], j'ai montré comment c'est toujours relativement à un contexte modal déterminé à l'aide des attitudes propositionnelles (croire, savoir) affichées par les interlocuteurs. Dans le cadre sémantique progressivement construit par les présuppositions acceptées par eux, s'interprètent les désignateurs, les démonstratifs, les anaphoriques et les descriptions définies. C'est alors sur le référentiel élargi, constitué par les mondes possibles afférents aux opérateurs modaux, qu'opèrent les relations d'identité référentielle entre deux descriptions définies ou entre un nom propre et une

²La "deixis" consiste à définir un objet linguistique par le rapport qu'il entretient avec la situation réelle ou fictive d'énonciation.

³L'anaphore est un mécanisme syntagmatique qui consiste à reprendre un segment du discours par un autre segment. Exemple : le pronom "en" reprend le syntagme nominal "champignons" dans : "les champignons sont de vrais dangers. N'en cueillez pas", cf. [J. Dubois et al., 1973]. L'objet linguistique se trouve alors défini par le rapport qu'il entretient avec un autre objet déjà mis en place dans un énoncé.

description définie, les relations de reprise anaphorique entre un terme et son antécédent dans la même phrase ou dans deux phrases différentes : ici se joue le processus d'identification des objets, selon que s'étend ou se réduit le champ du possible.

On peut certes admettre que l'objet littéraire est un objet linguistique encore plus libre par rapport à la perception actuelle. Faut-il aller jusqu'à prétendre que l'écriture, pour s'accomplir, tende à l'auto-célébration du langage, se donne avec jubilation comme telle, en un mot se signifie elle-même. Le souci d'élaborer au maximum l'axe du matériau signifiant vise à conférer une plénitude sensible au poème, au point que le langage y prend lui-même l'épaisseur d'une matière. Il semble que le mouvement du poème, au lieu de se diriger au dehors, se dépense au dedans à assurer les relations des configurations verbales qui constituent sa texture. L'analyse de la littérarité depuis les formalistes russes s'est focalisée sur des qualités textuelles qui s'exhiberaient pour elles-mêmes. A quoi Valéry fait écho :

“Le sentiment de plus en plus net des propriétés du langage, la tendance à agir sur lui non plus par hasard et une fois, mais par systèmes —le langage pressé, sommé, détaché même de tout, considéré dans toute son étendue, abstraitement ou développé par parties— par ses propriétés excitantes, ses relations internes, etc.” [Valéry, 1959].

Reste à savoir si on peut accorder cette thèse extrême d'auto-référence : que par le biais de la *différence* qui incline le langage à se refermer sur lui-même, la littérature ait vocation de se recourber par retours perpétuels sur soi. Car cela reviendrait à affirmer que la langue soit mystérieusement seule à disposer des effets de structuration du sens, dans un splendide isolement par rapport aux schèmes construits par la perception visuelle. Enlevez la référence, nous dit-on, et tout est bien. A quoi l'on répliquera : enlevez la *référence*, et tout n'est rien.

A *parte linguae*, il semble bien qu'on ne puisse éteindre la fonction référentielle. Toujours le langage s'échappe vers ce qu'il dit. On dira que les oeuvres littéraires, voire poétiques, désignent aussi le monde, mais que le pouvoir de référence n'est pas une fonction exclusive du discours descriptif. Seulement que cette fonction référentielle serait à la fois plus *complexe* et plus fondamentale. A *parte objecti*, un auteur ne fait pas ce qu'il veut. Pour lui comme pour tous, les êtres et les choses lui résistent. A lui de s'en approcher.

On admettra qu'une oeuvre d'art est également capable de suggérer des hypothèses sur la conduite humaine. En révélant certaines connexions possibles entre les aspects qualitatifs des choses

et les valeurs, la littérature nous permet d'entrer dans un commerce direct avec elles. Mais en fait, le caractère iconique, partiellement auto-référentiel de l'oeuvre littéraire, ne supprime pas sa fonction référentielle mais l'accompagne. Même les textes qui s'efforcent de brouiller la représentation du réel et de faire taire les références, s'appuient de quelque façon sur la référentialité du langage et son ancrage primitif dans le perceptif visuel. Inversement, si la *mimesis* a été longtemps la loi de l'art, celui-ci s'est moins recommandé de la vérité que de la vraisemblance ou vérité de l'apparence : le poète n'ignore pas que ses arbres seront toujours des arbres de théâtre et ses soleils des soleils de papier.

Nous commencerons par les discussions et querelles autour du roman réaliste, qui comporte le plus de signes référentiels. Techniquement, ces querelles topiques permettent d'affiner les réponses traditionnelles. Les solutions proposées sont plus ou moins élaborées, plus ou moins restreintes aussi à certaines espèces du texte.

III. Le problème de la fiction et ses solutions indésirables

Les fausses pistes sont nombreuses. Nous avons dit pourquoi il convenait de passer rapidement sur un premier groupe de réponses en termes d'*absence* de référent. Le texte littéraire, nous disait-on, justement parce qu'il comporte un caractère de discours à la fois figuratif (i. e. non littéral) et fictionnel (non sérieux). Est intransitive : la capacité représentative des mots s'affaiblirait au profit du travail de la différence. Ainsi la langue littéraire, avec son cortège de collocations lexicales inédites, aurait pour effet de freiner et même de bloquer le transit vers le référent. On pourrait dire de la littérarité tout entière ce que Jakobson imputait à une des fonctions du langage, la fonction poétique : qu'elle serait la "visée du message comme tel". Dès lors, l'affaire serait entendue :

"Parler de la vérité et de la non-vérité d'un tel texte n'a aucune pertinence : nous ne pouvons l'expliquer qu'en évaluant son degré de conformité au système verbal, en nous demandant s'il obéit à ses conventions de code ou s'il les transgresse" [Jakobson, 1963].

Parler de quelque chose ce serait encore parler du langage. Alors les mots ne font plus signe vers l'extérieur, mais au dedans du texte, sous l'impulsion d'un mode purement interne de référentialité. Selon ce premier groupe de réponses, ce qui nous fascinerait en écoutant un poème épique, c'est, outre l'euphorie verbale, les images et les émotions évoquées, nullement la façon de répondre à l'appel des

choses. "Avec au centre cette différence qui fait le livre" (Marguerite Duras). On renonce totalement à l'illusion de quelque correspondance avec le réel. Voici que la forme, la substance et l'odeur de la rose sont inaccessibles autrement que dans le mot "rose", dans le poème ou le roman de la rose.

Ici l'adversaire à réduire serait la *forme*. C'est contre elle que lutte l'artiste. Il n'a plus à combattre contre Dieu, le grand rival et sa création première. Les problèmes techniques auraient remplacé l'enjeu métaphysique sans l'idée qu'en littérature l'orientation interne vers les signes l'emporterait sur l'orientation externe, ce que les signes ne sont pas. Les questions de réalité et de vérité seraient subordonnées à l'objectif essentiel de produire une structure verbale qui possède sa justification en elle-même. Ce que sent bien Maupassant dans sa préface de *Pierre et Jean*, quand il veut poser les limites du réalisme en littérature. Dès lors, même le roman réaliste ne signifierait pas la réalité, mais la puissance de l'art romanesque. Il serait seulement la sorte de roman qui utilise des signes à connotation de "réel" selon le code rhétorique en vigueur. Son "réel" du roman réaliste est ni plus ni moins réel que l'"irréel" du roman fantastique.

Gardons-nous d'oublier que tout discours est référentiel (et non seulement le discours descriptif) par la nature même du langage et que c'est un caractère *a priori* de renvoyer à autre chose que lui. Ce n'est pas la référentialité mais le mode de référenciation qui est fonction du type de texte. Quand un discours est imaginaire, il ne cesse pas d'être référentiel. Seulement, la référence peut être multiple, opaque, difficile à scruter, être suspendue, mise en échec, etc.

Mais voici un deuxième groupe de réponses. On tient compte du fait que le réalisme ne serait pas une simple convention stylistique et narrative mais une décision fondamentale concernant le rapport entre l'univers réel et la vérité littéraire. Cette fois, on ne se veut pas dupe du réquisitoire structuraliste contre la référence. On est préparé à penser que la question se pose en littérature, mais autrement. Si *L'Atlantide* ou *Le Château* n'ont pas statut de sites réels, ils n'en revendiquent pas moins à leur profit un procès de reconnaissance. Les termes correspondants ne renvoient ni à la réalité d'objets concrets, ni à l'idéalité d'essences construites selon les règles de la discursivité mathématique, mais bel et bien à des fictions, à des artifices. On dira que ces imaginaires sont engendrés selon un procès assignable d'un certain usage du langage : fictionnel.

Voici posé l'énorme problème de la *fiction* et de la manière la plus naturelle. Après tout, comme dit Searle, une des propriétés les plus étranges du langage humain est qu'il rend possible la fiction. Du vrai nulle part, partout des simulacres. Ce sont des arbres de théâtre qui s'avancent à la fin de *Macbeth* quand la forêt de Dunsinane se met en marche.

Que les personnages soient simplement "irréels", la remarque est triviale. Mais sans doute doit-on en retenir quelque chose de cette remarque triviale. Contre-partie d'une fiction volontaire et légitimée qui ne se confond évidemment pas avec les médiocres stratagèmes du mensonge et de la mauvaise foi. Ni truquage ni tromperie, l'écrivain n'est pas un faussaire non plus qu'un contrefacteur. Mais si l'on en croit certains critiques, l'usage fictionnel exclurait du même coup la référence aux choses.

Cette fois il faut penser le réalisme comme un procédé de fiction, un procédé riche en *effets* de réel, tout comme le caractère autobiographique d'une oeuvre dérive d'une convention littéraire. Le réalisme est une convention qui stipulerait que le lecteur accepte de lire certaines oeuvres du point de vue mimétique à cause de la structure textuelle de surface, qui comporte une abondance de marqueurs de force assertive. On joue de la référentialité du langage, en ce sens qu'on semble affirmer des états de choses, désigner et décrire des choses en soi ou autour de soi. La situation de référence peut être minutieusement construite. Seulement, il est entendu que ces marques sont pseudo-référentielles et pseudo-assertives. Aucune vérité factuelle, aucune correspondance ne sont à chercher entre l'imitable et l'imité. Ce qu'on désigne, ce qu'on décrit, n'existe pas en dehors du texte. La lecture mimétique imposée par la convention du réalisme n'est pas réalisable dans le réel : elle est pseudo-mimétique. Elle repose sur un protocole de lecture qui postule la libre complicité du lecteur.

Que penser de ce type de réponse ? A l'évidence, il est *ad hoc*, au point de faire pétition de principe et de stigmatiser une certaine impuissance à rejoindre le réel. On connaît peut-être le jugement sévère de Bertrand Russell :

"Dire que les licornes ont une existence en héraldique, ou en littérature, est une dérobade des plus pitoyables et des plus mesquines. Ce qui existe en héraldique n'est pas un animal, fait de chair et de sang, se mouvant et respirant par lui-même. Ce qui existe est une peinture ou une description à l'aide de mots. De même, soutenir que Hamlet existe dans son propre monde, à savoir dans l'imagination de Shakespeare, tout aussi réellement que Napoléon exista dans le monde ordinaire, constitue une confusion

délibérée, à la limite du croyable. Il n'y a qu'un monde, le monde "réel" (...). Le sens de la réalité est vital en logique, et quiconque jongle avec lui en prétendant que Hamlet a une autre sorte de réalité rend un mauvais service à la pensée. Un robuste sens de la réalité est très nécessaire pour conduire une analyse correcte des propositions au sujet des licornes, des montagnes d'or, des cercles carrés et autres pseudo-objets" [Russell, 1991, chap. XVI, p. 169-170].

Les mondes réels sont complets et consistants. En revanche, si les mondes de la fiction sont par définition incomplets et inconsistants, pourquoi seraient-ils autre chose que des constructions futiles de notre imagination ?

Un réalisme philosophique à la Russell est courageux. Mais d'un point de vue logique, ce type de réponse drastique repose sur une hypothèse assez onéreuse. On est conduit à supposer que l'écrivain n'effectue pas un acte illocutoire d'assertion, mais un autre acte qui est celui de raconter une histoire (*telling stories*), d'écrire un roman, une pièce [Ohman, 1971]. Certaines formules de Wittgenstein semblent aller en ce sens. Tantôt il dit que l'écrivain s'engage dans un jeu de langage qui a un ensemble séparé de conventions. Tantôt que le jeu de langage en cause ne va pas de pair avec les jeux de langage illocutoires ordinaires. Il soutient plutôt avec eux un rapport de parasite.

Dans cette hypothèse, on dirait que tout ouvrage littéraire est un discours :

1] dont les contenus propositionnels sont tels que les noms des êtres de fiction manquent l'objet, les propositions qui les contiennent sont fausses (Russell) ou du moins oiseuses (Strawson) ;

2] dont les énoncés manquent de la force illocutoire qui s'attacherait normalement à eux. Cette suspension sous-tend notre tendance à nous concentrer sur le message, à chercher un sens second, implicite, ou à répondre émotivement au texte. Nous voilà libres de déplacer notre attention sur les actes locutoires ou propositionnels eux-mêmes et sur les effets perlocutoires.

Repérons la difficulté. Elle me semble au moins triple. D'abord, on suppose établie la frontière entre fiction et non-fiction. Or, la démarcation est souvent indécise. Comme il y a des énonciations fictives qui ne sont pas littérales, le critère trouvé ne saurait être distinctif de l'usage à la fois sérieux et littéral du langage. Ensuite, il est assez aisé de réduire à l'absurde la thèse du changement de force illocutoire. Normalement, en effet, les actes illocutoires que nous

effectuons sont fonction du sens de la phrase que nous prononçons. Si donc les phrases d'une oeuvre de fiction devaient "performer" des jeux de langage différents de ceux déterminés par leur sens littéral, ils devraient avoir un autre sens. Mais c'est impossible. On n'est plus censé avoir compris une oeuvre de fiction sans avoir appris une autre série de significations pour tous les mots utilisés. Et comme n'importe quelle phrase pourrait avoir un sens fictionnel ou un sens sérieux, autant vaudrait de reprendre à zéro l'étude du langage.

Enfin et surtout, on retombe sur l'objection que nous faisons au premier groupe de réponses en méconnaissant le fait que même un discours imaginaire ne cesse pas d'être référentiel. Le discours fictionnel, pas plus qu'un autre, ne peut *contenir* ses référents. Si le langage pouvait à volonté se retirer de la réalité, comment l'illusion référentielle serait-elle possible ? Je ne crois pas qu'on puisse convertir une question de poétique en problème de dissimulation, comme si l'art de la référence littéraire était un art du trompe-l'oeil et même, tout bonnement, un art de tromper.

Un troisième groupe de réponses tente d'éviter l'aporie précédente. Il fera progresser notre analyse. On prétend représenter la fiction telle que ses usagers la conçoivent, une fois qu'ils entrent dans le jeu. On reconnaît malgré tout la dimension référentielle du récit de fiction mais dans l'ordre du *comme si*. Par l'importance accordée à la simulation, la composante ludique de la fiction est mise en relief :

"Les textes littéraires possèdent un grand répertoire de signaux par lesquels ils indiquent leur caractère de fiction. A chaque fois que se signale ainsi ce caractère, cela veut dire qu'il *ne* peut comprendre le monde représenté dans le texte *que comme s'il* était un monde" [Pavel, 1986].

On dit : il appartient au concept de littérarité de ne pas figurer une réalité pré-existante, mais de créer délibérément l'illusion d'une telle réalité. Les lecteurs feraient l'effort avec l'auteur de se placer à l'intérieur du monde de la fiction et pendant la durée du jeu, ils le tiendraient pour vrai. L'oeuvre comme leurre. Son monde est relié au monde dit réel, comme le trompe-l'oeil se raccorde aux choses visibles et tangibles parmi lesquelles marche le spectateur. L'écrivain, même le romancier réaliste, plutôt qu'un reproducteur du réel, serait un illusionniste volontaire. Car faire de la fiction, c'est feindre ouvertement, instituer des personnages, fixer le temps et le lieu, camper un décor. Ici l'écrivain cesse de prendre la responsabilité de ce qu'il énonce. Son discours est tenu par un narrateur fictif dans un univers fictif. C'est la version de Barrès quand il commente

Maupassant : son art est celui du trompe-l'oeil.

Si le mot *illusion* était un vocable appelé à disparaître, écrit un poète, je me demande ce que je deviendrais. C'est grâce à elle qu'on donne naissance au rêve de la diversité :

"Plus nous nous ancrions dans les apparences, plus nous sommes féconds ! Faire une oeuvre c'est épouser toutes ces incompatibilités, toutes ces oppositions fictives dont raffolent les esprits remuants" [Cioran, 1964].

C'est aux "détails" de ses romans que tient *l'illusion* chez le divin Richardson, nous prévient Diderot :

"J'ai entendu disputer sur la conduite de ses personnages *comme sur* des événements réels" [Diderot, 1965].

Comment le romancier pourrait-il prétendre qu'il nous fait déboucher sur le réel ? Ce genre en appelle à un pacte de mauvaise foi qui se discrédite à l'instant même où elle s'accorde. Chacun, auteur et lecteur, fait semblant. L'auteur raconte en postulant que son témoignage est authentique, mais simultanément il nous dissuade d'en rien croire puisqu'il revendique le mérite d'avoir tout inventé. De son côté le lecteur ne peut pénétrer dans l'histoire qu'en refusant d'en mettre en question la vraisemblance. Mais il ne peut aller jusqu'à l'admettre, car le livre serait perdu pour lui comme ouvrage d'imagination. Le roman cesserait à l'instant d'être romanesque.

Plus généralement, toutes les formes de la *mimesis* ne feraient pas autre chose que de créer l'illusion de la réalité, illusion gouvernée chaque fois par les règles de l'idiolecte textuel. Pas d'autre issue que d'embrasser pleinement cette intensité d'illusion chère à Henry James, et de magnifier les virtualités du *semblant*. En écho, cette déclaration de Nietzsche : "Nous avons l'art pour ne point mourir de la vérité" [Nietzsche, 1967], où le philosophe consent une bonne fois l'appartenance de tout homme à l'ordre de l'artifice ou de la transfiguration.

"L'art en tant que transfiguration est d'une vertu plus intensifiante pour la vie que la vérité en tant que simple fixation d'une apparence" [Heidegger, 1971, p. 195].

Ne nous leurrions plus : dans une fiction tout, exactement tout, tend à la fiction. La souplesse et la liberté d'un personnage romanesque sont immédiatement compromises dès qu'on le confronte à un personnage historique véritable. Inversement, dans le roman historique les personnages réels se trouvent rapidement *fictifiés*. Je concède qu'il n'y a rien de plus instructif que cette mutation de statut.

Ne dirait-on pas cependant que les auteurs s'emploient à rattacher leur fiction au monde dans lequel nous vivons. Dans son *Alice*, Lewis Carroll ajuste les éléments vraisemblables aux éléments merveilleux, jusqu'à prendre soin de déclarer ce qui est étonnant et ce qui ne l'est pas. Sans doute, mais regardez mieux. Voyez aussi le début d'un roman réaliste. Il s'emploie à produire un effet de connivence, afin d'introduire progressivement le lecteur dans un monde étrange et familier, moyennant un surcodage, et par conséquent un protocole de lecture particulier. Le lecteur qui se prend au jeu n'est plus invité à distinguer soigneusement entre propositions fictionnelles et non fictionnelles. L'homogénéisation discursive jouant, on ne va plus regarder de très près où se trouve la ligne de démarcation entre les entités existantes et les entités fictives.

La première phase de lecture est implicitement pseudo-mimétique. Elle nous fait entrer dans un monde comparable au nôtre, dont les lois ne sont pas très différentes. Grâce à l'influence hypnotique réalisée par l'oeuvre, des éléments du monde empirique s'infiltrant, qui apportent un effet de vraisemblance suffisant pour convier le lecteur à décrypter le monde créé par analogie avec l'univers de croyance du lecteur. Nous retrouvons le fameux *effet de réel*. Il fait partie du dispositif qui a pour but de libérer le lecteur du réel immédiat pour le conduire à la *réalité fictive* du texte. La fonction principale des descriptions est de constituer une pseudo-réalité pour le lecteur. Au terme de cette première phase, on a le sentiment d'être en contact avec *une sorte* de monde empirique.

"Un jour, une femme de goût et d'une sensibilité peu commune, fortement préoccupée de l'histoire de Grandison qu'elle venait de lire, dit à l'un de ses amis qui partait pour Londres : "Je vous prie de voir de ma part Miss Emilie, M. Belford et surtout Miss Howe, si elle vit encore" " [Diderot, 1965, p. 1069].

Cet effet de réel est souvent corroboré par les protestations de véridicité de la part du narrateur : "Je dis les choses comme elles sont". Ce qui déclenche le processus propre à rendre *crédible* le régime narratif et vraisemblable le régime argumentatif.

Jusqu'ici ce genre de réponse semble assez cohérent d'un point de vue logique. Car si l'auteur n'est pas en train d'asserter non plus que d'effectuer un autre acte illocutoire qui serait de raconter une histoire (comme dans le deuxième type de réponse précédente), que fait-il ? Il est en train de faire semblant d'effectuer une assertion. Il ne s'agit pas d'un mode de tromperie, mais d'une simulation sans intention de tromper. Dans cette hypothèse, on n'est plus tenu d'identifier une propriété textuelle, syntaxique ou sémantique, qui permette de

caractériser un texte comme oeuvre de fiction. On s'en remet à *l'intention* qu'aurait l'auteur de simuler. Intention nécessaire : on ne peut dire avec vérité qu'on a fait semblant de faire quelque chose, si on n'en a pas eu l'intention.

Un des mérites de ce modèle est de souligner les propriétés *pragmatiques* de la fiction. L'attitude linguistique du scripteur est prise en compte. Reste à savoir ce qui rendrait possible cette forme particulière de simulation qui est la sienne. Les auteurs répondent à cette question par une postulation *ad hoc* : ce qui rend possible la fiction serait un ensemble de conventions qui ont pour effet de rompre... justement la connexion entre mots et choses. Ce sont des conventions extra-linguistiques qui n'altèrent le sens d'aucun des mots du langage : elles se bornent à autoriser le scripteur à utiliser les mots sans contracter tous les engagements normaux de leur signification.

En somme, on effectuerait réellement les actes d'énonciation avec l'intention d'invoquer une convention aux fins de suspendre les engagements illocutoires normaux de ces énonciations. Un certain sens donné à la convention, sinon l'illusion naïve, continuent à être requis comme la première qualité du lecteur ou du spectateur. En fait, ce dernier type de réponse tire son originalité de la deuxième phase du processus.

Dans cette phase, les personnages fictifs *une fois créés*, le romancier va user de noms propres à leur égard. Tout comme ses phrases simulent des assertions, les noms propres qu'il emploie simulent une référence. Et moi, lecteur, j'accepte cette simulation conformément au contrat de lecture. C'est le moment de se souvenir de la dissociation entre l'auteur et le narrateur. L'auteur ne prend pas parti sur la valeur de vérité, c'est le narrateur qui se prononce sur ce qui a eu lieu. Dès lors, nous pouvons nous *référer réellement* à une fiction. Par exemple, Flaubert crée le personnage d'Emma Bovary. Une fois qu'elle a été créée par l'auteur, le narrateur peut se référer à elle pour de bon, il ne fait pas semblant. Rien n'empêche enfin le critique littéraire de parler d'Emma comme d'un être de fiction par rapport à son propre univers de croyance, il peut traiter à nouveau la fiction comme telle. Naturellement, la structure logique est complexe. On ne suivra pas R. Rorty quand il explique que la proposition "Sherlok Holmes habitait chez le Docteur Watson" est aussi vraie que "la neige est blanche", et que la première proposition n'a pas besoin d'une analyse plus poussée que la seconde. Mais je serais d'accord pour dire que la structure logique est compliquée sans être opaque. Et l'on peut, me semble-t-il, considérer avec J. Searle [Searle, 1982]

qu'elle permet de résoudre au moins quelques-uns des problèmes traditionnels concernant la référence dite fictionnelle et aussi l'ontologie des oeuvres de fiction.

Reste à savoir dans quelle mesure le monde de la fiction romanesque, mais aussi le monde de la féerie, du merveilleux et du fantastique, le monde si divers du théâtre peuvent (et doivent) *ressembler* au monde réel. Que ce qui est dit ait ou non l'apparence du vrai, cela demeure indépendant du jugement que nous portons spontanément sur l'existence du monde en question. L'invraisemblable ou l'insolite n'abolit pas le sens du réel. Le Cid, Horace, Joseph K., le format ou le statut de ces personnages n'est pas d'un modèle courant et pourtant nous les gratifions d'une certaine existence. Sont-ce des objets trouvés, fabriqués ou feints ; factices ou fictifs ? Comment le texte littéraire, en thématissant ses propres objets, nous met-il néanmoins en rapport avec autre chose que le discours ? Toutes ces questions rebondissent. A supposer que les artistes soient condamnés à vivre de convention, vont-ils vivre honteusement et racheter "ce péché originel" par l'on ne sait quelle loi du trompe-l'oeil ?

Les choses ne sont pas si simples qu'elles doivent relever d'une explication *ad hoc*. C'est pourquoi nous ferons droit à une importante variante que constitue un quatrième groupe de réponses. Cette fois, on est sensible à la notion de vérité littéraire que toutes les solutions précédentes sacrifiaient. Mais peut-elle garder une portée là où on ne peut plus assigner de conditions de vérité ? En outre, on est attentif au fait sémantique que la fiction n'épuise pas l'usage littéraire ou poétique du langage. Il y a certes les usages fictionnels, i.e. non sérieux du discours, mais il y a aussi les usages non littéraires, par exemple métaphoriques, ironiques, etc., où l'on opère des transferts de sens. Depuis plus de deux mille ans, l'Occident n'a cessé d'admirer qu'il pût y avoir des métaboles, qu'on pût à volonté les nommer et les classer. Seulement, il n'est pas certain que la formulation du problème de la référence n'en soit pas transformée de fond en comble : il ne se poserait plus pour le discours figuré dans les mêmes termes que pour la fiction. Il n'y a aucune raison que le statut logique de la signification non littérale soit identique à celui de la signification fictionnelle.

En tout cas, ce quatrième groupe de réponses consiste à avancer que la littérature a une capacité de référence *sui generis*. Notons-le bien : il s'agit de rejoindre le réel mais à partir du possible. On

connaît l'histoire du bourgeois évoquée dans le *Traité du Désespoir* de Kierkegaard, qui lit son journal en famille et tout à coup se précipite à la fenêtre en criant : du possible sinon j'étouffe !

Il y a bien encore exclusion de la fonction référentielle, si l'on entend par là une référence directe et descriptive, seulement cette exclusion n'est que l'envers ou la condition négative d'une fonction référentielle plus secrète qui est libérée. Du même coup, le discours poétique porterait au langage des aspects de la réalité, ou plutôt des valeurs de notre être-au-monde qui ne sont pas captées d'ordinaire par le langage descriptif. Ces aspects, ces valeurs ne peuvent être dits qu'à la faveur du jeu complexe entre l'énonciation métaphorique et la transgression réglée du sens littéral. La métaphore en faisant voir comme, révèle un *être comme*. Bref, pas au sens d'un ensemble de significations projetées : plutôt en ce que la séquence des énoncés du texte met en suspens la référence au monde réel en invoquant la possibilité d'un autre monde.

La capacité référentielle n'est pas épuisée par le discours descriptif. Plus encore, les oeuvres poétiques se rapportent au monde selon un régime propre. Parallèlement pour la mimétique du récit, les intrigues que nous inventons, estime Ricoeur, sont le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle diffuse, informe et muette : c'est la *mimesis* narrative avec sa valeur de mythe. A la différence de l'historien qui raconte des événements qui ont eu lieu.

Dans une telle hypothèse, l'oeuvre n'est encadrée par aucun contexte perceptif ou expérimental susceptible de déterminer ostensivement ou opératoirement ses références, en cela quelque peu en situation prophétique. Aucune vision, intonation, mimique du parleur, aucun geste commun aux interlocuteurs. S'il y a des indices circonstanciels, ils sont neutralisés quant au contexte actuel - qui est normalement le leur- ou alors reconstruits dans l'oeuvre par analogie. Aucune notation de lieu, de temps, de personnage qui soit obvie. Si les oeuvres nous parlent du monde, elles ne le font pas de façon descriptive, mais métaphorique. La fonction du langage reste poétique. Loin de se borner à une célébration du message lui-même aux dépens de sa fonction référentielle, elle procède à une véritable redescription et, dans la mesure où le langage littéraire se tient dans la signification et la figure, à une véritable *refiguration du réel*. L'oeuvre littéraire déploierait un monde sous la condition de prendre appui sur la référence primaire du discours descriptif. La référence primaire deviendrait un signe pour capturer de nouveaux aspects de la réalité.

Il s'agirait en somme d'une référence dédoublée qui consiste à reconfigurer le monde. On reconnaîtra une transposition de thèses connues⁴.

Ici encore repérons la difficulté. Comment un texte peut-il présenter un monde ? On nous dit que le texte nous offre des constructions qui reposent sur l'interaction de deux systèmes de modalisation : le système du langage naturel et l'ensemble plus restreint de signes propres au discours poétique. Dans cette interaction, les signes du premier système seraient affectés par les signes du second système, de telle manière que leur connexion avec le monde réel soit interrompue : le résultat serait une nouvelle relation de modélisation référentielle.

Bien qu'ingénieuse, cette explication n'est pas totalement satisfaisante. On voudrait voir préciser la nature sémantique de cette relation de modélisation. Un poème présenterait non pas une configuration du monde réel, mais une construction de l'un de ses modèles possibles, aucun d'eux n'étant plus à proprement parler une *mimesis* du réel. Le rapport du sens et de la dénotation métaphoriques mériterait d'être étudié pour lui-même. Sans quoi on n'aurait pas gagné grand chose par rapport à la théorie herméneutique du symbole comme structure du double sens. En outre, il ne suffit pas d'enraciner la conception référentielle du langage littéraire dans une analyse de l'énoncé métaphorique. A supposer que cette démarche vaille de l'usage *non littéral* ou figuratif du langage, il resterait à prouver qu'elle vaut aussi de l'usage non sérieux du langage. Pour bien faire, il faudrait articuler la relation de modélisation métaphorique avec cette autre interaction qui existe entre les mondes fictifs d'une oeuvre littéraire et le monde réel où vivent ses lecteurs. Monde réel en grande partie perçu, où vivent ses lecteurs.

⁴Cf. [Black, 1962, chap III, chap. XIII] et [Hesse, 1963]. Paul Ricœur parlera de *métaphore vive* in [Ricoeur, 1975].

IV. Notion de référence suspensive

Avons-nous passé en revue toutes les hypothèses concevables ? Il en reste au moins une que j'avancerai moi-même. Je donne à ce dernier type de réponse le même enjeu : surmonter l'opposition trop sommaire entre la fiction et la réalité, afin de préserver le "contenu de vérité" du texte. En outre, je lui veux un degré de généralité suffisant pour s'appliquer au texte littéraire en général, ou du moins pour convenir à la fois au discours de fiction et au discours figuré. Une réponse soucieuse enfin de ne pas se payer de mots en parlant de

reality remade ou de "transmutation des réalités".

Je fais une remarque préjudicielle qui va nous mettre sur la voie de la solution retenue. La structure de référence n'est pas de soi fictive ou métaphorique sans être premièrement *inachevée* ou virtuelle. Ce qui permet de conserver à la sémantique des énoncés son caractère général, de la faire respecter par la logique du texte.

Frege, en mettant en oeuvre la distinction du sens et de la référence, pensait qu'un discours de caractère esthétique se désintéresse de la réalité, se soustrait à l'épreuve de la réalité. A mon avis, mieux vaut ne pas rompre ses amarres avec le monde réel, tout en renonçant à interroger le texte sur sa vérité *positive*, car ce serait abolir sa littérarité. Le problème du rapport de la littérature au monde est moins neutralisé qu'ajourné, différé. Je dis qu'il requiert une théorie de la référence suspensive. En particulier, la distance entre sens et référence ne peut être abolie.

Ma conjecture est donc celle-ci : non pas tant créer une référence fictive ou quelque surréalité que simuler la consistance du possible et jouer sur son rapport différé au réel. Toute ressemblance avec des personnages réels... On s'attache à l'existence, au champ des possibilités humaines. On s'intéresse moins à ce qui s'est passé ou à ce qui se passe, qu'à ce que l'homme est capable d'être, de faire et de devenir. C'est à cette référence suspensive qu'il appartient d'expliquer le pouvoir de refiguration du monde que possède l'écriture romanesque. On ne comprendrait pas ce pouvoir, si l'on ne voyait pas que le réel commence ici par le possible, et que *la référence au monde s'inaugure dans le texte sans s'achever* : "suspensive", le mot est bon, je crois. Comment alors concevoir le roman et la présentation romanesque ? Elle consiste principalement :

1] dans un lien d'analyse qui fait que les actions sont le développement et la maturation des pensées. Comparons avec l'histoire. Alors que celle-ci remonte des actions aux motifs, c'est plutôt le rapport entre la rêverie, les passions, les croyances et l'action, qui contribue à définir le roman. Une action qui donnerait consistance au rêve au lieu de l'abolir. A tout prendre ce qui fait fiction dans le roman c'est moins le récit que ce lien d'analyse. Tellement plus proche de la vie que nous rêvons que de la vie que nous vivons ;

2] à décrire des croyances erronées qui s'affrontent entre elles, qui se croisent jusqu'à se rectifier peu à peu ou au contraire jusqu'à s'invétérer. Le roman s'emploie à faire ressortir le côté de la vie, à l'éclaircir et à le déployer. Si l'on cherche à définir quelque chose

comme une vérité typiquement romanesque c'est dans l'exploration systématique de ces possibilités qu'il faudra la trouver, et dans la convenance avec elle de la *présentation* romanesque.

Parmi toutes les raisons bien connues qu'on peut invoquer — transgression du code de la langue ordinaire, soumission au champ du désir, pesée des processus inconscients qui déconcertent la reconnaissance de l'objet — je voudrais faire un sort à deux raisons d'ordre logique qui vont surprendre.

En premier lieu, l'oeuvre littéraire a structure de témoignage du point de vue modal. Les états de croyance, les désirs, l'imagination de l'auteur sont simultanément confrontés à leurs homologues présumés chez un lecteur possible. Si bien que la référence reste indéterminée tant que dure cette confrontation... qui du reste peut ne pas se clore. Le bon romancier aura un tact suffisamment aiguisé des conjectures que propose chacune de ses phrases.

En second lieu, la référence au monde est suspensive pour une raison qui tient à l'essence de la communicabilité dans le rapport parler-écrire. La relation entre l'auteur et le lecteur avec lequel il s'interroge n'est pas une relation *in praesentia*, comme c'est le cas dans un dialogue : elle est différée, démultipliée, décalée. Du même coup le contexte pragmatique s'enrichit à la mesure de son indétermination relative. Après tout, la relation ne nous condamne pas à la présence. Un peu de recul et d'oubli ne lui nuit pas forcément :

“C'est vraiment quand mes amis sont partis, que je commence à être avec eux, avec leur souvenir voisin de mon rêve et que dérange un peu parfois leur apparition véritable”.

Telle était l'affabilité toujours un peu lointaine de Mallarmé ; pour lui il n'y avait d'amitié véritable que si s'interposait entre soi et autrui un peu de temps et d'espace.

La structure ou principe de construction des mondes doit beaucoup aux vues de Leibniz qui en a ébauché la notion. De même qu'il y a un nombre infini d'idées divines pour organiser les monades, il y a un nombre infini de mondes possibles. Parmi ceux-ci, Dieu en a choisi un qui est parfait par sa cohésion : c'est notre monde réel. En termes modernes W_0 , notre monde ordinaire exclut la contradiction. On pourra bien stipuler un monde où 17 n'est pas un nombre premier, ou bien dans lequel le principe du tiers exclu est non valide, mais on ne pourra pas le construire. Tout au plus l'établir en faisant de lui une

exception par rapport à W_0 .

Précisons notre conjecture. La sémantique des mondes possibles, notamment dans cette version "actualiste", ressortit à une méthode suffisamment générale pour qu'elle reste à l'horizon de notre attention. Elle permet de conceptualiser au moins certains fragments de notre pratique fictionnelle. Ceux-ci, qui peuvent avoir lieu ou non, délimitent une manière dont les choses auraient pu être. Mais bien entendu, la communication littéraire introduit une situation particulière par la fiction, je songe à *La Métamorphose* de Kafka ou au *Paradis perdu* de Milton. Les états de choses *esthétiques* ne sont pas seulement des façons dont les choses auraient pu tourner, mais des façons dont les choses pourraient tourner : *futures* plutôt que passées. Ces possibilités futures sont de nature différente des possibilités passées ou déjà actualisées : ce sont des configurations d'apparence nécessaire, et comme imputrescibles, qui naissent d'une redescription par l'artiste d'états de choses non actualisés jusqu'ici dans le monde réel, mais qui pourraient ou qui devraient l'être, comme des propriétés nouvelles de ce monde.

⁵La notion de monde possible en sémantique modale demande simplement de réinterpréter le sens par la notion de référence multiple, cf. [Hintikka, 1971, p. 145 sq.].

Dans le monde que nous réputons réel, le jugement d'existence double la perception qui le déclenche. Peu importe que cette perception soit naturelle comme dans la vie de tous les jours ou instrumentée comme dans l'observation scientifique. L'analyse indexicale de l'adjectif "réel" est correcte : pour nous rien ne vainc cette banalité que le monde réel où nous trouvons présente une différence notable avec tous les mondes possibles futurs ou oubliés : il existe ici et maintenant. Parmi toutes les partitions possibles, il y en a une qui s'exécute en ce moment. Pour le sémanticien, le monde réel compte au nombre des alternatives de mondes possibles, mais les référents du monde réel sont à déterminer par identification croisée (*cross identification*) entre les mondes possibles⁵, quel que soit le critère épistémologique retenu pour cette identification.

Je reformule maintenant ma conjecture : référence suspensive, mais référence *en marche* au cours de la confrontation avec le lecteur, celui qui est entré en interrogation avec l'auteur *via* le texte. La vérité et la fausseté référentielles ne sont pas sans pertinence pour l'étude des textes de fiction, mais comme leur horizon. Tous les grands romans, dans la mesure où ils nous ramènent à la réalité, sont construits contre le romanesque. Ils dénoncent le principe de la fiction qui les a nourris. Ils s'avancent vers une référence dans le monde réel qui est leur *terminus ad quem*. Que le réel ne cesse d'effacer l'imaginaire, ce paradoxe mérite réflexion. Toute existence implique "croire". Quand elle est suspendue à une convention librement

acceptée comme au théâtre, elle implique un "croire comme si". Seulement il ne faut pas s'arrêter à cette explication gratuite. A tout prendre, il y a autant de convention à assister aux malheurs d'Antigone en croyant qu'elle existe sur la scène, qu'aux aventures d'Amphytrion en croyant qu'il n'existe pas. Il est bien vrai que le monde du texte se tient sous les auspices du *comme si*. Mais cela signale aussi qu'il faut encore ajouter en pensée quelque chose à ce monde figuré : la possibilité de rapporter le représenté d'une façon différente de celle qui est donnée à reconnaître dans sa désignation verbale : "le Cousin Pons", "la Case de l'Oncle Tom", etc.

Car enfin l'écrivain n'a rien d'un faussaire, la référence littéraire n'est pas une tricherie, une illusion, une tromperie, elle enveloppe un procédé effectif de revenir vers ce qui est par l'infinie multiplicité du possible, dans un souci d'instanciation. Il faut ici distinguer existence et instanciation. Les référents littéraires ne sont pas fictifs au sens où ils seraient coupés du réel. Mais ils n'ont *pas d'abord* un caractère existentiel. Or la sémantique explique assez bien qu'un mouvement de référence au réel ait lieu à *travers* des mondes possibles. Essayons de concevoir cela clairement, même si ce mouvement n'aboutit pas à une identification...

Rappel : un monde possible peut être défini comme une collection abstraite d'états de choses. Ceux-ci, qui peuvent avoir lieu ou non, délimitent la manière dont les choses auraient pu être. Un tel monde possible est à distinguer des propositions qui le décrivent et donc des listes de phrases consignées dans le texte qui en parle.

Soit un ensemble W de mondes possibles, un élément privilégié de cet ensemble W_0 qui est le monde réel, et une relation R qui renvoie aux rapports entre les divers mondes et leurs alternatives possibles à l'intérieur de W . L'univers comprend donc à côté du monde réel de nombreux autres mondes (ou enchaînements d'événements), dont certains sont accessibles à partir du monde réel W_0 en vertu de la relation R . Cette dernière couvre divers sens de la possibilité : logique, épistémique, psychologique, métaphysique, etc. Une structure d'interprétation à *la Kripke* — que nous sommes en train de décrire — se précise quand on choisit un ou plusieurs critères pour décider quels sont parmi les mondes de W , les alternatives de mondes donnés.

— On peut stipuler que les mondes doivent contenir le même inventaire d'individus, avec des changements de certaines propriétés. On peut imaginer un monde W_1 , identique à W_0 à la seule différence

que certains individus qui vivent à Paris dans l'un vivraient à Rennes dans l'autre. Sur cette base je comprends parfaitement un interlocuteur qui me dit : si j'avais une voiture à Rennes, je viendrais à Paris. A noter qu'imposer aux mondes possibles le même stock d'individus serait trop restrictif pour convenir aux ontologies plutôt foisonnantes de la fiction.

— On peut stipuler que l'on accepte des mondes accessibles à partir de W_0 qui soient peuplés par plus ou moins d'individus que le monde de départ, indépendamment des changements de propriétés et de relations que certains individus présents dans deux mondes pourraient subir en passant de W_0 à un monde W . Ce second cas illustre la différence entre une possibilité non réalisée et la pure fiction, différence qui est capturée par le pouvoir expressif de la sémantique modale. On rencontre ce cas quand on admet, dans notre compréhension habituelle des textes de fiction, un monde disons fictionnel qui comporte des êtres de fiction comme Madame Bovary ou Lafcadio.

On peut se rapprocher encore de la situation qui nous intéresse. Spécifions la relation R d'acceptabilité, de telle manière qu'on acceptera des mondes accessibles à partir de W_0 , grâce à une attitude propositionnelle partagée entre l'auteur et le lecteur. Cette acceptabilité importe pour qu'une oeuvre littéraire décrive des situations présumées plausibles entre eux et par ailleurs en rapport avec le monde réel. Il en va de la "vérité" du texte. On retrouve l'importance du contexte historique ou pragmatique. Cette relation d'accessibilité peut être symétrique ou asymétrique : le monde W_j est accessible au monde W_i , mais pas forcément *vice versa*. On peut considérer que W_j est accessible à W_i quand la structure du monde W_i peut engendrer la structure du monde W_j par manipulation des relations entre individus et propriétés. Cette structure est un principe de construction indépendant des individus et des propriétés qui constituent le mobilier de ces univers.

Jusqu'à présent, cette modélisation nous a fait gagner ceci : voici que les référents littéraires qui font partie des mondes fictionnels sont accessibles à partir du nôtre. Et réciproquement le monde réel est accessible à partir d'eux. Maintenant, un personnage de roman peut être regardé comme une construction, i. e. un ensemble de prédicats appartenant aux classes de processus, d'actions et d'états de choses, ensemble qui est défini simultanément par ses relations à d'autres ensembles de même espèce, i. e. les autres personnages. Certains auteurs pensent que ces relations entre personnages pourraient suivre

les règles de la grammaire des rôles actantiels dégagés par la narratologie : un problème de compatibilité inter-théorique que nous ne pouvons examiner ici. Toujours est-il que ces relations sont déterminées en chaque histoire racontée par des propriétés structurales stables. Toute cette construction de personnages fonctionne dans le texte global du roman, appelé parfois macro-texte, à titre d'éléments de ses mondes possibles. Elle peut être transférée aux mondes possibles d'autres textes, à condition que ces mondes soient symétriquement accessibles. Ainsi les personnages seront viables en d'autres oeuvres que l'oeuvre d'origine. Je pense aux *Thibault* de Martin du Gard, aux *Rougon-Macquart* de Zola, ou à la trilogie de Paul Claudel.

Au théâtre les *dramatis personae* constituent d'autres référents littéraires. Eux aussi interviennent au niveau de l'histoire et des dialogues. Différence : on ne perdra pas de vue qu'une représentation théâtrale est un texte polysémiotique et donc que les événements et les personnages doivent pouvoir être produits dans des systèmes symboliques autres que le langage naturel. Nous apprenons à connaître qui est Macbeth en assistant à une certaine interprétation d'acteur. Mais le point délicat est ici : la présence physique de l'acteur ne suffit pas à changer un personnage de théâtre, e. g. un Macbeth en un être du monde ordinaire. Cela reste un être dans le monde du texte théâtral. Les attitudes propositionnelles des divers personnages interviennent pour déterminer des mondes possibles en accord avec elles, selon la formule que l'on doit à Hintikka depuis 1962 : "*a* croit que *p*" peut être paraphrasée ainsi : "dans tous les mondes possibles compatibles avec les croyances de *a*, *p* est vraie". C'est bien cette réciproque qui nous intéresse ici. Pour la comprendre il faut bien partir des "mondes possibles" dans le sens des sémanticiens de la logique modale, mais on le verra, sans s'y tenir.

Les avantages de la solution que je viens d'esquisser sont nombreux. D'abord nous délivrer des descriptions psychologiques pour nous faire prendre pied sur le sol stable de la sémantique modale, dont on peut utiliser le puissant appareil disponible. Pavel s'en est avisé dans un ouvrage récent [Pavel, 1986]. On sait que l'appareil logique permet de constituer le référentiel de la théorie des actes de langage. A condition bien entendu de ne pas en rester au cadre abstrait qui traite les mondes possibles comme des points *non* structurés. Ce qu'on appelle "mondes possibles" n'est pas vraiment des mondes mais des propriétés et des individus que notre monde réel *pourrait* avoir, des façons qu'il *pourrait* avoir de se présenter.

Ensuite nous procurer une certaine homogénéité de base, quand il s'agit de représenter la recherche ou le changement de croyance qui sont au coeur du mouvement de textualisation en général. C'est que les mondes possibles ont également une structure spatio-temporelle ainsi que des domaines d'individus capables d'instancier des propriétés ou d'entrer en relation. Les faits et états de choses qui constituent un monde possible peuvent être plus ou moins indépendants les uns des autres. Dans les termes de la structure affectée à un tel monde, on peut caractériser divers rapports de similitude et de différence entre mondes possibles. C'est en vertu de ces rapports qu'on peut commencer à parler de changement de croyance et de processus de recherche (cf. *supra*).

Autre avantage : pour autant, le concept de référence littéraire, en réintégrant la théorie générale, ne ferait pas sécession par rapport au droit commun de la réflexion sémantique. Il n'y a pas une théorie de la référence pour la science, et une autre qui en diffère *du tout au tout* pour la littérature. On ne demanderait plus de limiter la juridiction de la logique à une partie seulement de tous les énoncés possibles, acceptant pour l'autre partie —la littérature— une logique du plaisir complètement étrangère au souci de la vérité.

Disons que le roman réaliste nous fait suivre à la trace un personnage dans ses manifestations d'un cours d'événement à l'autre, en divers états de la conjoncture. Or, nous savons que le processus sémantique par lequel on suit à la trace un individu à travers ses manifestations objectales d'un monde possible à l'autre, a reçu le nom d'individualisation par Hintikka. Celui-ci appelle de surcroît "lignes de monde" les chaînes d'identification d'un même individu sous ses diverses manifestations dans les mondes possibles où il apparaît. On peut rencontrer des situations où à un objet du monde réel correspondent plusieurs objets dans des mondes possibles alternants. Alors la "ligne de monde" se clive. Il arrive aussi que des lignes de monde fusionnent, etc.

Le transfert de la sémantique modale aux mondes de la fiction n'est pas une manoeuvre purement spéculative. Très souvent les écrivains et leurs lecteurs sont les premiers à admettre que le texte littéraire décrit des situations qui sont effectivement possibles et en rapport avec le monde réel ; c'est le cas notamment des auteurs réalistes qui cherchent à définir les relations entre l'univers réel et la vérité des textes littéraires : celle-ci est fondée sur la possibilité par rapport à l'univers réel.

Pourtant, il serait dangereux de s'arrêter à ces considérations encore bien schématiques. Pas tellement parce que cela équivaldrait à croire que les mondes fictionnels ont une existence indépendante de l'écrivain qui les décrit. Ces mondes possibles eux non plus ne sont pas de vraies entités concrètes qu'on pourrait inspecter à l'aide de puissants télescopes, ce sont des entités abstraites, instanciables, en bref, des constructions conceptuelles. C'est le moment de concéder qu'on ne peut transposer comme telles à la fiction littéraire les notions logiques de monde possible, de référence et de vérité. Leurs logiques se rapprochent sans s'identifier. Il faut après des contraintes supplémentaires :

1] par la vexion ou la finalité des mondes fictionnels. Les écrivains et leurs lecteurs tiennent pour acquis que le texte décrit globalement des contenus qui sont non seulement possibles mais quelque peu en rapport avec le monde réel. C'est le cas même de l'utopie. Chaque proposition vraie dans le monde fictif est possible dans le monde réel ;

2] le contexte pragmatique⁶ filtre ou sélectionne les individus et les prédicats du monde réel qui auront vocation pour se trouver dans le monde de l'oeuvre. C'est lui qui conditionne directement la relation d'accessibilité entre mondes. Ici la vérité du réalisme. Il enferme une thèse sur le critère de vérité de l'oeuvre littéraire : ce critère est fondé sur l'accessibilité à partir du monde perçu, ou du moins une de ses extensions moyennant un changement de référentiel ;

3] encore faut-il situer le processus de détermination propositionnelle impliqué. Ici intervient notre thèse concernant le rapport entre interrogativité et textualité : c'est ce dont il est question, ou qui est en question dans un texte entre le lecteur et l'auteur qui lui confère son sens et son unité, cf. [Jacques, 1990].

Si l'analyse précédente est exacte, il devient inutile de séduire le lecteur cultivé par quelque ruse de référenciation. Inutile aussi de lui proposer la convention de l'irréalisme. Dès que nous sommes en littérature, le lecteur est crédité du pouvoir de suspendre volontairement son incrédulité. Diderot avait coutume de dispenser les auteurs du détour de créer l'illusion de la réalité, mais point de l'humour et de l'émotion. Un écrivain ne demande pas qu'on le *croie*, mais qu'on le *suive* dans sa thématization. Il veut non intéresser, mais être cru sur parole. La fiction n'est pas une affabulation. Elle est soutenue dans son mouvement par une interrogation bien réelle et qui,

⁶Sur la définition du "contexte pragmatique" et sur la distinction entre contexte pragmatique et contexte socio-culturel, cf. [Jacques, à paraître-1].

de surcroît, est reliée au réel par ses emprunts, certains de ses présupposés, et surtout par sa vocation et sa destinée. Entendons qu'une fiction ne cherche pas à représenter la réalité, ni à en créer l'illusion. Si elle représente quelque chose, c'est en présentant une manière de progresser, en parcourant un itinéraire interrogatif destiné au bout du compte à éclairer le monde réel.

Je me suis longtemps demandé comment articuler le caractère suspensif de la référence, la supputation du possible et le mode d'interrogation qui se déploie dans le texte littéraire. Il est possible d'associer le questionnement et la référence. De façon très générale, c'est au cours du questionnement que peu à peu se délimite, et en fin de compte se détermine la chose, l'état de choses, la classe de choses, dont on parle. Nous retrouvons l'idée dont nous étions partis : ce que nous appelons réalité n'est pas donné, mais doit être spécifié. Elle émerge au terme d'un processus de recherche.

Car ce questionnement ne laisse pas d'avoir simultanément un *enjeu* référentiel. Questionner fait toujours apercevoir des possibilités en suspens. Ce n'est pas poser mais mettre à l'épreuve des possibilités. Ainsi l'interrogation de Kafka sur la culpabilité le conduit à engendrer tout un monde, meublé jusque dans les plus petits détails, celui de la société totalitaire, de l'obéissance inconditionnelle et des dossiers anonymes. L'intérêt qui pousse Kafka, le désir qui le tenaille, la hantise qui l'enveloppe, orientent pour lui la sélection des sujets et prédicats tout au long de sa quête. Peu à peu son problème existentiel se voit exploré avec une ou plusieurs possibilités de solution. En outre, et pour autant que des états de choses sont présupposés au cours du questionnement, quelque chose se trouve décrit, qui n'est plus le réel commun.

En somme, quand on dit que quelque chose est fictif, on entend d'abord que quelque chose a été introduit selon les exigences du questionnement, au coeur du monde réel, mais en relation d'accessibilité avec lui. Ensuite que ce quelque chose a été suggéré, évoqué par divers moyens de redescription ou mieux de refiguration, car ils appartiennent au discours figuratif.

Il est caractéristique de la littérarité que les réponses soient d'abord instruites sur un plan largement imaginaire. Dans de tels contextes le verbe "imaginer", quand il a pour sujet l'auteur ou le lecteur, ne fonctionne pas comme un verbe d'aspect mais plutôt comme un verbe propositionnel, similaire sémantiquement aux verbes "supposer", "considérer la possibilité que...". Flaubert imagine

qu'Emma Bovary se soit absentée de Yonville le reste de la semaine. Le verbe fait appel à un exercice de raisonnement : penser aux conséquences ou implications d'un état de choses possible. La preuve ? Le test sémantique d'impossibilité d'insérer un verbe perceptuel après lui, ainsi que l'absence en lui de tout aspect d'imagination sensorielle. Au plan discursif, ce qui fait la textualité d'un texte littéraire lors de sa quête de référence, c'est un certain mode de questionnement inscrit dans un discours capable de *redécrire* le réel en effaçant tout repère établi, dépassant ainsi son caractère actuellement perçu. Des images sont créées, qui affaiblissent et parfois éteignent les habitudes perceptives, cependant que le langage est placé à l'état naissant. Ce processus, à la fois textuel et langagier, de formation d'objets, est de l'ordre de la figuration plutôt que de la perception.

Les questions que nous nous posons, à la différence des assertions que nous faisons, ne portent pas directement sur les choses. Elles appartiennent à une couche de langage où l'on se rapporte davantage à des énoncés qui en parlent ou qui pourraient en parler : les réponses. Une question est une énonciation proposée au lecteur dans son rapport à d'autres énonciateurs. Aussi bien les termes interrogatifs attirent-ils notre attention sur ce qui pourrait correspondre aux termes de notre langage. Ils nous invitent à identifier d'abord *ce qui* est en question, *ce dont* nous parlons. Les interrogatifs tels que "qui ?", "que ?", "quand ?", "où ?", n'ont pas une fonction directement référentielle, ils ne nous permettent pas d'assigner ce qui répond aux termes contenus dans nos énoncés. Nous nous demandons par exemple *qui* a tué Harry. L'interrogatif "qui ?" a une fonction inductrice dans un procès de référenciation. C'est seulement à l'issue du questionnement que, dans les cas favorables, les expressions référentielles viendront pour ainsi dire saturer les expressions interrogatives : *a* est l'individu qui a tué Harry. Son identification a été suspendue le temps du questionnement. Quand on a affaire à une question formelle, notamment dans les textes scientifiques, ce temps est fini et strictement défini.

Les interrogatifs présents en structure profonde nous donnent des indications quant à ce que nous pourrions chercher ou promouvoir dans la réalité. Renvoyant ainsi à ce qui compte ou à ce qui pourrait compter, ils ont une fonction d'amorce dans le procès de référenciation au monde. Bien entendu, c'est à la réponse de stipuler la référence. Tant que la réponse est suspendue, la référence est elle-même suspendue. Mais ce caractère suspensif exprime bien que le langage littéraire est orienté vers une réalité extérieure qu'il atteint ou

qu'il n'atteint pas. Quant aux prédicats applicables à l'objet du discours, leur invention concertée est l'autre objectif de l'interrogation, afin d'engendrer le monde textuel.

⁷Sur cette notion, cf.
[F. Jacques, 1986].

Maintenant, la suspension référentielle peut fort bien ne pas se résoudre, comme il arrive dans le questionnement *informel*⁷. Dans la même mesure, la référence demeure virtuelle. Justement, on peut considérer qu'un texte n'est jamais plus créateur, plus authentique que lorsque s'y déploie un questionnement informel, i. e. dont on ne connaît pas tout de suite la forme possible de la réponse, laquelle doit être inventée. En d'autres termes, l'interrogation laisse les possibilités ouvertes quant à la forme même de la réponse et non pas seulement quant à sa matière.

Ici l'écrivain, né pour un jour plus limpide ou plus sombre, se meut dans les possibles qu'il engendre interrogativement avec le lecteur. En faisant couple avec lui, il parcourt le champ de ce que l'homme peut devenir. La possibilité ainsi explorée n'est pas une ombre de la réalité commune. Elle la précède et la circonscrit, à moins qu'elle ne figure une autre réalité qui ne coule ni ne s'écoule plus. Cette mélancolie si poignante est celle de Proust :

"Les jeunes filles en fleurs rient et jacassent éternellement devant la mer, alors que celui qui les contemple a perdu peu à peu le droit de les aimer, comme celles qu'il a aimées perdent le pouvoir de l'être".

Aussi bien, si le réel concret et perçu était là, il n'aurait pas besoin d'être rendu possible. Ce qu'on exprime parfois en disant que la littérature n'examine pas la réalité, laisse la vérité lui échapper. Au vrai son souci est ailleurs. Elle poursuit des variations imaginaires en ouvrant des voies nouvelles sur la carte des situations possibles de l'homme, en s'interrogeant sur les mondes dont il est capable, avec un oeil sur celui-ci.

La description des choses, même introduite par le roman le plus réaliste, concerne les choses qui entourent les êtres, *sans* avoir été forcément *observées* par le lecteur. Il en résulte que ce n'est pas la réalité de la vie concrète qui est directement visée : le personnage, comme dit l'autre, n'a jamais vu le ton de son couvre-pieds... Plus généralement, comment sont *déposés* les mondes dont il s'agit dans le texte ? Ils ne sont pas à proprement parler décrits ou représentés ; Kant eût dit qu'ils sont "présentés", "exhibés" au sens de la *Darstellung* symbolique. Dans une position plus précise du problème, ma notion de référence suspensive a bien cette fonction naguère indiquée par N. Goodman : faire et refaire le monde [Goodman, 1954, 1960].

Telle est la textualisation de la pensée ; que l'objet *revient* mais à travers un suspens textuel, voire une suspension savourée pour elle-même qui font valoir des *possibilités* d'être inédites. Ce n'est plus ni une chose en soi, ni une simple chose de pensée. C'est une chose *dans* la pensée qui se textualise, et qui s'informe par thématization progressive.

Rassemblant notre propos, nous voici en mesure de définir ces *mondes textuels* : ce sont des mondes largement déliés de la perception actuelle, des mondes qu'on peut mettre en corrélation avec le texte littéraire au cours du procès de thématization interrogative et de référenciation suspensive appelé communication littéraire. Quelques remarques pour finir. Il est clair qu'un modèle de monde textuel est très complexe. On s'en doutait. Comment pourrait-il en être autrement ? Une grande partie de cette complexité provient de certaines composantes de ce modèle qui reposent sur des descriptions *d'autres* composantes, telles que des témoignages dans les textes historiques, des hypothèses inductives dans les textes scientifiques, des intuitions, des analogies, des métaphores dans les textes littéraires. Leur formulation exige alors un usage du langage à la fois fictionnel et non littéral.

Dans le procès de la communication littéraire, le souci premier du lecteur n'est pas de découvrir quelque intention cachée de l'auteur derrière le texte, développant ses possibles, ni de déployer les siens propres en projetant un monde de son cru devant le texte, fût-ce en se laissant instruire par lui. Sa préoccupation rejoint celle de l'auteur parce qu'il la partage : construire interrogativement les mondes textuels de leur référence conjointe. Telle est leur tâche. Elle est conjointe.

J'ai le sentiment que la notion de référence suspensive en contexte modal de thématization est à la fois suffisamment générale et susceptible de spécifications ultérieures pour servir à résoudre le problème général de la référence littéraire. Cette notion s'étend aussi bien au discours figuré qu'au discours fictif. Bien entendu, la question de son application aux divers genres reste posée. Et je reconnais que l'adaptation d'une telle notion aux textes poétiques modernes doit être élaborée.

Apparemment, un poète ne prétend décrire ou redécrire aucun fait. En poésie, ce sont très souvent des termes isolés qui sont liés. Mais si certains poèmes opèrent une reconstruction de concepts toute nouvelle, c'est encore en sollicitant certains aspects de similarité et de contiguïté entre faits possibles. Car c'est dans la vie courante que

l'imagination du possible fausse parfois les données du réel ; non dans l'art, où c'est le seul moyen de le rejoindre. Avec toute la fraîcheur de l'éventuel mais parfois aussi après un détour suspensif qui peut être très long. La cohésion du texte se limite au niveau extensionnel ; même la référence à un monde possible ne semble plus de rigueur. Disons que le suspens tend alors à devenir *suspension*. Je compte y revenir dans un travail ultérieur [Jacques, à paraître-2].

Bibliographie

ARISTOTE

De Interpretatione ; Métaphysique ; Poétique.

BLACK (M.)

1962, *Models and Metaphors*, Cornell Univ. Press.

CIORAN (E. M.)

1964, *La Chute dans le temps*, Paris, Gallimard.

DESCLÉS (J. P.)

1991, "La Prédication opérée dans les langues (ou à propos de l'interaction entre langage et perception)", *Langages*, n°103, 1991, p. 83-96.

DIDEROT (D.)

1965, *Eloge de Richardson*, Paris, Gallimard, Bib. de la Pléiade.

DUBOIS (J.) et al.

Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1973.

GOODMAN (N.)

1954, *Fact, Fiction and Forecast*, London, Bobbs.

1960, "The Way the World is", *Review of Metaphysics*, Vol.XIV, p. 160-167.

HESSE (M. B.)

1963, *Models and Analogies in Science*, London.

HEIDEGGER (M.)

1971, *Nietzsche* (trad. fr.), Paris, Gallimard.

HINTIKKA (J.)

1971, "Semantics for Propositional Attitudes", repris in *Reference and Modality*, L. Linsky, ed., Oxford Univ. Press.

1982, "Semantical Games and Transcendental Arguments", p. 77-91, in *Argumentation : Approaches to Theory Formation*, Amsterdam, J. Benjamins.

JACQUES (F.)

1979, *Dialogiques*, Paris, P.U.F.

1986, "Questions, Problèmes, Problématiques : pour une approche interrogative de la connaissance", *Etudes de lettres*, Université de Lausanne.

1990, "Interrogativité et textualité : une contribution à la théorie du texte", *Eureka*, 2, Tokyo (en japonais).

Une version française est à paraître en 1992 dans les *Mélanges* offerts à Robert Ellrodt.

à paraître-1, *Du Texte : essai sur le mode d'existence et de signification du texte et des textes*.

à paraître-2, "Notion de référence productive", *Revue de Métaphysique et de Morale*.

JAKOBSON (R.)

1963, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Minuit.

NIETZSCHE (F.)

1967, "Flâneries inactuelles", Aph. 124, *Le Crépuscule des idoles*, in O. C., sous la dir. de M. de Gandillac.

OHMAN (R.)

1971, "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric*, 4, p. 1-19.

PAVEL (Th.)

1986, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.

RICŒUR (P.)

1975, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.

RUSSELL (B.)

1991, *Introduction à la philosophie mathématique*, Paris, Payot.

SEARLE (J.)

1982, "Le Statut logique du discours de fiction", *Sens et expression*, Paris, Minuit.

VALÉRY (Paul)

1959, *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, Bib. de la Pléiade.

VENDLER (Z.)

1967, *Linguistics in Philosophy*, Ithaca, Cornell Univ. Press.