

Philosopher en personne(s). Dialogue sur la légitimité de l'utilisation philosophique du personnage de fiction

Auteur : Valkeners, Adrien

Promoteur(s) : Hagelstein, Maud

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en philosophie, à finalité approfondie

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/26031>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Philosophie

Philosopher en personne(s)

Dialogue sur la légitimité de l'utilisation philosophique du personnage de fiction



Travail de fin d'études présenté par Adrien Valkeners en vue
de l'obtention du grade de Master en Philosophie à finalité approfondie,

Réalisé sous la supervision de Maud Hagelstein

Lecteurs : Arnaud Dewalque et Corentin Tresnie

Année académique 2025 – 2026

Dans ma tête, pendant que j'écris (que je « reconstitue »), afflue toute une culture d'origine confuse, mais dont les interventions sont vives, détachées, cernées : une phrase, un fait, une idée, un souvenir scolaire, marqués d'une interrogation paresseuse : où ai-je lu ça ? [...] beaucoup de choses viennent des amis : soit qu'ils me « passent » une idée qui me séduit et que je leur « pique », soit que leur écoute dénoue en moi quelque formule (l'ami n'est-il pas celui-là qui vous fait la grâce de vous rendre intelligent, le temps qu'il est là), soit qu'ils me confient quelque expérience affective, soit enfin que moi-même je tire de mon rapport à eux quelque trait notable du sujet dont je tiens le discours.

R. Barthes, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'école pratique des hautes études*

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à ma promotrice, Madame Maud Hagelstein, pour avoir accepté de me faire confiance et d'accompagner la rédaction de ce mémoire à la forme particulière. Si je suis parvenu à un résultat qui présente un quelconque intérêt, je le dois à ses conseils avisés, sa disponibilité, et à son soutien qui a été particulièrement déterminant dans l'élaboration du projet poursuivi dans ce mémoire.

Ils s'adressent ensuite à mes lecteurs, Messieurs Arnauld Dewalque et Corentin Tresnie, pour l'attention que je sais qu'ils porteront à ce travail.

Ma reconnaissance va également à tous ceux qui ont nourri mon interlocuteur, que ce soit par des suggestions qui apparaissent dans la version finale de ce travail, ou par des observations tout aussi pertinentes sur des pistes initialement envisagées et que j'ai finalement choisi de laisser de côté. Merci donc à Simon Delanaye, à Noé Delépine, à Samuel Descarreaux, à Cole De Schepper, à Maxime Hardy, à Marie Bougard, à Louis Halfants, à Quentin Hosch, à Louis Rouillé, à Ludivine Toussaint, à Raphaël Valkeners, à Poa Verhoeven, ainsi qu'à toutes les autres personnes mentionnées dans les présents remerciements. Si mon personnage est aussi riche en répartition, c'est à eux tous qu'il le doit. Merci en particulier à Vincent Chaline et à Clément Riga. S'il fallait identifier des visages qui se cachent derrière mon personnage, ce sont en premier lieu les leurs.

Merci à Noëlle Delbrassine pour son accompagnement, ses conseils, et ses encouragements qui sont toujours une importante source de motivation.

Merci à Géraldine Sauvage pour son soutien précieux lors de l'élaboration du projet initial de ce mémoire.

Merci à Pablo Luca pour son précieux soutien dans l'obtention de ressources bibliographiques.

Merci enfin à mes proches qui ont grandement contribué à l'atmosphère sereine dans laquelle j'ai pu écrire ce mémoire, et merci à Inga Chodkiewicz pour son soutien constant.

Table des matières

Remerciements	ii
Table des matières	iii
Introduction	1
Première partie : Dialogue sur le personnage de fiction en général	6
1. Introduction	6
2. 'Personnage' et 'de fiction'	9
3. Caractéristiques et attributs du personnage de fiction.....	16
4. Nom, référence, auteur et mise en fiction	21
5. Approfondissement de la question de l'auteur	29
a. Fonction et représentation	29
b. Relativiser le rôle de l'auteur	34
6. Le rôle du lecteur.....	41
7. Unité du personnage et attributs nécessairement ascrits	50
8. Conclusion de la première partie.....	57
Interlude : Vers le personnage de fiction philosophique	60
Deuxième partie : Le personnage de fiction philosophique	62
1. Du personnage de fiction au personnage de fiction philosophique.....	62
a. La proposition de Guy Lardreau	62
b. Première application : Oscar ₁ et Oscar ₂ chez Hilary Putnam.....	66
2. Quelques personnages de fiction philosophique	71
a. Le zombie philosophique chez David Chalmers.....	71
b. La statue chez Étienne Bonnot de Condillac.....	74
c. Le sujet du cogito chez René Descartes	83
d. Le lecteur branché au violoniste chez Judith Thomson	86
e. Les personnages de dialogues chez Galilée et chez Platon	87
3. Fonctionnement et légitimité du personnage de fiction philosophique.....	93
a. Le fonctionnement du personnage de fiction philosophique	93
b. La légitimité du personnage de fiction philosophique.	101
4. Conclusion de la seconde partie	105
Conclusion.....	107
Épilogue	110
Bibliographie.....	111

Introduction

Toute l'histoire de la philosophie est peuplée de personnages de fiction. Déjà chez les présocratiques on en trouve une multitude. Dans le traité de Parménide, intitulé *Sur la Nature*, on retrouve un poète guidé par les filles du soleil vers une déesse¹. Les apories que propose Zénon font notamment intervenir le héros Achille². Prodicos de Céos raconte la rencontre d'Héraclès avec Vice et Vertu, qui sont des personnifications de concepts philosophiques³. Par la suite, Platon, qui pourtant critique régulièrement la fiction, va employer des personnages de fiction de façon systématique en les constituant comme protagonistes de ses dialogues. Dans *La République*, on retrouve ainsi Socrate en conversation avec Thrasymaque, Glaucon et Adimante⁴. Et les personnages de Platon eux-mêmes utilisent des personnages de fiction dans leur conversation. Si nous revenons à *La République*, on y retrouve ainsi le personnage de Gygès, les prisonniers dans la caverne, le philosophe roi, Er ... Dans la suite de l'histoire de la philosophie, une foule d'autre personnage intervient : Simplicius, Sagredo et Salviati dans le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* de Galilée⁵, le malin génie et le méditant dans les *Méditations Métaphysiques* de Descartes⁶, la statue du *Traité des sensations* de Condillac⁷, Zarathoustra chez Friedrich Nietzsche⁸, Oscar₁ et Oscar₂ chez Hilary Putnam⁹, le Zombie philosophique chez David Chalmers¹⁰... La liste est tellement fournie qu'elle laisse à penser que le personnage de fiction est un outil indispensable pour le philosophe.

Pourtant, la légitimité d'un tel outil – et même de la fiction en général – a parfois été remise en question. On en trouve notamment des traces dans le *Commentaire au Songe de Scipion*, dans lequel Macrobie nous relate la critique de Colotès, un épicurien qui, comme d'autres auteurs de l'époque, critique l'usage de la fiction par Platon¹¹. Pour lui, la fiction ne

¹ PARMÉNIDE, 28 B 1 DK (= SEXTUS EMPIRICUS, *Contre les dogmatiques*, VII, 111).

² ZÉNON, 29 A 26 DK (= ARISTOTE, *Physique*, VI, 9, 239b14-20).

³ PRODICOS, 84 B 2 DK (= XÉNOPHON, *Mémoires*, II, 1, 21-34).

⁴ PLATON, *La République*, trad. fr. P. PACHET, Paris, Gallimard, 1993.

⁵ G. GALILÉE, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, trad. fr. R. FRÉREUX et F. DE GANDT, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

⁶ R. DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, M. BEYSSADE et J-M. BEYSSADE (éds.), Paris, GF Flammarion, 2011 (édition revue et corrigée).

⁷ E. B. CONDILLAC, *Traité des sensations*, dans *Œuvres de Condillac, revues, corrigées par l'auteur*, Paris, Ch. Houel Imprimeur, 1798.

⁸ F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. fr. H. ALBERT, Paris, Société du Mercure de France, 1903.

⁹ H. PUTNAM, « The Meaning of "Meaning" », dans H. PUTNAM, *Mind, Language and Reality : Philosophical Papers*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, p. 215-271.

¹⁰ D. CHALMERS, *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1996. Voir en particulier le chapitre 3 : « Can Consciousness Be Reductively Explained? », p. 93-122.

¹¹ Cet exemple me vient de Luca Mori : L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, Bologna, Edizioni ETS, 2025, p.8.

devrait pas être un outil pour le philosophe. La vérité devrait être dite de façon simple et directe, et aucun type de fiction ne permet ni de l'atteindre, ni de la transmettre. Il faut donc s'en tenir uniquement au plan de l'argumentation, qui est le seul plan acceptable en philosophie¹². Dans le même ordre d'idée, Mario Bunge, dans son ouvrage *Matter and Mind : A Philosophical Inquiry*, s'oppose à l'utilisation de la fiction en philosophie. Pour lui, elle ne peut pas nous permettre de découvrir quoi que ce soit sur le monde réel¹³. On peut aussi penser à David Hull qui s'est régulièrement opposé à l'utilisation de scénarios fictifs en philosophie¹⁴.

Malgré de telles remises en question, les philosophes ont néanmoins continué, et continuent toujours d'ailleurs, de mobiliser la fiction dans leurs recherches. Ce constat m'a amené à me poser la question suivante : quelles sont les raisons qui conduisent les philosophes à utiliser la fiction comme outil dans leurs travaux, et à trouver légitime que d'autres philosophes l'utilisent ? J'ai entamé ma quête d'une réponse à cette question en bachelier, avec mon travail de fin de cycle sur l'utilisation de l'expérience de pensée en philosophie et le présent travail de fin d'études a été pour moi l'occasion de poursuivre sur cette lancée en envisageant une nouvelle dimension de l'utilisation de la fiction en philosophie : le personnage de fiction philosophique.

Pour pouvoir travailler sur ce sujet, j'ai commencé par aborder le personnage de fiction en général. Mon objectif était de dresser une liste de ses propriétés pour pouvoir ensuite mettre en lumière les caractéristiques distinctives du personnage de fiction philosophique¹⁵. Pour constituer cette liste, j'ai envisagé toute une série de caractérisations du personnage de fiction, proposées tant par des philosophes que par des théoriciens de la littérature. La sélection tant des propriétés que des auteurs que j'ai finalement envisagés dans la première partie de ce travail est le résultat d'un processus progressif, qui s'est construit au fil de l'écriture elle-même. Cette modalité de constitution du corpus répond à une exigence propre à la dynamique même du travail : une recherche qui entend cerner les propriétés du personnage de fiction peut difficilement fixer à l'avance l'ensemble des auteurs qu'elle mobilisera, dans la mesure où c'est

¹² MACROBE, In *Somnium Scipionis*, I, 2, 1, dans M. NISARD (dir.), *Macrobe (œuvres complètes), Varron (De la langue latine), Pomponius Méla (œuvres complètes)*, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils et Cie, 1875. Consulté sur URL : <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/macrobe/scipion1.htm> (dernière consultation le 22-05-206).

¹³ Pour des exemples de cette critique, voir M. BUNGE, *Matter and Mind : A Philosophical Inquiry*, Dordrecht, Springer, 2010, p. 9-11. Voir aussi *Ibid.*, p. 162 et *Ibid.*, p. 217.

¹⁴ Pour sa critique la plus complète, voir D. HULL, « That Just Don't Sound Right: A Plea for Real Examples », dans J. EARMAN, J. D. NORTON (éds.), *The Cosmos of Science: Essays on Exploration*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997, p. 430-457.

¹⁵ Dans ce travail, les concepts « caractéristique » et « propriété » seront utilisés comme des synonymes pour désigner des traits distinctifs (nécessaires ou possibles) d'un personnage de fiction.

précisément l'exploration de ces caractéristiques qui révèle, au fur et à mesure, quelles ressources théoriques sont les plus pertinentes. Le corpus que je mobilise dans cette première partie est donc composé d'un ensemble d'auteurs convoqués au gré des résultats provisoires en cours d'élaboration, puis progressivement taillé, élagué, pour ne garder que les ressources significatives pour comprendre mon parcours et justifier mes positions.

Si une telle manière de procéder comporte certainement le risque de constituer un corpus disparate, je crois pouvoir dire que l'ensemble des auteurs qui interviennent dans cette première partie n'est malgré tout pas dépourvu de cohérence. On peut en effet au moins les regrouper autour des axes principaux de la première partie de ce travail. Pour opérer la distinction entre propriétés réelles et attributs du personnage de fiction, je suis ainsi parti de la proposition de Peter Van Inwagen, que j'ai complétée avec celles de John Searle, de David Lewis et de Peter Lamarque. Pour examiner plus spécifiquement le rôle de l'auteur dans la conception du personnage, j'ai envisagé les analyses des théoriciens formalistes comme Vladimir Propp, et structuralistes comme Algirdas Julien Greimas et Philippe Hamon, ainsi que celles d'Antoine Compagnon sur les théories de la mort de l'auteur. Pour approfondir le rôle du lecteur, et le rapport entre auteur et lecteur, ma source majeure est l'ouvrage de Vincent Jouve intitulé *L'effet-personnage dans le roman*¹⁶, et j'ai enrichi ma réflexion avec les analyses d'Agathe Berland, et dans une moindre mesure d'Umberto Eco et de Mikhaïl Bakhtine. D'autres théoriciens interviendront plus ponctuellement sur des questions particulières, comme Caroline Anthérieu-Yagbasan sur la dimension fictive du personnage de fiction et Natalie Piégay sur la question du nom.

Tous ces auteurs constituent le socle théorique à partir duquel j'ai pu dresser une liste de caractéristiques potentielles d'un personnage de fiction, pour pouvoir ensuite les évaluer avec pour objectif de ne garder que celles qui sont nécessaires, communes à tous les personnages de fiction. Pour faire ce tri, je suis allé chercher dans la littérature, le théâtre, le cinéma... pour essayer de trouver, pour chaque propriété, un contre-exemple : un personnage de fiction qui en est dépourvu. Si je parvenais à trouver un tel contre-exemple, je pouvais conclure que la caractéristique n'était pas une caractéristique nécessaire pour être un personnage de fiction. À l'inverse, si je ne parvenais pas à trouver de contre-exemple, je devais alors démontrer pourquoi la caractéristique était nécessaire. J'espérais ainsi obtenir un inventaire de ce qu'il faut nécessairement avoir pour être un personnage de fiction. Une fois

¹⁶ V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992 (2014 pour la présente édition).

cette liste obtenue, mon projet était de la spécifier pour arriver à une définition du personnage de fiction en philosophie, et de pouvoir enfin déployer les raisons qui rendent légitime son usage par les philosophes.

J'ai choisi pour ce travail une modalité d'écriture un peu particulière : le dialogue. Ma recherche s'est faite à deux voix, dans une conversation entre l'auteur de ce travail, et un personnage de fiction créé pour l'occasion. Il a été mon interlocuteur et a joué plusieurs rôles différents. Premièrement, je voulais en faire, à travers ce travail, le modèle par excellence de ce qu'est un personnage de fiction. L'idée était que, pour chaque propriété envisagée, si je déterminais qu'elle était nécessaire pour être un personnage de fiction, je l'attribuais alors à mon personnage pour qu'il soit l'image de la caractérisation en train de se construire. Le lecteur aura l'occasion de voir, au cours de la lecture, si cette tentative s'est soldée par une réussite ou par un échec.

Deuxièmement, mon travail s'est en grande partie construit grâce à des discussions avec mon entourage. Le fait de devoir rassembler une grande quantité d'exemples et de contre-exemples tirés d'œuvres de fiction m'a amené à aller consulter les gens autour de moi en quête de suggestions de lecture qui pourraient enrichir mon propos. J'ai aussi été régulièrement conduit à confronter auprès de mes proches mes intuitions et arguments, ainsi que ceux des auteurs que j'envisageais, pour vérifier que ma proposition tenait la route, et en faire apparaître les limites. Mon personnage m'a ainsi permis de conserver cet aspect dialogué de ma recherche (dialogue avec mes ressources théoriques, avec mon entourage, et entre mes ressources théoriques et mon entourage) en ajoutant au récit les suggestions, remarques, exemples et objections de mes proches¹⁷.

Troisièmement, le fait de mettre autant à l'épreuve les idées développées dans ce travail, ainsi que le fait de considérer des cas limites a entraîné des hésitations, des changements de direction, des revirements, des impasses même parfois, qu'il aurait été impossible de faire disparaître complètement sans dissimuler au lecteur toute une partie de ce qu'est véritablement ce travail. Le choix d'écrire sous forme de dialogue est donc une tentative de donner à voir le mouvement même d'une pensée en train de se constituer. En laissant apparaître une partie du processus de réflexion, j'espère ainsi permettre au lecteur de mieux comprendre le choix des

¹⁷ J'ai découvert à l'occasion de la présentation de Marie Bonnarme lors de la journée d'étude sur le thème des codes de l'amour organisée dans le cadre du séminaire d'Esthétique et théories critiques de la culture (2026) de l'université de Liège organisé par Maud Hagelstein et Grégory Cormann, que Roland Barthes avait fait explicitement intervenir son entourage de façon similaire dans ses *Fragments d'un discours amoureux*. Je la remercie pour cette découverte et je reviendrai sur ce sujet dans la conclusion de ce travail.

pistes privilégiées, mais aussi d'identifier aisément les zones de difficultés, les fragilités de l'argumentation et les impasses auxquelles je me suis parfois heurté. La forme même de ce travail devrait donc, je l'espère, offrir au lecteur la possibilité de s'emparer des difficultés, d'en mesurer la portée, et peut-être de porter un regard neuf qui apportera des solutions nouvelles. En exposant ma pensée dans son cheminement, je souhaite sincèrement permettre au lecteur d'en prolonger le mouvement.

Enfin, mon personnage a servi de support narratif au déroulé du travail puisqu'il est ma porte d'entrée vers le personnage de fiction philosophique. En effet, comme il est lui-même un personnage de fiction qui sert d'outil dans un travail philosophique, il a été un excellent support pour faire la transition entre les deux parties de ma réflexion.

Pour ce qui est de l'élaboration de mon « interlocuteur », l'idée était de commencer avec le personnage le plus dépourvu de propriétés que possible, de faire de lui une enveloppe vide qui, au fur et à mesure du travail, allait se remplir progressivement de toutes les caractéristiques nécessaires pour être un personnage de fiction. Pour le dire autrement, au début du travail, il n'était pas un personnage de fiction, et le but était qu'il en devienne un au cours de la rédaction. Que le lecteur ne soit donc pas surpris du caractère froid, quasiment robotique du personnage au début du dialogue, et de sa façon de jouer parfaitement le rôle de partenaire de questionnement comme pourrait le faire une intelligence artificielle¹⁸. C'est le format même de l'enquête qui a imposé cela. En commençant à écrire, j'imaginais qu'il se chargerait de propriétés au fur et à mesure pour prendre une personnalité bien à lui. Je laisse de nouveau à mon lecteur la surprise de savoir si c'est effectivement comme cela que les choses se sont déroulées.

Le personnage ne pouvait néanmoins pas être complètement vide. Pour rendre le travail possible, j'ai dû lui donner quelques caractéristiques de base. Il¹⁹ maîtrise le français, et est capable de raisonner. Il a également une certaine forme de curiosité et essaye d'aider à la progression du travail car il veut découvrir ce qu'il est. Son rôle dans le dialogue consistera donc à poser des questions, à formuler des objections, à proposer des solutions, ... dont la majorité proviendront de l'extérieur (principalement mon entourage). La référence précise de

¹⁸ Je profite de cette remarque pour mentionner à mon lecteur que ce travail a intégralement été écrit sans recourir à l'intelligence artificielle. Toutes les questions, objections et suggestions formulées par mon personnage viennent de moi ou de personnes de mon entourage, et elles ont toutes été rédigées de ma main.

¹⁹ Le lecteur notera l'emploi du masculin. Ce choix vient simplement du fait que 'personnage' est un nom masculin en français. Mais je n'attribue pas de genre à mon personnage, cette propriété n'étant pas nécessaire pour le déroulement du travail.

ce qui se cache derrière tel propos de mon personnage sera ainsi systématiquement indiquée. Que le lecteur ne soit donc pas surpris si le personnage n'est pas toujours complaisant, s'il résiste parfois à certaines de mes propositions. Le fait qu'il incarne les objections de mon entourage le conduit précisément à prendre le contrepied de ce que je propose. C'est à lui que je donne le rôle de dévoiler les éventuels problèmes de mon raisonnement.

Pour ce qui est de la structure du travail, il se construit en trois parties. La première, dialoguée, est l'enquête menée par mon personnage et moi pour arriver à la caractérisation de ce qu'est un personnage de fiction en général. Ensuite, un court interlude permet de faire la transition vers le personnage de fiction philosophique, servant en quelque sorte d'introduction à la deuxième partie du travail. À la fin de cet interlude, le dialogue reprend sur ce sujet du personnage de fiction philosophique. Enfin, le travail est clôturé par une conclusion dans laquelle, d'une part, je récapitule brièvement tous les éléments qui auront été donnés sur le personnage de fiction en général et en philosophie, et, d'autre part, je reviens sur la forme de ce travail. Je suis bien conscient que le format de ce travail est particulier, et contrevient à certaines conventions de l'écriture académique. J'ai donc essayé, dans cette conclusion, de justifier le choix de cette forme particulière et d'expliquer pourquoi elle est légitime dans un travail universitaire.

Première partie : Dialogue sur le personnage de fiction en général

1. Introduction

« Bonjour »

« Bonjour »

« Je me présente, je suis Adrien Valkeners et tu es mon personnage de fiction²⁰. »

« Enchanté Adrien, peux-tu m'expliquer ce que cela signifie 'être ton personnage de fiction' ? »

« Je vais y venir, mais laisse-moi d'abord te donner un peu de contexte. »

« Très bien, je t'écoute. »

²⁰ Pour des raisons qui seront éclaircies plus tard dans ce travail, il convient de faire la différence entre 'personnage de fiction' et 'personnage fictif', et c'est bien le concept de 'personnage de fiction' qui est l'objet de la discussion ici.

« Nous sommes ici dans mon travail de fin d'études dans le cadre de mon Master en Philosophie à finalité approfondie. C'est un travail dans lequel j'ai l'occasion de traiter une question en une centaine de pages. Celle que j'ai choisie porte sur les personnages de fiction. Mon objectif, c'est de montrer comment et pourquoi les personnages de fictions sont un très bon outil philosophique. Pour cela, je veux commencer par résoudre la question que tu viens de me poser : qu'est-ce exactement un personnage de fiction ? Et ce travail devrait, je l'espère, me permettre de trouver une réponse. Pour cela, j'ai choisi de procéder sous forme de dialogue. Nous allons donc discuter ensemble pour savoir ce que tu es exactement, et cette discussion constituera la première partie de mon travail. »

« Je comprends. Puis-je te poser une question ? »

« N'hésite pas, c'est là tout l'intérêt d'un dialogue : tu as l'opportunité d'intervenir dans la recherche. »

« Étant donné que tu es en train de rédiger un texte dans lequel il y a un personnage de fiction, en l'occurrence moi, cela ne signifie-t-il pas que tu dois avoir une idée préconçue de ce qu'est un personnage de fiction ? »²¹

« Certainement, et cette préconception se traduit sans-doute dans la façon dont je t'ai constitué. Mais mon objectif est de sortir de ce point de départ pour aboutir à une caractérisation du personnage de fiction en général. »

« Mais comment vas-tu faire abstraction de tes préjugés sur ce qu'est un personnage de fiction ? »

« Je ne crois pas qu'il soit possible de vraiment faire abstraction de mes idées sur la question, mais je peux néanmoins les examiner, les remettre en question et les modifier. En tout cas, sache que je commence ce travail sans savoir la direction qu'il va prendre. Je ne sais pas quelle sera la réponse finale à notre première question, ni même si je vais en trouver une. Et ce processus de recherche est tout aussi important que la question : ce travail est pour moi l'occasion d'une sorte de mise en scène d'une manière de faire de la philosophie. »

« Je comprends, mais, concrètement, comment vas-tu procéder ? »

²¹ Mon personnage me pose ici une question qui m'a été régulièrement adressée par les membres de mon entourage à qui je présentais le projet. Mais le premier à me l'avoir posée, et grâce à qui j'ai donc pu y réfléchir et tenter d'y répondre, est Vincent Chaline. L'échange sur ce sujet entre mon personnage et moi s'inspire d'une discussion que j'ai eue avec lui et je le remercie.

« Pour ne pas partir de toi, je vais ancrer dans ma réflexion dans des ressources théoriques. Au fur et à mesure du travail, je vais envisager des caractéristiques potentielles du personnage de fiction qui sont défendues par des philosophes ou par des théoriciens de la littérature. Ces caractéristiques, je vais les évaluer en cherchant dans différentes œuvres de fiction pour trouver des exemples de personnages qui permettront de les tester. Pour chaque propriété, si je trouve au moins un personnage de fiction qui en est dépourvu, je pourrai conclure que ce n'est pas une propriété nécessaire pour être un personnage de fiction. À l'inverse, si je ne trouve pas de contre-exemple, il me faudra alors prouver pourquoi elle est nécessaire et doit être incluse dans notre définition. »

« Et que viens-je faire dans tout cela ? »

« Mon idée, c'est qu'à chaque fois que nous concluons que la propriété envisagée est effectivement une propriété nécessaire pour être un personnage de fiction, nous te l'attribuerons. Si au contraire elle n'est pas nécessaire, et que je te l'avais attribuée, nous ferons en sorte de te la retirer. J'espère ainsi construire à travers toi, tout au long de la première partie du travail, un personnage-type qui constituera le modèle de mon propos. En un sens, cela reviendra à faire de toi un personnage qui possède toutes les propriétés, et rien que les propriétés du personnage de fiction. »

« Et tu n'as pas peur que cette tentative soit vouée à l'échec ? »²²

« Que veux-tu dire par là ? »

« Imagine que nous nous demandions si un personnage de fiction dialogue avec son auteur. Tu vas aller voir dans diverses œuvres de fiction et te rendre compte qu'il existe des personnages de fiction qui ne dialoguent pas avec leur auteur. En suivant ta méthode qui vise à faire de moi un personnage-type, tu devras donc m'enlever cette propriété, et le travail s'arrêtera là. »

« C'est une excellente objection qui va me permettre de clarifier un peu les choses. En fait nous allons constituer non pas une, mais deux listes de propriétés du personnage de fiction. La première sera la liste des caractéristiques strictement nécessaires pour être un personnage de fiction, qui reprendra les traits communs à tous les personnages de fiction. Ces propriétés, nous te les attribuerons toutes. Mais il y aura aussi toutes les propriétés que *peuvent* avoir un

²² Mon personnage m'adresse ici une objection de Louis Rouillé, et la discussion sur ce point est en partie inspirée de plusieurs conversations que j'ai pu avoir avec lui sur ce sujet. Certains éléments viennent également de commentaires de Maud Hagelstein lors de nos différents échanges à propos de ce travail.

personnage de fiction, et qui ne sont pas nécessaires. Cela nous donnera une seconde liste de caractéristiques, beaucoup plus large. Et ainsi *Dialoguer avec l'auteur* sera une propriété possible mais non-nécessaire, que je dois pourtant t'attribuer. Et d'ailleurs, pour que le dialogue soit possible, je vais devoir t'attribuer d'autres propriétés possibles mais non-nécessaires. Je pars ainsi du principe que tu maîtrises le français et que tu es capable de raisonner. Tu es également curieux et tu veux participer de façon constructive à la recherche. Sans cela, je ne peux pas écrire ce travail. Bien sûr, ce ne sont pas des propriétés communes à tous les personnages de fiction, mais tu comprendras aisément que j'en ai besoin. »

« Je comprends bien l'idée, mais j'ai quand même un doute. Avec toutes ces propriétés non-nécessaires, comment vais-je pouvoir devenir un personnage-type ? Pour que ton travail soit possible, il semble que je doive déjà être particularisé. »

« Tu as tout à fait raison, et c'est une difficulté que nous allons devoir régler. Je vais néanmoins te demander de la mettre de côté pour l'instant car il me semble que pour la résoudre, il nous faut d'abord avoir obtenu nos deux listes, et identifié quelles sont les caractéristiques possibles que tu possèdes et que nous n'avons pas pu te retirer. »

« Très bien, je te fais confiance. »

« Merci. »

2. 'Personnage' et 'de fiction'

« La première étape de notre parcours va être de désigner un peu plus précisément de quoi on parle. Pour pouvoir utiliser des personnages de fiction comme (contre-)exemples pour évaluer les différentes caractéristiques potentielles du personnage de fiction, il nous faut circonscrire un peu notre objet, délimiter un périmètre dans lequel il sera légitime pour nous d'aller chercher nos exemples. Pour cela, je te propose de partir d'une idée de Peter Lamarque²³. C'est un philosophe de l'art qui a beaucoup travaillé sur la littérature et sur la fiction. Dans son article « How to Create a Fictional Character », il propose de donner un rôle différent aux deux

²³ Comme indiqué en introduction, les différentes sources que je mobilise dans ce travail seront abordées dans le désordre, tant d'un point de vue historique que d'un point de vue disciplinaire. Cela ne reflète pas nécessairement l'ordre de mes lectures ou de mon exploration. L'organisation qui prévaut est celle qui correspond au déroulement logique du dialogue.

composantes de l'expression "personnage de fiction"²⁴. Et il se demande donc ce qu'est "un personnage" et ce que cela signifie qu'il soit "de fiction". »

« Jusqu'ici, cela me semble logique. »

« Commençons par la partie 'personnage'. Dans l'article de Lamarque, on peut retrouver deux approches de ce qu'est un personnage. Il commence par définir le concept de 'personnage' (*character* en anglais) dans son sens général comme "un concept abstrait, désignant un type, un ensemble de caractéristiques plus ou moins spécifiques pouvant se manifester chez des individus"²⁵. Plus loin dans le texte, il propose une deuxième approche qui met l'accent sur la dépendance d'un personnage à un récit dans lequel il s'inscrit. Et l'existence du personnage vient du rôle qu'il joue dans ce récit²⁶. Cette double approche peut paraître un peu surprenante, mais elle s'explique lorsque l'on remarque qu'en anglais, le terme *character* a en fait deux sens. D'un côté, *character* peut vouloir dire tempérament, personnalité ; de l'autre il peut désigner un individu jouant un certain rôle dans un récit. On retrouve ces deux usages avec le terme français de personnage qui peut à la fois être utilisé dans des phrases comme "Le personnage qu'il est avec ses amis est bien différent de celui qu'il est à la maison." Et comme "Sherlock Holmes est un personnage des livres d'Arthur Conan Doyle". Pour ce qui est de la partie 'de fiction' Lamarque insiste sur le fait que cette spécification du personnage ne concerne pas son existence, mais plutôt ses origines, et en particulier le type particulier de narratif dont il provient²⁷. Ce qui fait que Sherlock Holmes est un personnage de fiction est donc que le récit duquel il provient est une fiction. »

« Tout cela me paraît déjà fort complexe pour une première caractérisation. J'ai du mal à voir comment nous allons parvenir à articuler tout ceci. »

« Commençons par essayer de l'articuler chez Lamarque. Nous verrons ce que nous pourrions en faire ensuite. Chez Lamarque, le personnage de fiction comprend donc trois composantes. D'abord sa dimension générale, que nous pourrions appeler un archétype. C'est la figure indépendante de tout récit particulier que l'auteur peut mobiliser, comme *être un détective*, ou encore *être un méchant* (*villain* en anglais)²⁸. Les deux autres dimensions sont liées : l'existence

²⁴ P. LAMARQUE, « How to Create a Fictional Character », dans B. Gaut et P. Livingston (éds.) *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 (édition digitale), p. 35.

²⁵ *Id.* (je traduis).

²⁶ *Ibid.* p. 41-42.

²⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, p. 36.

du personnage de fiction dépend de son énonciation dans un récit, en tant qu'individu qui instancie l'archétype, et ce récit est une fiction. Lamarque conçoit donc le personnage comme une entité qui existe indépendamment de tout récit, mais que l'auteur peut convoquer en le particularisant dans une œuvre de fiction. Si nous reprenons Sherlock Holmes, il est la version donnée par Conan Doyle de l'archétype du détective amateur, archétype qui contient aussi d'autres personnages comme Hercule Poirot ou Miss Marple²⁹.

« Et nous allons vraiment accepter tout cela comme cela ? Plus que de circonscrire notre objet, nous sommes en train de caractériser le personnage de fiction. Es-tu par exemple certain que les personnages de fiction correspondent tous à des archétypes ? Qu'ils jouent nécessairement une fonction ? Il me semble que c'est quelque chose qu'il faudrait justifier tu ne crois pas ? »

« Tu as tout à fait raison. Lamarque propose cette définition parce qu'il hérite notamment des analyses de Vladimir Propp sur les fonctions des personnages de fiction dans les contes russes, et qu'il pense donc qu'on peut les envisager comme des types qui remplissent des fonctions dans des récits³⁰. Nous aurons l'occasion de poser la question de la fonction des personnages de fiction plus tard. Mais comme nous sommes ici simplement en train de délimiter notre objet, il n'est pas encore temps de régler ce genre de questions. »

« D'accord, mais qu'allons-nous retirer de la proposition de Lamarque alors ? Quels sont les éléments que nous conservons ? »

« Je pense que l'on peut se servir des éléments présents dans sa définition pour préciser notre objet sans encore attribuer de propriétés au personnage de fiction. Ou du moins, sans en attribuer que nous ne mettrons pas en examen par après. Pour le moment, c'est presque une définition négative du personnage de fiction : nous allons désigner ce que nous ne pouvons pas prendre comme exemple. »

« Je t'écoute. »

« De la notion de 'personnage', nous allons reprendre le fait qu'un personnage est un individu qui instancie des propriétés dans un récit dans lequel il joue un rôle. Il nous faudra déterminer comment il instancie les propriétés, si elles forment forcément un archétype, et comment fonctionne ce rôle qu'il joue. Mais, en attendant, cette première approche nous permet d'écarter

²⁹ *Ibid.*, p. 37.

³⁰ Sur ce sujet, voir V. PROPP, *Morphologie du conte*, trad. fr. M. DERRIDA, T. TODOROV et C. KAHN, Paris, Seuil, 1970.

les éléments qui interviennent dans des fictions sans en être des personnages, comme l'appartement de Sherlock Holmes. La partie 'de fiction', elle, nous permet d'exclure tous les protagonistes de récits qui ne sont pas des fictions. »

« Je ne vois pas bien ce que la dimension 'de fiction' ajoute. Qu'est-ce au juste un récit qui n'est pas une fiction ? »

« Pour te répondre, je te propose de partir d'une autrice qui se nomme Caroline Anthérieu-Yagbasan. C'est une chercheuse française qui travaille beaucoup sur la question de la fiction, et en particulier la question de la construction des personnages. Dans ces analyses, elle parvient elle-aussi à la conclusion que sans récit, il n'y a pas de personnages : "Il faut encore en revenir au terme de 'personnage'. Le cœur de son identité semble bien être l'insertion dans un récit"³¹. Et elle précise qu'elle entend le concept de récit dans la perspective de Ricoeur, c'est-à-dire en insistant sur son aspect structurant³². Pour elle, un récit est donc la mise en intrigue d'évènements en leur donnant un sens. Il s'agit de rassembler des évènements pour en faire une histoire cohérente. Et elle montre ainsi que le récit n'est pas nécessairement une fiction. L'Histoire est ainsi un récit avec une narration entre les évènements. L'historien raconte une série de faits vérifiés qu'il relie par une intrigue. La fiction, elle, est un type de récit particulier qui raconte des évènements fictifs sans dissimuler qu'ils sont fictifs³³. »

« Mais puisque la dimension de récit est déjà présente dans notre définition du personnage, ne serait-il pas plus simple de dire qu'un personnage de fiction est un personnage qui n'existe pas ? N'est-il pas légitime pour nous de mobiliser tous les personnages fictifs comme exemples ? »³⁴

« Je ne crois pas. Ou du moins, on ne peut pas le dire comme cela. Il me semble qu'il faut d'abord se demander s'il n'y a pas une distinction entre 'fictif' et 'de fiction'. Je me demande si on ne pourrait pas trouver des exemples de personnages fictifs qui ne sont pas des personnages de fiction, et même de personnages de fiction qui ne sont pas fictifs. »

« Je t'écoute. Qu'est-ce que tu proposes ? »

³¹ C. ANTHÉRIEU-YAGBASAN, « Le personnage de biographie : une construction littéraire », *Les Grandes figures historiques dans les lettres et les arts*, p.4. Consulté sur URL : <http://figures-historiques.revue.univ-lille3.fr/n-5-2016-issn-2261-0871/> (dernière consultation le 03-03-2026).

³² *Id.*

³³ *Ibid.* p.7. Pour plus d'informations sur ce sujet, voir aussi G. CAUSSE, « Le récit selon Ricoeur : application à l'Affaire », dans *Transversalités*, vol. 170 No. 3 (2024), p. 181-191.

³⁴ Je dois cette question à Joëlle Decharneux, que je remercie.

« Dans son article « Le personnage de biographie : une construction littéraire », dont proviennent les éléments dont je te parlais à l’instant, Caroline Anthérieu-Yagbasan considère le cas-limite des personnages historiques qui “s’invitent dans des fictions”³⁵. Et elle pose exactement la question qui nous occupe : ces personnages historiques, “restent-ils des personnages fictionnels ?”³⁶ »

« Et que répond-elle ? Sont-ils un exemple de personnages de fiction qui ne sont pas fictifs ? »

« Sa réponse est nuancée. Elle dit ceci : “Oui, dans le sens où ils sont enracinés dans un monde fictionnel ; non, dans le sens où ils ont un référent extérieur (et par conséquent ne sont pas totalement ‘enclos’ dans ce monde issu de l’imagination d’un écrivain)”³⁷. Il me semble pour ma part que sa réponse, quoiqu’intéressante, repose sur une confusion entre ‘fictif’ et ‘de fiction’, qui se matérialise dans son usage du terme ‘fictionnel’³⁸. C’est d’ailleurs une confusion que j’ai rencontré assez fréquemment dans mes lectures sur le sujet, en particulier dans la littérature anglaise, où on utilise beaucoup le terme ‘*fictionnal character*’, qui désigne tantôt les personnages fictifs, tantôt les personnages de fiction. Et je pense qu’il faut séparer ces deux usages. Ainsi, quand elle se demande si les personnages historiques restent des personnages des personnages fictionnels, Anthérieu-Yagbasan se demande en fait deux choses : (i) les personnages historiques sont-ils fictifs ? Et (ii) les personnages historiques sont-ils des personnages de fiction ? Et c’est pour cela que sa réponse est double : elle répond en fait à deux questions. Lorsqu’elle répond par l’affirmative en raison du fait que les personnages de fiction sont enracinés dans un monde fictionnel, elle affirme en fait que les personnages historiques sont bien des personnages de fiction. Lorsqu’en revanche elle répond par la négative en vertu du fait que les personnages historiques ont un référent extérieur, elle constate en fait que les personnages historiques ne sont pas des personnages fictifs. Avec cette distinction conceptuelle, nous pouvons résoudre la difficulté à laquelle elle était confrontée. Et lorsqu’elle conclut “la question de savoir dans quelle mesure [le personnage historique utilisé dans une œuvre de fiction] est, ou non, un personnage fictionnel, reste donc ouverte”³⁹, nous pouvons avec elle

³⁵ C. ANTHÉRIEU-YAGBASAN, « Le personnage de biographie : une construction littéraire », *art. cit.*, p.3.

³⁶ *Id.*

³⁷ *Id.*

³⁸ Une solution plus économique serait sans-doute d’utiliser ‘fictif’ pour tout ce qui n’existe pas et de conserver ‘fictionnel’ pour tout ce qui relève de la fiction. Mais comme ce dernier terme a souvent été à l’origine de confusions comme celle que nous pointons ici, il nous paraît plus simple, dans le cadre de ce travail, de continuer à employer l’expression ‘personnage de fiction’ plutôt que de parler de ‘personnage fictionnel’.

³⁹ *Ibid.* p.4.

refermer la question en disant que le personnage historique utilisé dans une œuvre de fiction est effectivement un personnage de fiction, mais qu'il n'est pas un personnage fictif. »

« Pourtant, les personnages historiques qui interviennent dans les fictions ne sont pas du tout identiques à leurs référents réels⁴⁰. Souvent, leurs propriétés sont différentes, et parfois même elles ne correspondent pas du tout à ce que la personne a été. Si on pense à un récit uchronique comme *Time Riders*, qui raconte plusieurs moments où un événement historique est modifié par un retour en arrière dans le temps, et la version alternative de l'Histoire qui s'ensuit, on voit bien que les personnages diffèrent des personnages historiques. Dans le premier tome, il y a ainsi un moment où Kennedy n'a pas été assassiné et a conduit les États-Unis vers la conquête spatiale⁴¹. Il me paraîtrait étrange de dire qu'il s'agit du Kennedy historique »

« C'est une très remarque. Mais, si tu veux bien, nous reviendrons à ce cas-limite au moment où nous envisagerons concrètement les différentes caractéristiques du personnage de fiction. À ce moment-là, nous pourrons donc, si tu le souhaites, se demander à nouveau si un personnage de fiction doit nécessairement être fictif ou non. Mais en attendant tu m'accorderas qu'il y a effectivement une différence entre 'fictif' et 'de fiction'. 'Fictif' qualifie tout ce qui est imaginaire ou irréel tandis que 'de fiction' renvoie plus spécifiquement à ce qui fait partie d'un récit qui raconte des événements fictifs. »

« Je comprends bien l'idée, mais je ne vois vraiment pas ce que l'on exclut avec cette distinction. Ce n'est pas un problème pour moi de remettre à plus tard la question de savoir si tous les personnages de fiction doivent être fictif ; mais cela ne répond pas vraiment à ma question de tout à l'heure : tous les personnages fictifs ne sont-ils pas des personnages de fiction ? Ne sommes-nous pas légitimes à utiliser tous les personnages fictifs comme exemples ? »

« Je ne pense pas. Mais peut-être que cela dépend du sens dans lequel on entend personnage. Si on le comprend selon la première approche de Lamarque, à savoir comme un type, indépendamment de tout récit, alors il est évident qu'il y a des personnages fictifs qui ne sont pas des personnages de fiction. Des personnages fictifs comme 'le détective amateur', 'le sorcier' ou 'la licorne', si on les prend indépendamment de toute fiction, ne sont pas des exemples légitimes pour nous. »

⁴⁰ Je dois cette remarque à Vincent Chaline, que je remercie.

⁴¹ Pour ce passage, voir A. SCARROW, *Time Riders*, tome 1, trad. fr. A. LEMOINE, Paris, Nathan, 2012, p. 66-78.

« En revanche, si on comprend personnage selon la seconde approche de Lamarque, comme faisant nécessairement partie d'un récit, ces exemples de personnages fictifs sont déjà mis de côté en tant qu'ils ne font pas partie d'un récit. Il nous faudrait alors des exemples de personnages fictifs qui font partie d'un récit qui n'est pas une fiction. J'ai peut-être une idée : que penses-tu de l'exemple des mascottes ? »⁴²

« Des mascottes ? »

« Oui, des mascottes de marques publicitaire comme le clown de McDonald par exemple. Ce sont des personnages fictifs qui font partie d'un récit que la marque veut raconter, d'un narratif d'elle-même et de ce qu'elle représente. »

« C'est un bon exemple. Mais on pourrait dire que certaines publicités sont des mini-histoires non ? Et, plus généralement il y a toujours le risque que l'on considère que le narratif que la marque donne d'elle-même est une fiction. »

« Alors je peux peut-être te proposer les protagonistes d'un mensonge ? Ce sont des personnages fictifs qui font partie d'un récit qui n'est pas une fiction, puisque le menteur essaye de dissimuler que ce qu'il raconte est fictif. »⁴³

« Ce qui s'applique sans-doute au récit de certaines marques d'ailleurs. Oui c'est une bonne idée. Donc tous les personnages fictifs ne sont pas des personnages de fiction, et la dimension 'de fiction' est nécessaire pour notre approche. »

« Très bien. »

« Résumons ce que nous avons dit jusqu'à présent : lorsque nous allons évaluer, dans la suite de ce travail, des caractéristiques de personnages de fiction pour déterminer lesquelles sont nécessaires pour en être un, les (contre-)exemples que nous pourrions mobiliser seront des individus quiinstancient des propriétés et qui jouent un rôle dans un récit, ce récit étant une fiction. »

« Je n'ai pas l'impression d'avoir beaucoup avancé... Toute notre réflexion jusqu'à présent aboutit juste à dire que, lorsque l'on va mobiliser des exemples de personnages de fiction, cela devra être des individus qui jouent un rôle dans une fiction ? Ce n'est pas très éclairant. »

⁴² Je dois cette suggestion de Ludivine Toussaint, que je remercie.

⁴³ Je dois cette suggestion à Clément Riga, que je remercie.

« Je te trouve un peu dur. Nous avons quand même fait une belle avancée conceptuelle en clarifiant une première fois notre objet. Nous avons appris que nous ne pouvions pas mobiliser n'importe quel personnage fictif (il faut nécessairement qu'il fasse partie d'une fiction), ni n'importe quelle entité de fiction (il faut nécessairement que ce soit un personnage). Et, ce faisant, nous avons écarté toute une série d'entités que nous ne pourrions pas prendre pour exemple. L'évaluation des caractéristiques sera bien plus aisée si nous n'avons pas à nous demander systématiquement si l'exemple que nous mobilisons est, ou pas, légitime. Et nous avons aussi déjà mis sur la table plusieurs pistes pour certaines caractéristiques que nous envisagerons dans ce travail, comme *être fictif* et *jouer un rôle dans un récit*. »

« Je vois. Et j'imagine que la suite, c'est de rentrer dans le vif du sujet avec l'évaluation des caractéristiques ? »

« Presque, mais pas tout à fait. Il nous reste encore un peu de mise en place à faire. »

3. Caractéristiques et attributs du personnage de fiction

« Quand on s'interroge sur les caractéristiques nécessaires des personnages de fiction, une des premières choses que l'on va avoir tendance à envisager, ce sont les caractéristiques 'internes' à la fiction. Prenons un passage de *Martin Chuzzlewit*, dans lequel le personnage de Sarah Gamp est décrit : "Cette Mme Gamp, était une grosse vieille femme avec une voix de rogomme et l'œil humide ; elle possédait un talent remarquable pour tourner ses yeux et n'en montrer que le blanc. Comme elle avait le cou très-court, elle ne savait comment faire pour regarder, s'il est permis de parler ainsi, par-dessus sa tête, les personnes à qui elle parlait. Elle portait une robe noire toute crasseuse, et que l'usage du tabac rendait plus sale encore ; le châle et le chapeau étaient à l'avenant"⁴⁴. Dans cet extrait, toute une série de caractéristiques sont attribuées au personnage de fiction qu'est Sarah Gamp : 'être grosse', 'être vieille', 'être une femme', 'avoir une voix de rogomme', 'avoir l'œil humide', et ainsi de suite. Et donc, on pourrait s'imaginer que ce sont des caractéristiques que l'on doit envisager, en se demandant si un personnage de fiction est toujours gros, vieux, féminin, ... »

« Mais vu la façon dont tu abordes le sujet, j'imagine que ce n'est pas ce que nous allons faire. »

⁴⁴ C. DICKENS, *Vie et aventures de Martin Chuzzlewit*, trad. fr. Alfred Des Essarts, Lausanne, Bibliothèque numérique romande, 2022 (texte de la traduction de 1866), p. 518.

« Effectivement. En réalité, beaucoup d’auteurs se sont posé cette question, souvent avec le même point de départ : comment se fait-il que nous puissions attribuer les mêmes propriétés à des humains réels et à des personnages de fiction ? N’y a-t-il pas quelque chose de surprenant à dire d’un personnage comme Sarah Gamp qu’elle est vieille. »

« Je vois le problème. Comme Sarah Gamp est fictive, on a l’impression qu’elle ne peut pas avoir de telles propriétés. »

« Exactement. On retrouve cette question dans l’article de Lamarque⁴⁵ dont nous avons déjà parlé, mais aussi chez David Lewis⁴⁶, chez John Searle⁴⁷, ou encore chez Peter Van Inwagen⁴⁸. Et ce qui est intéressant c’est qu’ils convergent tous vers une réponse semblable. Je te propose de partir de la proposition de Van Inwagen qui me semble être la plus claire. J’ai d’ailleurs choisi l’exemple de Sarah Gamp parce que c’est celui qu’il prend lui-même dans son article « Creatures of Fiction ». Son idée, c’est que si nous prenons les propriétés qui sont attribuées à Sarah Gamp dans le récit de Dickens (‘être vieille’, ‘être une femme’, ‘aimer le gin’, ‘s’appeler Sarah Gamp’, ...) et que nous allons chercher en 1843 (moment auquel se passe l’histoire), nous ne trouverons aucun individu qui les possède toutes en même temps⁴⁹. »

« On pourrait envisager que, par hasard, il y en ait un, non ? »

« Si par le plus grand des hasards quelqu’un les possédait, il nous suffirait de spécifier encore la définition avec d’autres propriétés, jusqu’à cerner suffisamment le personnage de sorte qu’il apparaisse clairement qu’aucun individu réel ne possède toutes les propriétés de Sarah Gamp⁵⁰. »

« Je vois. »

« Et, pour Van Inwagen, c’est un très bon argument pour quelqu’un qui voudrait montrer que les personnages de fictions n’existent pas du tout : comme il n’y a aucune entité qui possède toutes les propriétés, ils vont pouvoir conclure que Sarah Gamp n’existe pas, et, par extension, que les personnages de fiction n’existent pas⁵¹. »

⁴⁵ P. LAMARQUE, « How to Create a Fictional Character », *art. cit.* p. 39-41.

⁴⁶ D. LEWIS, « Truth in Fiction », dans *American Philosophical Quarterly*, vol. 15 No.1 (1978), p. 37-46.

⁴⁷ J. SEARLE, « The Logical Status of Fictional Discourse », dans *New Literary History*, vol. 6 No.2 (1975), p. 319-332.

⁴⁸ P. VAN INWAGEN, « Creatures of Fiction », dans *American Philosophical Quarterly*, vol. 14 No. 4 (1977), p. 299-308.

⁴⁹ *Ibid.* p. 304.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Id.*

« Ce qui serait assez problématique pour nous. »

« Pour toi en particulier si je puis me permettre. Mais ne t'inquiète pas : Van Inwagen a une solution à cette difficulté. Il donne un argument assez simple que j'ai reconstruit comme ceci :

- 1) Si la critique littéraire est une discipline capable de dire des phrases vraies, alors les objets dont elle parle existent.
- 2) Or il est évident que la critique littéraire est une discipline capable de dire des phrases vraies.
- 3) Donc les objets dont elle parle existent.
- 4) Or la critique littéraire parle de personnages de fictions.
- 5) Donc les personnages de fiction doivent exister.

« Mais sous quelle forme existent-ils ? Van Inwagen est-il en train de proposer une renaissance des positions meinongiennes, en envisageant les personnages de fiction comme des objets non existant qui subsistent ? »⁵²

« Non. Van Inwagen dit que la différence entre 'exister' et 'subsister' n'a pas vraiment de sens pour lui⁵³. Ce qu'il propose, c'est que les personnages de fictions existent bien. Simplement, ils ne sont pas susceptibles des mêmes propriétés que les êtres concrets, car ce sont des entités abstraites. Un personnage comme Sarah Gamp existe non pas en tant qu'être humain, mais en tant que personnage de fiction. Et les personnages de fiction appartiennent à la catégorie des *entités théoriques*, et plus spécifiquement des entités théoriques de la critique littéraire⁵⁴. En fait, un personnage de fiction existe donc au même titre qu'un triangle mathématique, ou que la loi de la gravitation. Ce ne sont pas des objets que l'on retrouve directement dans le monde réel. Je ne peux pas indiquer une entité du monde en disant que c'est un triangle mathématique ou que c'est la loi de gravitation. Et pourtant ces objets existent. »

⁵² Cette remarque sur Van Inwagen m'a été formulée par Clément Riga à l'occasion d'une présentation sur les personnages de fiction ayant eu lieu lors du séminaire de philosophie des sciences (2024-2025) organisé par Laurence Bouquiaux et Bruno Leclercq, et dont le thème était la vérité. La position d'Alexius Meinong consiste à faire une distinction entre ce qui existe (*existieren* en allemand), à savoir les objets spatio-temporels, et ce qui subsiste (*bestehen* en allemand) sans exister (comme les nombres mathématiques ou les personnages de fiction). Je ne m'attacherai pas dans ce travail à déterminer si Meinong était lui-même un meinongien dans son rapport aux personnages de fiction, mais le lecteur pourra trouver des pistes de réflexion sur ce sujet dans l'article de Roderick Chisholm « Beyond Being and Nonbeing » : R. CHISHOLM, « Beyond Being and Nonbeing », dans *Philosophical Studies*, vol. 24 No. 4 (1973), p. 245-257. Pour le texte de Meinong, voir : A. MEINONG, « Über Gegenstandstheorie », dans *Alexius Meinong Gesamtausgabe* vol. II, R. HALLER et R. KINDINGER (éds.), Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1971, p. 490.

⁵³ P. VAN INWAGEN, « Creatures of Fiction », *op. cit.*, p. 300.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 303.

« Je ne vois pas bien la différence entre ça et la position de Meinong. Ces personnages qui existent sans se trouver directement dans le monde réel, n'est-ce pas précisément ce que Meinong désignait par le fait de subsister ? »

« La différence majeure se situe dans le rapport des personnages de fiction à leurs propriétés. Pour Meinong, ces personnages qui subsistent sans exister sont susceptibles des mêmes propriétés que les autres objets, mais simplement de façon incomplète. La phrase “Sarah Gamp est vieille” est vraie en vertu du fait que le personnage de fiction Sarah Gamp a effectivement la propriété d’être vieille. Ce qui la différencie des objets qui existent, c’est que certaines de ses propriétés ne sont pas définies, on ne peut ainsi pas dire si elle a un nombre de cheveux pair ou impair. C’est pour cela que Meinong parle d’objets incomplets⁵⁵. À l’inverse, chez Van Inwagen, les personnages de fiction sont bien réels et bien complets. Toutefois, comme ils ont un statut ontologique différent des objets concrets, ils ne sont pas susceptibles des mêmes propriétés. Van Inwagen fait ainsi la distinction entre les propriétés qui appartiennent véritablement aux personnages de fiction, et les propriétés qui leur sont juste ascrites (*ascribed* en anglais)⁵⁶. »

« Et quelles sont ces propriétés qui leur appartiennent véritablement ? »

« Van Inwagen donne quelques exemples : “Voici quelques propriétés qu’elle [Mme Gamp] a : *être un personnage dans un roman, être une entité théorique en critique littéraire, avoir été créée par Charles Dickens.*”⁵⁷ Et il en ajoute même d’autres qu’elle possède pour peu que les critiques littéraires qui les ont formulées aient raison, comme par exemple *être le plus abouti des personnages anti-femmes masculines visibles dans tous les romans de Dickens*⁵⁸. »

« Et ce sont de ces propriétés-là dont tu veux parler avec moi ? »

« Exactement. Pour parvenir à donner les caractéristiques nécessaires pour être un personnage de fiction, il faut que l’on parle de caractéristiques que les personnages de fiction ont véritablement, et donc de ces caractéristiques qu’ils ont en tant qu’ils sont des entités théoriques. Les caractéristiques du premier niveau, qui leur sont simplement ascrites, ne peuvent pas rentrer directement en ligne de compte dans cette définition. Pour bien faire la différence avec les propriétés réelles, je te propose que nous remplaçons dorénavant l’expression ‘caractéristique ascrite’ par l’expression ‘attribut’. On sera encore amené à évoquer ces attributs, mais plutôt en

⁵⁵ *Id.*, p. 299-300.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 305.

⁵⁷ *Id.* 305, je mets en évidence.

⁵⁸ *Id.*, je mets en évidence.

tant qu'ils contribuent à des propriétés de second niveau, comme par exemple quand nous nous demanderons s'il est nécessaire pour un personnage de fiction d'*avoir des attributs anthropomorphiques*⁵⁹. »

« Je comprends. Mais si tu me dis que l'on va encore en avoir besoin, j'aimerais bien que tu sois plus clair sur ce qu'est l'ascription. Parce que pour le moment, c'est encore un peu confus. »

« Par l'idée d'ascription, Van Inwagen désigne une relation à trois termes qui renvoie le personnage à son récit. Pour la phrase "Mme Gamp est vieille", on va formaliser la relation comme ceci : A (Vieillesse, Mme Gamp, *Martin Chuzzlewit*). Et l'idée c'est que, quand on dit que Mme Gamp est vieille, on ne lui attribue pas une propriété. On dit juste que, à tel endroit, dans tel ouvrage, cette propriété lui est ascrée par Dickens. L'entité théorique Mme Gamp n'est pas vieille, mais néanmoins la proposition "Mme Gamp est vieille" sera vraie ou fausse en fonction de si effectivement la propriété est attribuée à Mme Gamp par Dickens dans son roman. On retrouve des versions similaires de cette idée chez Searle, Lewis et Lamarque⁶⁰ : ces attributs ne sont pas réellement attribués aux personnages de fiction. »

« Je vois. Donc si je résume un peu sur tout ce que nous avons dit jusqu'à présent, nous savons maintenant à la fois le type de caractéristiques que nous allons pouvoir envisager, qui sont donc ces propriétés qui appartiennent véritablement aux personnages de fiction, et les personnages que nous allons pouvoir mobiliser comme exemples, à savoir des individus qui jouent un rôle dans un récit, ce récit étant une fiction. »

« Et nous avons même déjà fait plus que ça, puisque nous avons trouvé une première caractéristique nécessaire pour être un personnage de fiction : *être une entité théorique*. Avec Van Inwagen, Searle, Lewis et Lamarque, nous pouvons conclure que les personnages de fiction sont des entités théoriques, pas au sens où ils sont des entités mystérieuses qui flottent quelque part dans l'espace, mais juste au sens où ils font partie du discours théorique de la critique littéraire, dont ils sont d'ailleurs souvent les sujets. »

⁵⁹ Pour plus de lisibilité dans ce travail, les attributs et les caractéristiques réelles seront mise en évidence par des marques différentes. Les 'attributs' seront mise en évidence par des guillemets simples tandis que les *caractéristiques réelles* apparaîtront en italique.

⁶⁰ Lamarque distingue ainsi les propriétés nucléiques (que le personnage ne possède pas réellement) des propriétés extra nucléiques (que le personnage a en tant qu'entité théorique) dans P. LAMARQUE, « How to Create a Fictional Character », *art. cit.* p. 40-41. De même, tant Searle que Lewis mettent l'accent sur la différence entre les assertions qui concernent la fiction et celles qui concernent le monde réel, et entre ce qui est vrai dans la fiction et ce qui est vrai dans le monde réel.

« Première découverte pour moi donc, je suis une entité théorique. »

« Exactement. Et je te propose, pour que nous puissions garder notre progression à l'œil, de faire un petit tableau des caractéristiques que nous allons envisager. Nous allons y intégrer le fait que tu es une entité théorique, ainsi que les premières propriétés que nous avons mises sur la table dans la section précédente⁶¹. »

« J'espère qu'il va bientôt être un peu plus rempli. »

« Ne t'inquiète pas, nous allons y travailler. »

Propriété :	Possible	Nécessaire
Être une entité théorique	Oui	Oui
Être fictif	Oui	?
Avoir un certain rôle dans un récit	Oui	?

4. Nom, référence, auteur et mise en fiction

« Et quelle est la première propriété que nous allons envisager ? »

« Je te propose de commencer par une propriété un peu particulière parce qu'elle brouille directement la distinction que nous venons d'établir entre attributs et caractéristiques du personnage de fiction : 'avoir un nom'. »

« Effectivement, nous avons traité 's'appeler Sarah Gamp' de la même façon que 'être vieille' ou 'aimer le gin'. »

« C'est ça. Mais c'est une propriété un peu particulière parce qu'elle semble en fait se situer sur les deux niveaux à la fois. Bien sûr, on peut considérer, comme le fait Van Inwagen, que le nom est un attribut du personnage. Mais, dans le discours que nous avons sur les personnages en tant qu'ils sont des entités théoriques, on utilise leur nom pour les désigner. Quand je dis que Mme Gamp est un personnage créé par Charles Dickens, j'attribue une propriété réelle à un personnage en le désignant par son nom. Le nom ne relève donc pas que de l'ascription, il désigne aussi l'entité théorique et il me semble que l'on doit l'envisager comme une propriété réelle du personnage, et que l'on doit se poser la question de sa nécessité : est-il nécessaire, pour un personnage de fiction, d'*avoir un nom* ? »

⁶¹ Pour que le tableau soit facilement lisible pour le lecteur au fur et à mesure du travail, j'ai mis en caractère gras les nouvelles modifications apportées afin de les mettre en évidence.

« Mais avant cela, on peut déjà répondre à la question de la possibilité non ? Sarah Gamp est un personnage de fiction qui a un nom. *Avoir un nom* est donc au moins une propriété possible pour les personnages de fiction. Reste à savoir si tous les personnages de fiction en ont un. Et pour cela il va nous falloir des exemples. »

« C'est ça. Et le premier exemple que je te propose est le personnage joué par Edward Norton dans le film *Fight Club*⁶². Bien qu'il soit omniprésent pendant le film, il n'a pas de nom. On aurait ainsi un exemple de personnage de fiction sans nom. »

« La propriété *avoir un nom* n'est donc pas une propriété nécessaire pour être un personnage de fiction ? »

« Sauf qu'en réalité, j'ai également découvert que, sur le script du film, le personnage était néanmoins désigné par le nom 'Jack'⁶³. »

« J'ai du mal à te suivre... a-t-il, oui ou non, un nom ? »

« Pour le spectateur non. Il y a d'ailleurs toute une série de théories qui essayent de combler ce vide en découvrant le nom réel du personnage. Mais ce n'est pas cela qui nous intéresse. Le plus important pour nous, c'est que, pour l'équipe de production du film, ce personnage est désigné sous le nom de Jack. Et il semble que ce soit par nécessité : pour parler du personnage, il faut qu'il ait quelque chose comme un nom. »

« Mais pas forcément un nom complet ? »

« Non effectivement, mais quelque chose quand même. Pour éclaircir un peu ce point, j'ai un autre exemple : dans certaines pièces de théâtre de Maurice Maeterlinck, un certain personnage est à l'œuvre. Carmen Andrei – chercheuse roumaine qui s'est beaucoup intéressé au théâtre belge, et notamment à l'œuvre de Maeterlinck – désigne ce personnage comme une “puissance invisible et omniprésente, une sorte d'« inconnu sans visage » que seuls les élus pressentent et interprètent”⁶⁴. Nous aurons l'occasion de reparler de ce personnage qui est un cas limite qui nous permettra de penser d'autres questions. Mais, en attendant, soulignons que même ce personnage très abstrait, qui n'est joué par aucun acteur et qui n'a aucune ligne de dialogue

⁶² D. FINCHER, (real.), *Fight Club*, 20th Century Fox, 1999.

⁶³ Pour consulter le scénario de Jim UHLS, voir : <https://imsdb.com/scripts/Fight-Club.html> (dernière consultation le 21-05-2026).

⁶⁴ C. ANDREI, « Originalité et modernité du théâtre de Maurice Maeterlinck », dans *Littérature, langages et arts : rencontres et création*, D. BONNET, M. J. CHAVES GARCIA et N. DUCHÊNE (éds.), Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2007, p. 7.

dans la pièce est quand même nommé : c'est le "personnage sublime"⁶⁵. Pour pouvoir parler de lui, on a besoin d'un nom qui le désigne. »

« Mais tu ne penses pas que ces cas sont un peu particuliers ? On pourrait se demander si le fait qu'il est possible pour ces deux personnages de ne pas avoir de nom ne provient pas du fait qu'ils soient des personnages de cinéma et de théâtre, et qu'ils soient donc incarnés d'une façon ou d'une autre. Es-tu sûr que ton raisonnement est toujours valide dans le champ littéraire ? »⁶⁶

« Je crois qu'il l'est. Et pour te répondre, je vais m'appuyer sur Natalie Piégay. C'est une critique littéraire française qui a beaucoup exploré la fiction et qui s'est notamment posé la question du nom dans son article « Noms de personnes, noms de personnages : récit et émancipation »⁶⁷. Elle y propose une typologie des noms de personnage, qu'elle termine avec le cas du personnage sans nom. Et elle donne l'exemple du narrateur d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust⁶⁸. Et elle fait la même observation que nous : quand on veut parler de ce personnage, on doit bien trouver un terme pour le nommer. Certains disent "le narrateur", d'autres "Marcel". Même si, comme elle le note, l'absence de nom de ce personnage vise à produire des effets sur le lecteur, et en particulier à renforcer le questionnement du roman qui est une "longue méditation sur l'identité et la personne"⁶⁹, pour évoquer le personnage on est forcés de contourner ce choix et de nommer le personnage. »

« Tu veux donc dire que, pour que l'on puisse parler d'un personnage de fiction, il faut qu'il ait un nom ? »

« Plus précisément, il faut pouvoir faire référence à lui. Cela ne veut pas nécessairement dire qu'il a un nom complet, ni même qu'il a un quelconque nom dans l'œuvre de fiction. En revanche, il faut toujours un moyen de le désigner, que ce soit par une description définie, un pronom, un nom, ou quoi que ce soit d'autre. Parler d'un personnage suppose de pouvoir y faire référence. »

⁶⁵ *Id.* Pour une pièce avec ce personnage, voir la figure de l'amour mortel dans M. MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles/Paris, éditions Labor/Nathan, 1983.

⁶⁶ Mon personnage m'adresse ici une objection que je dois à Maud Hagelstein, que je remercie.

⁶⁷ N. PIÉGAY, « Noms de personnes, noms de personnages : récit et émancipation », dans *Littérature*, vol. 203 No. 3 (2021), p. 8-25.

⁶⁸ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu* Paris, Gallimard, 1987-1989.

⁶⁹ N. PIÉGAY, « Noms de personnes, noms de personnages : récit et émancipation », *art. cit.*, p. 11.

« D'accord, mais, dans ce cas, le nom en lui-même n'est pas forcément nécessaire. Je peux ainsi être *le personnage de fiction dans le travail de fin d'études d'Adrien Valkeners* et c'est suffisant. »

« Il me semble que oui. Mais dire cela signifierait que nous conservons comme propriété nécessaire le fait de pouvoir faire référence aux personnages de fiction. Et je crois que c'est cela que nous devons explorer maintenant. »

« La question deviendrait donc : est-il nécessaire, pour qu'une entité soit un personnage de fiction, qu'il soit *possible de faire référence* à elle ? Autrement dit, existe-t-il des personnages de fiction auxquels il n'est pas possible de faire référence ? »

« Exactement. »

« Mais il me semble que tu vas avoir du mal à trouver des contre-exemples utilisables dans ce travail parce que, pour pouvoir en parler, il faudra pouvoir les désigner d'une façon ou d'une autre, et donc, de ce fait, faire référence à eux. »

« C'est vrai, tu as raison. »

« Que faire alors ? Est-ce qu'il faut conclure que, parce que tu ne peux pas en parler, ils n'existent pas. ? »

« Il me semble que notre question devient précisément celle-là : est-il possible pour une chose d'exister sans que l'on puisse faire référence à elle. Mais cette question est complexe et demanderait de s'éloigner relativement loin de notre sujet de départ. Je te propose donc de chercher une stratégie qui permettra de la contourner. Et, pour cela, il me semble que la meilleure piste que nous ayons consiste à faire un détour par la question de l'auteur du personnage de fiction. »

« Tu crois ? Bon, je te fais confiance. »

« Parfait. Posons donc la question suivante : un personnage de fiction a-t-il nécessairement été *créé par un auteur* ? Et c'est une question qui a en fait été très peu thématifiée. Dans la littérature sur les personnages de fictions, tout le monde semble considérer qu'il va de soi qu'un personnage de fiction provient nécessairement d'un auteur, parfois même au point d'en faire la propriété centrale du personnage. Je te propose par exemple Agathe Berland – chercheuse française sur les personnages en littérature – qui écrit ceci : “Indubitablement, le personnage de

roman est en premier lieu la création d'un auteur"⁷⁰. Dans le même ordre d'idée, Vincent Jouve – chercheur en littérature française qui a beaucoup travaillé la question du rapport entre auteur et lecteur – dit ceci : “on ne voit pas comment [le personnage de fiction] serait doté d'une vie autonome, échappant à la mainmise de son créateur”⁷¹. Et c'est la même chose pour tous les autres chercheurs et théoriciens que nous envisagerons tout au long de ce travail. Pour tout le monde, il apparaît comme allant de soi qu'un personnage de fiction a nécessairement été créé par un auteur. »

« Et j'imagine que nous allons essayer de remettre cette idée en question en cherchant des personnages de fiction qui n'ont pas d'auteur ? J'ai peut-être une idée d'exemple à ce sujet. »

« Je t'écoute. »

« Que penses-tu des personnages historiques devenus personnages de fiction ? »⁷²

« Comme Kennedy dont nous parlions tout à l'heure ? Je ne suis pas sûr que ce soit un bon exemple. Il y a un bien un auteur qui intègre ces personnages à la fiction, en l'occurrence pour *Time Riders*, c'est Alex Scarrow. »

« Non, je ne pensais pas exactement à ce genre de personnages. Je pense à toute une série d'autres situations dans lesquelles des personnages historiques se sont transformés, au fil du temps, en personnage de fiction. Prenons Saint-Nicolas. C'est un évêque qui a réellement existé et qui s'est, au fil du temps, transformé pour devenir le distributeur de cadeaux que nous connaissons aujourd'hui⁷³. Et il apparaît dans toute une série de contes et de récits⁷⁴. C'est donc un personnage historique devenu personnage de fiction, alors qu'il n'a pas d'auteur précis. Bien sûr, il y a des auteurs particuliers qui font de lui un personnage de leur récit, mais sa transformation plus générale s'est faite à travers le temps, et il semble difficile de dire que les auteurs particuliers ont chacun « créé » Saint-Nicolas ; Cette transformation sur la durée fait plutôt de lui le produit d'une espèce de création collective. »

⁷⁰ A. BERLAND, « L'identité mouvante du personnage de fiction : l'exemple de Holden Caulfield », dans *Textes et contextes*, vol. 11 No. 1 (2016), §2.

⁷¹ V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 11.

⁷² Mon personnage me fait ici une suggestion que je dois à Vincent Chaline, que je remercie.

⁷³ Cette information me vient notamment du dossier de travail pour les guides du Musée de la Vie Wallonne.

⁷⁴ Quelques exemples de ces récits sont disponibles sur le site suivant : <https://saint-nicolas.nancy.fr/contes-et-legendes> (dernière consultation le 21-05-2026).

« J’aime bien cette idée de création collective. Mais je ne pense que, pour ce cas du personnage historique qui se transforme en personnage de fiction, que ce soit pour Kennedy ou pour Saint-Nicolas, Vincent Jouve, dont je viens de te parler, à une réponse à proposer⁷⁵. Il part de l’exemple de Napoléon. Quand je dis juste “Napoléon”, je fais *a priori* référence au personnage historique. Mais certains auteurs ont fait de Napoléon un personnage de leurs fictions. Jouve donne l’exemple de Victor Hugo, avec *Les Misérables*⁷⁶, et de Tolstoï, dans *Guerre et Paix*⁷⁷. Dans ces deux œuvres, Napoléon est un personnage de fiction. et d’ailleurs, les deux auteurs lui attribuent des caractéristiques assez différentes. Chez Hugo, Napoléon est un héros romantique, tandis que chez Tolstoï, c’est un envahisseur froid et sanguinaire. Ils créent tous les deux “leur version” de Napoléon. Tous les deux font bien sûr référence au personnage historique, et l’utilisent parce qu’il a des traits significatifs pour l’histoire qu’ils veulent raconter. Mais ils ne modifient pas le caractère réel du vrai Napoléon. Si on applique cela à Saint-Nicolas, cela signifie que, même si on ne connaît peut-être pas leurs noms, les différents auteurs de légendes qui le font intervenir ne transforment pas vraiment Saint-Nicolas en personnage de fiction. Ils créent plutôt leur propre version du personnage pour leur histoire. Et s’ils le choisissent lui, c’est parce qu’ils veulent activer des caractéristiques ou des attributs qu’il a et qui sont significatives pour l’histoire qu’ils veulent raconter. Mais Saint-Nicolas, pris indépendamment de toute fiction, reste un personnage réel, en ce sens il ne dépend pas d’un auteur, mais ce n’est pas non plus un personnage de fiction. »

« Et que fais-tu des personnages de mythes et légendes comme le Dahu⁷⁸ ? Là il n’y a pas de personnage réel qui puisse servir de base. Ce serait alors un personnage de fiction sans auteur. »

« Je dirais que non. C’est plutôt un personnage fictif qui a été actualisé par différents auteurs dans différentes fictions. Et de nouveau, les auteurs qui l’utilisent le font pour les traits significatifs qu’il a et qu’ils pourront intégrer à leur histoire. Certains vont faire de lui une créature effrayante. D’autres une créature pataude dont on se moque parce qu’elle est facile à capturer. Mais, pris indépendamment de ces légendes, le Dahu, n’est pas un personnage de fiction. Rappelle-toi que quand nous avons circonscrit notre objet, nous avons mis de côté les entités fictives qui ne font partie d’aucun récit. Le Dahu, et Saint-Nicolas aussi d’ailleurs, si on

⁷⁵ V. JOUVE, *L’effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 30.

⁷⁶ V. HUGO, *Les Misérables*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967 (3 vol.).

⁷⁷ L. TOLSTOÏ, *La Guerre et la Paix*, trad. fr. H. MONGAULT, Paris, Gallimard, 2002 (2 vol.).

⁷⁸ Exemple d’une légende sur le Dahu : <https://www.nendaz.ch/fr/Z14483/chemin-des-sculptures-le-dahu>.

les prend indépendamment de tout récit, sont des archétypes, des figures que les conteurs peuvent employer, mais pas des personnages de fiction. »

« Et si un groupe de personnes invente une nouvelle histoire, et crée pour l'occasion un nouveau personnage. Il n'y a pas un auteur pour ce personnage. S'ils font des suggestions, si chacun détermine certains de ses attributs, on ne va pas dire qu'il y a un seul auteur, si ? »

« Non, je t'accorde ce point. Cet exemple nous invite à revoir un peu la conception traditionnelle de ce qu'est un auteur. L'auteur est traditionnellement défini comme la personne réelle, historique, qui a créé l'œuvre littéraire, comme l'individu qui a physiquement écrit le texte et dont on pense que ses intentions, et le contexte dans lequel il a écrit peuvent nous permettre d'interpréter son œuvre⁷⁹. Mais nous, nous allons accepter que l'auteur n'est pas toujours un. Il peut y avoir plusieurs auteurs qui créent un texte collectivement. Néanmoins, ce dont on ne peut pas se débarrasser, c'est de ce geste de mise en fiction. Que ce soit pour Saint-Nicolas, Napoléon, le Dahu, ou même ce nouveau personnage créé par un collectif, ils font tous à chaque fois l'objet d'une mise en fiction. Et ça, c'est une propriété nécessaire pour être un personnage de fiction : il faut que, à un moment donné, un geste de mise en fiction soit posé. Mais ce geste ne doit pas nécessairement être le fait d'un auteur seul. »

« Et donc tu me proposes comme nouvelle propriété nécessaire *avoir fait l'objet d'une mise en fiction* ? Et j'imagine que, dans mon cas, ce geste, c'est toi qui le poses. »

« C'est ça. Mais, de même que pour les personnages que nous avons évoqués, je ne te crée pas à partir de rien. Une partie importante de tes questions et de tes suggestions viennent en fait des personnes de mon entourage. Je suis l'initiateur du projet, et celui qui a le dernier mot sur ce que j'écris, mais tu restes quand même, d'une certaine façon, le produit d'une création collective. »

« Et tu ne dirais pas que tous les personnages de fiction sont, d'une manière ou d'une autre, le produit d'une création collective de ce genre. Si on envisage les inspirations de chaque

⁷⁹ Sur ce sujet, voir par exemple le cours donné par Sainte-Beuve à l'université de Liège en 1848-1849 : C.-A. SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Paris, Michel Lévy Frères, 1872 (2 vol.). Consulté sur URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96128584/f9.item.texteImage> (dernière consultation le 21-05-26). Voir également ce qu'en dit Antoine Compagnon dans : A. COMPAGNON, « Chapitre 2. L'auteur », dans *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 51-110. J'annonce déjà au lecteur que je suis revenu sur cette définition plus tard dans ce travail pour la remettre en question.

auteur, ses modèles historiques ou de fiction, les suggestions de son entourage, ... ne finira-t-on pas toujours par dire que la création est, en un sens, collective ? »⁸⁰

« C'est une très bonne idée. Je te propose d'y venir dans un instant et d'approfondir la question de l'auteur. Mais j'aimerais d'abord clore cette partie-ci. Rappelle-toi : nous avons encore une question en suspens. »

« La question de la référence. »

« Exactement, et il me semble qu'avec ce que nous venons de dire sur l'auteur, nous avons maintenant les éléments pour la résoudre. En effet, pour pouvoir faire ce *geste de mise en fiction* que nous avons admis comme propriété nécessaire du personnage de fiction, il est nécessaire de pouvoir faire référence au personnage. Il faut bien que celui ou ceux qui posent le geste puissent faire référence au personnage qu'ils créent. Donc, comme tout personnage de fiction doit nécessairement avoir fait l'objet d'une telle mise en fiction, on peut également déduire qu'il est nécessaire, pour qu'une entité soit un personnage de fiction, qu'il soit possible d'y faire référence. »

« Et dans mon cas, que faisons-nous ? »

« Nous t'attribuons aussi cette propriété, que tu as en fait acquise dès le début de ce travail : il est possible de se référer à toi, par exemple sous l'appellation "le personnage de fiction du TFE d'Adrien Valkeners". »

« Si je récapitule, pour qu'une entité soit un personnage de fiction, il est nécessaire qu'il soit possible de faire référence à elle, et il est nécessaire qu'elle ait fait l'objet d'une mise en fiction. Et nous m'avons attribué ces deux propriétés. »

« Et nous avons également découvert deux caractéristiques possibles d'un personnage de fiction : *avoir un nom* et *avoir un auteur unique et identifié*. Il se trouve que tu as la seconde, mais pas la première. Voilà qui, il me semble, conclut une première étape⁸¹.

« Je continue d'émettre un doute sur la seconde propriété. Peut-être qu'il n'est pas possible pour un personnage d'avoir réellement un auteur unique. »

⁸⁰ Je dois cette suggestion à Clément Riga, que je remercie.

⁸¹ Le lecteur aura sans-doute remarqué qu'il y a toute une série d'autres propriétés possibles du personnage de fiction que nous avons découvertes mais que nous n'avons pas intégrée au tableau, des propriétés comme *avoir été créé par Charles Dickens*. De telles propriétés sont bien des propriétés possibles du personnage de fiction, mais comme elles sont spécifiques à un groupe de personnages et qu'elles se réduisent à d'autres propriétés plus générales (ici, *avoir un auteur unique et identifié*), elles ne sont pas intégrées au tableau pour plus de lisibilité.

« Je te propose de matérialiser ce doute dans notre tableau par un point d’interrogation. Et, comme je te l’ai déjà dit, nous aurons l’occasion d’approfondir cette question dans la partie suivante du travail. »

« Parfait. »

Propriété :	Possible	Nécessaire
Être une entité théorique	Oui	Oui
Être fictif	Oui	?
Avoir un certain rôle dans un récit	Oui	?
Avoir un nom	Oui	Non
Possibilité d’y faire référence	Oui	Oui
Avoir été créé par un auteur unique et identifié	Oui (?)	Non
Avoir fait l’objet d’une mise en fiction	Oui	Oui

5. Approfondissement de la question de l’auteur

a. Fonction et représentation

« Si tous les théoriciens que nous envisageons mettent à ce point l’accent sur le fait qu’un personnage de fiction a été créé par un auteur, c’est parce que l’auteur a traditionnellement été conçu comme un élément essentiel pour approcher le personnage de fiction. On a longtemps voulu expliquer le fonctionnement du personnage à travers l’auteur et ses intentions. L’auteur est alors conçu comme tout-puissant, et le personnage de fiction est interprété vis-à-vis du projet de son créateur. C’est pour cela que des théoriciens comme Sainte-Beuve ont défendu que pour comprendre une œuvre, il faut impérativement étudier la vie de l’auteur, son contexte d’écriture, son caractère, sa famille, ... Cette approche de l’auteur se retrouve notamment dans la façon dont il approche Chateaubriand dans ses cours donnés à l’université de Liège en 1848-1849⁸². »

« Mais cette idée de toute puissance de l’auteur n’est-elle pas contredite par notre conception d’un geste de mise en fiction parfois posé par plusieurs personnes ? »

« Je crois que non. Nous devons simplement adapter un peu le propos des auteurs. Là où ils identifieront le projet d’un auteur unique, nous devons nous rappeler qu’il peut également y avoir un projet commun porté par un groupe, voire même plusieurs projets qui se mêlent⁸³. Mais

⁸² C.-A. SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l’Empire*, op. cit.

⁸³ Je continuerai à utiliser “auteur” au singulier parce que les références théoriques que je vais envisager utilisent ce terme, mais il faut donc garder en tête que, à chaque fois, ce terme peut aussi renvoyer à un groupe d’auteurs.

cette multiplicité des objectifs n'est pas un problème. Un seul auteur à souvent déjà plusieurs buts qui coexistent quand il produit un récit. »

« Et c'est maintenant que nous allons nous demander si un personnage n'est pas toujours nécessairement le fruit d'une création collective ? »

« Nous allons rapidement y arriver. Mais je te propose de commencer par la question de la fonction que l'auteur fait jouer au personnage, qui me semble être effectivement, une meilleure porte d'entrée vers la question de l'auteur. Et je te propose de commencer par un courant absolument essentiel sur la question de la fonction du personnage : la narratologie⁸⁴. Et en particulier, de nous intéresser aux apports des théoriciens formalistes et structuralistes. Historiquement, il s'agit d'un tournant sur le sujet, et il convient de bien saisir tous les éléments pour pouvoir traiter la question. »

« Très bien, je te suis. Je n'ai pas vraiment le choix de toute façon. »

« Parfait. Commençons donc par Vladimir Propp. C'est un théoricien russe dont nous avons déjà parlé car Lamarque héritait en partie de ses analyses. En 1928, Propp publie *Morphologie du conte*, ouvrage dans lequel il propose de concevoir les personnages à travers les fonctions qu'ils occupent dans le récit⁸⁵. Une fonction, c'est "l'action d'un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue"⁸⁶. Et il arrive à la conclusion qu'il n'y a que 31 fonctions dans le conte traditionnel russe. Et chacune de ces fonctions ne peut être accomplie que par une certaine catégorie de personnages. Il détermine 7 catégories de ce genre⁸⁷. Dans cette conception, le personnage est donc réduit à sa fonction. Il est un levier que l'auteur active pour raconter son histoire. C'est le récit qui prime sur les personnages. »

« J'imagine que l'on peut identifier ici une propriété à envisager : un personnage de fiction doit-il nécessairement *avoir une fonction narrative* ? »

« Exactement. Et, dans la foulée de Propp, beaucoup de théoriciens vont répondre par l'affirmative à cette question⁸⁸. Il faut en particulier identifier les structuralistes français, dont notamment Algirdas Julien Greimas, qui vont intégrer les conclusions de Propp à leur

⁸⁴ Le parcours historique proposé ici s'ancre dans les analyses de Vincent Jouve. Voir : V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 7-11.

⁸⁵ V. PROPP, *Morphologie du conte*, op. cit.

⁸⁶ *Ibid.* p. 31.

⁸⁷ L'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse/son père, le mandateur, le héros et le faux héros. *Ibid.* p. 96-97.

⁸⁸ Voir par exemple B. TOMACHEVSKI, « Thématique », dans *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, T. TODOROV (éd. et trad. fr.), Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 263-307.

sémantique structurale. Greimas va ainsi ramener les fonctions de Propp à 6 fonctions⁸⁹. De nouveau, l'idée qui domine, c'est que les personnages doivent être saisis à partir de leur seul rôle fonctionnel. Les personnages ne sont pas vraiment des êtres. Ce sont plutôt des participants. On ne peut les comprendre qu'à travers l'intrigue dont ils font partie. »

« C'est très limité quand même je trouve. Tu es en train de me dire que je me résume à ma fonction dans ce travail : n'est-ce pas un peu réducteur ? »

« Et pourtant, figure-toi que quelqu'un fera même un pas de plus. Philippe Hamon proposera en 1972, dans son article intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage », une approche strictement linguistique des personnages de fiction⁹⁰. Le personnage y est saisi à travers le modèle du signe linguistique, il est appréhendé comme "un système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte"⁹¹. »

« J'espère que l'on va parvenir à montrer qu'un personnage de fiction est un peu plus que cela quand même. Parce que là c'est comme si le personnage n'était plus rien d'autre que sa fonction à l'intérieur du texte. »

« C'est un bon résumé. Comme le dit Vincent Jouve, dont nous avons déjà parlé, ce qui rapproche ces auteurs, c'est d'appréhender le personnage comme un être de papier, strictement réductible aux signes textuels"⁹². Mais je te rassure, cette approche n'a pas tenu pour la bonne et simple raison qu'un roman est fait pour être lu⁹³, et donc que le personnage doit, en plus de son rôle dans l'œuvre, jouer un rôle représentatif. Les structuralistes eux-mêmes ont fini par s'en apercevoir. On le voit notamment dans la définition que donnent Ducrot et Todorov du personnage de fiction dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* : "refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes selon des modalités propres à la fiction "⁹⁴. »

« Ce qui redonne un peu d'épaisseur au personnage. Mais dans ce cas, nous avons déjà deux caractéristiques à évaluer : *avoir une fonction narrative et représenter des personnes selon*

⁸⁹ Formant trois paires : sujet et objet, adjuvant et opposant, mandateur et destinataire. A. J. GREIMAS, *Sémantique Structurale*, Paris, PUF, 1986.

⁹⁰ P. HAMON, « Pour un statut sémiotique du personnage », dans *Poétique du récit*, R. BARTHES et alii (éds.), Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 115-180.

⁹¹ *Ibid.* p. 144.

⁹² V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 9.

⁹³ C'est ici le vocabulaire de la lecture qui est employé, avec lecteur, lecture et roman. Cela découle du fait que les théoriciens ici évoqués parlent de littérature. Mais l'analyse s'applique aussi à d'autres fictions, comme le théâtre ou le cinéma.

⁹⁴ O. DUCROT et T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p.286.

des modalités propres à la fiction. Mais je suis sceptique quant à la dimension de “personne” dans la seconde propriété. Notre exemple du Dahu semble déjà montrer que tous les personnages ne représentent pas des personnes. De plus, je ne suis pas très au clair sur ce qu’il faut entendre par “selon des modalités propres à la fiction”. »

« Pour le cas du Dahu, tu as tout à fait raison. Nous pouvons étendre un peu la notion en disant qu’un personnage représente des êtres, et pas seulement des personnes. Pour ce qui est des modalités propres à la fiction, je crois que nous avons en réalité déjà tranché la question. La fiction représente des êtres par le moyen de l’ascription. La modalité qui permet au personnage de représenter dans la fiction des caractéristiques réelles, c’est le fait que ces caractéristiques lui soient ascrrites. C’est ce dont nous avons déjà discuté avec Van Inwagen. Les personnages de fiction représentent des êtres qui ont des propriétés. Mme Gamp représente une vieille femme. En tant qu’entité théorique, elle n’est pas vieille, et ce n’est pas une femme. Mais le personnage représente ces deux propriétés. »

« Et pour tester cette propriété, nous allons nous mettre en quête de personnages qui ne représentent absolument rien ? »

« C’est ce qu’il faudrait faire. Mais, comme nous venons de le voir avec l’échec de la tentative structuraliste, cette recherche ne mènera à rien. Une bonne démonstration en est donnée par la linguiste française Catherine Kerbrat-Orecchioni avec son article « Le texte littéraire : non-référence, autoréférence, ou référence fictionnelle » dans lequel elle explique qu’une fiction est obligée de référer en-dehors du langage⁹⁵. L’œuvre, quoique verbale, débouche toujours sur autre chose que du verbal⁹⁶. Sinon le langage serait une suite de mots vides. Sans sens, pas de récit. »

« Donc il est nécessaire pour le personnage de fiction de représenter un être qui ne fait pas partie du texte. Il va donc falloir m’ascrire quelques attributs pour que je puisse, moi-aussi, représenter de cette façon. »

« Exactement. Et c’est ce que j’ai fait dans l’introduction du travail. Par exemple, quand j’ai dit de toi que tu étais ‘curieux’, je ne t’ai pas réellement attribué la propriété. Je te l’ai ascrrite. En

⁹⁵ C. Kerbrat-Orecchioni, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », dans *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 1 No. 1 (1982), p. 28.

⁹⁶ Kerbrat-Orrechoni parle des textes littéraires, mais, de nouveau, cette conclusion est généralisable au personnage de fiction en général. Le personnage de théâtre représente un être qui n’est pas théâtral. Les propriétés qui lui sont ascrrites sont des propriétés de premier niveau (jeunesse, couleur des vêtements, ...) tandis que les propriétés qu’il possède réellement sont au second niveau (être un personnage de telle pièce, intervenir dans trois des quatre actes, ...). Et on peut étendre cela à toutes les fictions.

tant que personnage de fiction en construction, en tant qu'entité théorique, tu ne peux pas vraiment être curieux. Mais tu représentes quelqu'un de curieux. »

« Et de même pour mes autres propriétés de départ comme 'maîtriser le français' ou 'être capable de raisonner'. Ce sont en fait des attributs. »

« C'est ça. »

« Et qu'en est-il de la *fonction narrative* ? Est-ce aussi une propriété nécessaire ? »

« En réalité, je crois que la réponse dépend du sens dans lequel on entend *avoir une fonction narrative*. Si on l'entend au sens strict, c'est-à-dire comme une des fonctions recensées par Propp ou l'un des six actants identifiés par Greimas, je crois que l'on peut dire que non. Pour Propp, ce n'est pas surprenant puisque son analyse se limite aux contes russes, et les catégories de Greimas sont centrées sur l'analyse principale. Des personnages secondaires, comme Sarah Gamp dont nous avons déjà parlé, ne participent parfois pas du tout à l'intrigue. En l'occurrence, elle a plutôt une fonction de critique sociale, et elle sert aussi à faire rire le lecteur. »

« Mais, faire rire le lecteur, c'est quand même une fonction, peut-être pas une fonction narrative au sens strict du terme, mais une fonction quand même. »

« C'est vrai, et ça c'est le second sens dans lequel on peut entendre *avoir une fonction*. Et en ce sens, je pense que c'est effectivement une caractéristique nécessaire. Un auteur n'intègre pas un personnage au hasard. Même le plus secondaire des personnages secondaires sert à quelque chose, comme participer à l'ambiance ou au réalisme de l'œuvre. Un personnage qui serait vraiment complètement inutile ne serait pas dans l'œuvre. »

« Donc *avoir une fonction minimale* est une caractéristique nécessaire si on comprend cette expression au sens minimal. Cela ne signifie pas que le personnage participe nécessairement à l'intrigue, mais au moins il joue un rôle dans la fiction. Et j'imagine que ceci est notre réponse à la caractéristique *avoir un certain rôle dans un récit* que nous avons laissé en suspens dans le tableau. Mais du coup, qu'en est-il de moi ? Tu dois me donner une fonction non ? »

« C'est vrai. Et je t'en donne même plusieurs. Tu es l'interlocuteur principal de ce dialogue, tu fais avancer la discussion en proposant des suggestions et des solutions, tu es le moyen par lequel mon entourage intervient dans ce travail, et je suis en train de faire de toi le personnage de fiction idéal pour que tu accompagnes notre liste de propriété en train de s'ébaucher. »

« J'en ai du boulot... Je me demande si un personnage-type ferait vraiment tout cela. »

« Sans-doute que non. Mais je te rappelle que nous avons choisi de mettre cette question de côté avant la fin de notre première partie. »

« D'accord, je n'insiste pas. »

« Merci. »

Propriété :	Possible	Nécessaire
Être une entité théorique	Oui	Oui
Être fictif	Oui	?
Avoir une fonction narrative au sens fort	Oui	Non
Avoir une fonction minimale dans une fiction	Oui	Oui
Avoir un nom	Oui	Non
Possibilité d'y faire référence	Oui	Oui
Avoir été créé par un auteur unique et identifié	Oui (?)	Non
Avoir fait l'objet d'une mise en fiction	Oui	Oui
Représenter un être extérieur à la fiction	Oui	Oui

b. Relativiser le rôle de l'auteur

« Bon, c'est quoi la suite ? Parce qu'avec tout cela on n'a pas encore beaucoup parlé de la question de l'auteur. »

« Ne t'inquiète pas, on y vient. Grâce aux caractéristiques que nous venons d'envisager, nous allons maintenant pouvoir traiter de cette question. »

« Je crois que je vois où tu veux en venir : puisque c'est l'auteur qui crée le personnage de fiction avec un objectif en tête (la fonction du personnage), nous nous rendons en fait compte qu'il choisit les attributs qu'il va ascrire au personnage en fonction du rôle qu'il lui a attribué. C'est cela le rapport entre un auteur et son personnage. »

« Oui et non. En fait ce que tu proposes là est très inspiré de la conception que Sainte-Beuve se fait de l'auteur, comme celui qui détermine tout par rapport au personnage. Mais je crois que l'on peut remettre un peu en question cette toute-puissance de l'auteur, et c'est ce que j'aimerais faire maintenant. »

« Et comment comptes-tu procéder ? »

« Une première tentative de remettre en question la toute-puissance de l'auteur, ce serait de se tourner vers les théories psychologues du personnage de fiction, qui l'envisagent comme doté

d'une vie autonome, qui échapperait parfois à la mainmise de son créateur. C'est ce que dit l'écrivain français François Mauriac dans *Le romancier et ses personnages*, lorsqu'il explique que ses propres créatures sont des individus libres et imprévisibles⁹⁷. Il ne considère pas du tout que ses personnages sont sous sa domination toute puissante. Au contraire, la façon dont ils agissent, et donc certaines de leurs caractéristiques psychologiques lui échappent totalement. Il se retrouve comme spectateur de ce qu'il écrit. »

« C'est surprenant comme proposition. Intéressant même, mais certainement faux. Ou en tout cas, si c'est le cas, tu ne m'as pas encore attribué cette propriété. Il suffit de voir à quel point c'est toi qui mènes le débat et comment je suis contraint de te suivre. De ton côté, tu es clairement tout puissant sur moi. »

« Je ne crois pas que ce soit vrai, mais tu as raison sur Mauriac. Comme le montre Vincent Jouve, Mauriac se laisse piéger par son propre texte⁹⁸. L'illusion qu'est le personnage, aussi efficace soit-elle, n'en reste pas moi une construction du texte. Toutefois, comme je te le disais, je ne pense pas que je suis tout puissant sur toi. Il existe d'autres manières de critiquer cette domination de l'auteur.

« Je t'écoute. »

« En réalité, certains auteurs se sont attaqués directement à l'approche traditionnelle dans laquelle s'inscrit Sainte-Beuve. Ce sont tous les théoriciens de la mort de l'auteur, dont le premier est le théoricien français Roland Barthes. Dans son essai intitulé *La mort de l'auteur*, il entend remettre en question la méthode d'analyse des œuvres littéraires qui essaye de déterminer ce qu'a voulu dire l'auteur, en analysant tous les paramètres de sa vie (contexte d'écriture, caractère, famille, ...). Pour lui, essayer de ramener un texte à son auteur, c'est le limiter, c'est "imposer à ce texte un cran d'arrêt"⁹⁹. Au contraire il faut libérer le texte de son créateur, car le sens du texte réside uniquement dans le langage lui-même. Autrement dit, l'intention de l'auteur n'a aucune importance pour comprendre le sens du texte. »

« On retrouve un peu la démarche de Philippe Hamon lorsqu'il voulait réduire le personnage au niveau linguistique. »

⁹⁷ F. MAURIAC, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Éditions R.-A. Corrêa, 1933, p. 307.

⁹⁸ V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 11.

⁹⁹ R. BARTHES, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, F. WAHL (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 65.

« C'est vrai, la façon de penser est semblable. On retrouve chez ces deux auteurs les intuitions du structuralisme. Et d'ailleurs la limite de l'analyse est semblable aussi. De nouveau, le problème réside dans le fait que trop réduire le personnage ne permet plus de le saisir correctement. Dans le chapitre 2 de son ouvrage *Le Démon de la théorie*, Antoine Compagnon va ainsi montrer que l'approche proposée par les théoriciens de la mort de l'auteur rencontre une limite pragmatique : lorsque nous lisons, nous faisons constamment des choix d'interprétations, qui sont au moins partiellement guidés par ce que nous estimons être l'intention de l'auteur. C'est d'ailleurs ce qui permet de mettre de côté les interprétations trop alambiquées¹⁰⁰. »

« Il revient donc à Sainte-Beuve ? »

« Pas vraiment non plus. Il propose plutôt une synthèse entre les deux positions. Il garde de Barthes, contre Sainte-Beuve, qu'il ne faut pas aller chercher l'intention de l'auteur en dehors du texte. Mais il garde de Sainte-Beuve, contre Barthes, qu'il faut néanmoins donner un rôle à l'intention de l'auteur. Son idée est qu'il faut comprendre l'intention de l'auteur comme immanente au texte. Elle se traduit dans ses choix, la structure de son texte, son style, ... Et c'est de cette intention que l'on peut se servir pour guider notre interprétation en tant que lecteur¹⁰¹. »

« Mais de nouveau, cela revient à faire de l'auteur une figure toute puissante. Si on donne tant d'importance à son intention, même si c'est uniquement son intention interne au texte, c'est bien lui qui est déterminant dans la construction du personnage non ? »

« Il joue un rôle, c'est certain. Mais je pense qu'il n'est pas le seul en action. Je pense que l'on peut identifier au moins deux groupes de personnes, autres que l'auteur, qui participent à la construction du personnage de fiction. »

« Il y aurait donc deux groupes qui ont du pouvoir sur moi ? Je serais très heureux de savoir de qui il s'agit... »

« Pour toi, il y a d'abord les personnes de mon entourage, lorsqu'elles me font des suggestions sur ce travail. Comme je te l'ai déjà dit, une partie de ce que tu dis ne vient pas de moi. Ce sont des idées, des exemples, des questions et des objections qui m'ont été faites par d'autres gens. En ce sens, je perds un peu de "pouvoir" sur toi. Bien sûr, c'est moi qui choisis finalement les

¹⁰⁰ A. COMPAGNON, « Chapitre 2. L'auteur », *op. cit.*, p. 60-65.

¹⁰¹ A. COMPAGNON, « Chapitre 2. L'auteur », *op. cit.*, p. 98-102.

éléments que je vais intégrer au texte. Mais il reste vrai qu'à l'origine, certains ne viennent pas de moi. C'est ce qui permet d'ailleurs que tu puisses avoir un rôle dans la direction, et que tu ne sois pas une simple marionnette que je manipule. »

« D'accord, mais il me semble que cet élément m'est spécifique. Et nous ne pouvons pas partir de moi pour dire si certaines propriétés sont, ou non, nécessaires pour être un personnage de fiction. »

« Tu as tout à fait raison, mais c'est ici que nous pouvons réactualiser ton argument précédent. Tu te souviens, nous avons laissé, à ta demande, un point d'interrogation à côté du "oui" dans la case "possible" pour la propriété *avoir été créé par un auteur unique et identifié*. »

« Ah, nous revenons enfin là-dessus. Je pense avoir compris. Comme je l'avais déjà dit, tous les personnages, mêmes ceux écrits par un seul auteur, sont probablement le fruit de tout un tas de suggestions de ceux qui l'entourent, mais aussi d'inspirations de lectures passées de l'auteur, de scènes de sa vie, de personnages historiques, ... »

« C'est vrai. Et il y a différents degrés à cela. Un auteur qui réutilise les personnages d'un autre, par exemple un réalisateur qui part d'un livre pour faire un film, est très guidé dans ce qu'il veut faire. Il peut, bien sûr, s'approprier les personnages, mais s'il prend trop de liberté, cela pourrait lui être reproché. Un degré un peu moindre, c'est un auteur qui écrit une suite à l'un de ses propres livres. Il part d'une base. Il peut faire évoluer les personnages, mais il est conditionné par ce qu'ils sont déjà. Et on descend ainsi de degrés en degrés, en passant par la mise en fiction d'un personnage théorique, et en terminant avec le cas théorique d'un auteur qui écrirait tout seul, sans aucune suggestion, et sans vraiment d'inspiration consciente. Mais, même dans ce cas-là, il sera très certainement nourri de son vécu, sinon il n'aurait rien à raconter. »

« C'est parfait. Qu'allons-nous donc faire de cette case de l'auteur ? Nous allons dire qu'il n'est pas possible pour un personnage d'être le produit d'un auteur unique. D'être une création complètement originale. »

« Oui et non. On va effectivement comprendre différemment le rôle de l'auteur. Mais de là à dire qu'il est impossible d'avoir un auteur unique, c'est un pas de trop je pense. Disons plutôt que l'auteur active toujours, tant consciemment qu'inconsciemment, des ressources extérieures à lui lors de sa création. »

« Et comment cela va-t-il se traduire dans notre tableau, avec notre idée *d'avoir été créé par un auteur unique et identifié* ? »

« D'abord, nous allons diviser cette propriété selon ses deux composantes. *Avoir un auteur unique* et *avoir un auteur identifié* sont des choses différentes. Et nous allons conclure que la seconde propriété est possible, mais pas nécessaire. Nous connaissons beaucoup d'œuvres dont l'auteur est identifié, tandis que les contes et légendes, comme ceux incluant Saint-Nicolas ou le Dahu dont nous avons parlé plus tôt, feront un bon exemple de personnages de fiction dont on ne connaît pas l'auteur. »

« Et qu'en est-il de la première. »

« Comment je viens de te le dire, je ne pense pas que nous devions affirmer qu'il est impossible pour un personnage d'avoir un auteur unique. Il y a toute une série de cas dans lesquels il y en a clairement un, celui qui fait le travail de mise en fiction. Dickens est l'auteur de Mme Gamp. Et même s'il s'est inspiré de quelqu'un de réel, ou d'une figure de la sage-femme qui existait à son époque, il reste bien celui qui met en fiction ce personnage. »

« D'accord, mais que fait-on de cette inspiration, de cette influence ? »

« Je te propose d'ajouter une autre caractéristique qui mette en avant ce côté "nourri" du personnage. Lorsqu'il crée un personnage de fiction, l'auteur le construit en fonction d'un certain rôle narratif minimal qu'il veut lui donner. Et, pour cela, il lui donne des caractéristiques qui lui permettront d'atteindre ce but. C'est pour cela qu'il peut par exemple avoir envie de s'inspirer d'un personnage historique, comme Napoléon chez Hugo et Tolstoï, ou d'un personnage littéraire qui vient d'un autre auteur, comme Dracula qui a été réactualisé dans de nombreux romans à travers l'histoire¹⁰². »

« Je comprends bien, mais j'ai l'impression qu'en disant les choses comme cela, l'auteur retrouve à nouveau sa toute-puissance. Il mobilise des éléments existants dans son œuvre pour atteindre son objectif. On n'est de nouveau pas du tout en train de relativiser sa position. »

« C'est vrai, mais cette réactualisation n'est jamais complètement maîtrisée, ce que montre Vincent Jouve dans son ouvrage dont nous avons déjà beaucoup parlé. En abordant la psychanalyse, il montre que lorsque l'auteur construit son personnage, il y ajoute toute une série

¹⁰² Pour le premier Dracula, voir B. STOKER, *Dracula*, Londres, Archibald Constable and Company, 1897. Pour un exemple de réactualisation, voir K. NEWMAN, *Anno Dracula*, trad. fr. T. Arson et M. Le Dain, Paris, Bragelonne, 2012.

de dimensions pour des raisons inconscientes. Certaines des propriétés du personnage ne lui sont donc pas attribuées volontairement par l'auteur¹⁰³. »

« Mais il n'en reste pas moins qu'elles viennent de lui. Le fait que ce soit l'auteur qui fasse le geste de mise en fiction et qui ait le dernier mot sur tout ce que le personnage dit ou fait me semble quand même bien lui conférer une certaine toute puissance. »

« Je comprends, mais c'est une puissance de création à partir de l'existant, pas à partir de rien, ce qui relativise déjà un peu la position de l'auteur. D'autant qu'il n'est pas complètement en maîtrise. Mais tu as raison, il va nous falloir ajouter un élément de plus pour enfin faire vaciller la position de l'auteur. Rappelle-toi, je t'avais annoncé que deux groupes de personnes avaient du pouvoir sur le personnage. »

« Le premier c'est l'entourage de l'auteur, et plus généralement ses inspirations, mais qui constitue le second ? J'espère qu'il sera un peu plus efficace. »

« L'autre façon de critiquer la conception un peu naïve d'un auteur qui créerait son personnage de toute pièce, c'est de s'intéresser à un concept assez connu dans le champ des théories littéraires : l'incomplétude romanesque. Un roman ne peut pas, à lui seul, donner une perception globale du personnage. Et on en trouve les raisons chez Umberto Eco¹⁰⁴. Dans son ouvrage *Lector in fabula*, le philosophe italien montre que l'univers d'un roman est caractérisé par une absence d'autonomie pour deux raisons : d'une part, d'un point de vue formel, le texte ne peut pas décrire un monde exhaustivement (impossibilité pratique), et d'autre part, il est impossible de décrire un monde alternatif complet, ni de décrire comme complet le monde réel (impossibilité théorique). C'est pour cela que les univers fictifs ont besoin d'emprunter des éléments à l'univers du lecteur. Vincent Jouve part de ces arguments d'Eco (impossibilité pratique et impossibilité théorique) et les applique au cas des personnages¹⁰⁵. Pour ce qui est de l'impossibilité pratique, un roman dans lequel un personnage serait décrit intégralement des pieds à la tête serait illisible. D'autant que la description ne pourrait jamais s'achever car, pour être complètement exhaustif, il faudrait décrire chaque organe, chaque muscle, chaque cheveu, et ce à l'infini. Et pour ce qui est de l'impossibilité théorique il est impossible de construire un personnage qui soit radicalement différent de ce que le lecteur connaît. Comme le dit Jouve,

¹⁰³ V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 12.

¹⁰⁴ L'analyse d'Eco que nous mobilisons ici provient de U. ECO, *Lector in fabula*, trad. fr. M. BOUZAHER, Paris, Grasset, 1985, p. 160-177.

¹⁰⁵ V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 28. Plutôt que d'impossibilité pratique, Jouve parle de principe d'économie, mais il nous semble plus clair de mettre l'accent sur la double impossibilité pour l'auteur d'être exhaustif (du point de vue du texte matériel et du point de vue du sens).

“Même les créatures les plus fantastiques des romans de science-fiction conservent, au milieu d’attributs plus ou moins insolites, des propriétés directement empruntées aux individus du monde ‘réel’. [...] Un être alternatif complet est, à la lettre, inassimilable par le lecteur”¹⁰⁶. Et de même, décrire intégralement un personnage emprunté au monde réel est impossible. Il faudrait le décrire, et décrire sa relation avec les autres objets du monde, ce qui demanderait une description absolument illimitée. »

« L’auteur est donc obligé de s’appuyer sur son lecteur. »

« Exactement. Et c’est la proposition de Jouve. Ce qu’il propose dans son ouvrage, c’est de s’intéresser au personnage en tant qu’il produit un effet sur le lecteur. Et il va donc s’intéresser à la part du lecteur dans la construction du personnage. C’est ce que nous allons faire aussi. Nous allons nous intéresser au partage des tâches entre l’auteur et le lecteur, en particulier en ce qui concerne l’ascription des propriétés au personnage. »

« Ce qui signifie que nous allons être amenés à examiner directement le rôle que joue la personne qui lit actuellement ce texte dans l’attribution de mes propres caractéristiques. Et j’imagine que ce sont les lecteurs qui constituent ce second groupe qui a du pouvoir sur le personnage de fiction. C’est avec eux que tu veux faire tomber l’auteur de son piédestal. »

« J’ai dit que je voulais le faire vaciller, pas tomber. Je n’ai pas envie de m’en débarrasser non plus. Mais c’est l’idée, et je te propose d’aborder cette question dans la prochaine section. Avant cela, récapitulons ce que nous venons de dire. Nous avons montré qu’*être autonome vis-à-vis de son auteur* (Mauriac) et *être complètement dépendant de son auteur* (Sainte-Beuve) ne sont même pas des propriétés possibles. Nous avons aussi divisé notre propriété *avoir été créé par un auteur unique et identifié* en deux caractéristiques possibles : *avoir été créé par un auteur unique*, et *avoir été créé par un auteur (ou des) identifié(s)*. Nous avons également mis l’accent sur le fait qu’un personnage était toujours *nourri d’éléments de l’environnement de son auteur* pour montrer qu’il n’était jamais une création à partir de rien. Et comme exemples de ces éléments, nous avons vu qu’il était possible pour un personnage d’*être une réactualisation d’un personnage historique* ou d’*être une réactualisation d’un personnage de fiction*. Enfin, nous avons évoqué *être le produit d’un travail commun entre auteur et lecteur*, caractéristique qu’il nous reste à envisager. »

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 28-29.

« Quant à moi, j’actualise *avoir été créé par un auteur unique et avoir été créé par un auteur identifié*, puisqu’en dernière instance c’est toi qui fais le geste de mise en fiction, même si je suis également *nourri d’éléments de ton environnement*, notamment les suggestions et remarques de ton entourage. Cependant, je ne suis pas la *réactualisation directe d’un personnage historique*, ni celle d’un personnage de fiction. »

Propriété :	Possible	Nécessaire
Être une entité théorique	Oui	Oui
Être fictif	Oui	?
Avoir une fonction narrative au sens fort	Oui	Non
Avoir une fonction minimale dans une fiction	Oui	Oui
Avoir un nom	Oui	Non
Possibilité d’y faire référence	Oui	Oui
Avoir été créé par un auteur unique	Oui	Non
Avoir été créé par un auteur identifié	Oui	Non
Avoir fait l’objet d’une mise en fiction	Oui	Oui
Représenter un être extérieur à la fiction	Oui	Oui
Être nourri d’éléments de l’environnement de son auteur	Oui	Oui
Être une réactualisation d’un personnage historique	Oui	Non
Être une réactualisation d’un personnage de fiction	Oui	Non
Être le produit d’un travail commun entre auteur et lecteur	Oui	?

6. Le rôle du lecteur¹⁰⁷

« Attaquons-nous donc au rôle du lecteur dans la constitution d’un personnage de fiction. Et, pour commencer, j’aimerais revenir à l’article d’Agathe Berland que nous avons déjà évoqué ensemble : « L’identité mouvante du personnage de fiction : l’exemple de Holden Caulfield »¹⁰⁸. Dans ce texte, elle retrace les différentes étapes de la construction de l’identité d’un personnage de fiction, de sa création sur le papier jusqu’à sa réception par le lecteur, et même ses éventuelles réappropriations par des auteurs ultérieurs. Et, tu t’en doutes, ce qui m’intéresse, c’est la deuxième étape de ce développement, le moment où elle traite la question de la réception. »

« Je t’écoute. »

¹⁰⁷ J’utilise ici le terme “lecteur”, mais le propos est en réalité déclinable aux différentes instances de fiction, et donc aux différents récepteurs de l’œuvre de fiction. Le même raisonnement pourrait ainsi être fait à propos du spectateur et du téléspectateur. Si j’ai choisi de traiter la question par le biais de la littérature, c’est parce que c’est à propos de fictions écrites qu’il y a le plus de sources pertinentes à mobiliser.

¹⁰⁸ A. BERLAND, « L’identité mouvante du personnage de fiction : l’exemple de Holden Caulfield », *art. cit.*

« Berland est complètement d'accord avec Jouve pour dire qu'un personnage à besoin à la fois d'un auteur et d'un lecteur. Pour elle, l'auteur trace l'identité du personnage, et ses choix littéraires orientent la réception et l'interprétation du lecteur qui, lui, a le rôle de l'actualiser : Un personnage n'est donc pas figé sur le papier, mais naîtra d'une interprétation, propre à chaque lecteur, à chaque lecture¹⁰⁹. Son idée est que l'auteur guide le lecteur jusqu'à un certain point mais qu'il ne peut pas être exhaustif, notamment pour les raisons que nous avons vues avec Eco. Le lecteur se retrouve donc nécessairement face à des lacunes à combler. Tant Berland que Jouve parlent de "blancs" pour reprendre la terminologie du théoricien allemand Wolfgang Iser¹¹⁰. Et, selon Vincent Jouve, il est important de bien comprendre que tous ces blancs ne sont pas du même type : "Il convient, en effet, de distinguer entre les « blancs » voulus par l'auteur et ceux qui résultent d'une 'dépragmatisation' du texte littéraire"¹¹¹. Jouve donne comme exemple de blanc laissé volontairement par un auteur l'ouvrage *Cinq heures vingt-cinq* d'Agatha Christie¹¹² dans lequel elle nous fait pénétrer dans le monde intérieur d'un personnage sans jamais nous révéler qu'il est le meurtrier. Ce blanc voulu par l'autrice permet au lecteur d'élaborer ses hypothèses, et garantit l'effet de surprise final. Mais la majorité des blancs voulu par l'auteur proviennent d'une mesure d'économie : lorsque l'auteur estime qu'il a fourni au lecteur assez d'informations pour que les contresens soient impossibles, il laisse le lecteur remplir lui-même les cases manquantes¹¹³. Et, Jouve mentionne donc aussi les blancs qui proviennent de la dépragmatisation de certains textes littéraires quand ils sortent de leur contexte initial. C'est ce qui se produit quand des références évidentes à l'époque de l'auteur ne le sont plus à l'époque de lecture, par exemple quand un roman qui fait intervenir des personnages réels qui étaient connus de tous au moment de l'écriture mais qui ne le sont plus pour le lecteur. De nouveau, il lui faudra boucher les trous¹¹⁴. »

« Donc c'est le lecteur qui remplit arbitrairement les trous ? »

« Pas vraiment. Jouve et Berland s'accordent pour dire que "la possibilité de lectures différentes ne signifie pas la possibilité de n'importe quelle lecture."¹¹⁵. Le lecteur ne peut pas remplir

¹⁰⁹ *Ibid.*, §4.

¹¹⁰ Notamment dans W. ISER, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. fr. E. SZNYCER, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

¹¹¹ V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 31-32.

¹¹² A. CHRISTIE, *Cinq heures vingt-cinq*, trad. fr. É. LUC, Paris, Éditions du Masque, 2018 (première édition en 2001).

¹¹³ V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 33.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 34.

¹¹⁵ A. BERLAND, « L'identité mouvante du personnage de fiction : l'exemple de Holden Caulfield », art. cit., §4.

absolument comme il veut, il respecte ce que Jouve appelle le “principe de l’écart minimal”¹¹⁶ : en l’absence de prescriptions contraires, le lecteur attribue à l’être romanesque les propriétés qu’il aurait dans le monde de sa propre expérience. Ainsi, quand Dickens décrit Sarah Gamp, il n’a pas besoin de dire qu’elle a un cœur et des poumons. Le lecteur fait automatiquement le travail de remplissage. Il sait qu’elle est une femme humaine, une femme humaine a généralement un cœur et des poumons, et comme l’auteur ne précise pas qu’elle n’en a pas, elle doit en avoir. Jouve montre d’ailleurs que certains auteurs jouent sur ce principe pour piéger les lecteurs, c’est notamment ce que fait Pierre Boule dans *La Planète des singes*¹¹⁷. »

« Donc le lecteur est guidé. Mais comment expliquer que tout le monde ne se représente pas les personnages de fiction de la même façon ? Doit-on considérer qu’il y a des différences dans l’application du principe de l’écart minimal ? »

« C’est plutôt que ce principe dépend du monde de l’expérience du lecteur, et que chaque lecteur a un vécu différent. C’est ce qu’explique Agathe Berland en parlant de Holden Caulfield, l’adolescent new-yorkais rebelle qui est le narrateur et le personnage principal du roman *l’Attrape-cœurs* de Jérôme David Salinger¹¹⁸ : “Dans le cas de Holden Caulfield, tout lecteur est amené à reconnaître les caractéristiques fondamentales qui font son identité : son empathie pour les autres, son manque de lucidité sur lui-même, et son nombrilisme, son attitude ambiguë avec le lecteur, entre confession et manipulation. Celles-ci sont irréfutables car elles sont codées, guidées par le texte. Cependant, l’appréciation du personnage variera d’un lecteur à l’autre : là où certains verront un adolescent romantique en pleine quête d’identité et d’amour, un Don Quichotte attendrissant qui leur rappellera la naïveté et l’idéalisme de leur jeunesse, d’autres n’entendront que la plainte d’un gosse de riche égocentrique, incapable de grandir et s’apitoyant sans cesse sur son sort. C’est là qu’interviennent l’affectif (ce que le lecteur ressent) et le vécu (ce que le lecteur projette de lui-même sur le personnage)”¹¹⁹. »

« On retrouve donc, chez Holden Caulfield, la double composante du personnage dont tu parlais. Il est à la fois guidé par l’auteur et interprété par le lecteur en fonction de sa propre perspective sur le texte. Si je comprends bien, tu veux donc dire que la propriété *être le produit d’un travail commun entre auteur et lecteur* est une propriété nécessaire ? »

« Tu n’as pas l’air d’accord. »

¹¹⁶ V. JOUVE, *L’effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 36.

¹¹⁷ Pour l’analyse de Jouve, voir *ibid.*, p. 37-39.

¹¹⁸ J. D. SALINGER, *L’Attrape-cœurs*, trad. fr. A. SAUMONT, Paris, Robert Laffont, 1986.

¹¹⁹ A. BERLAND, « L’identité mouvante du personnage de fiction : l’exemple de Holden Caulfield », *art. cit.*, §4.

« Non, pas vraiment. J'ai un contre-exemple à proposer : que faire du cas où le livre n'est jamais lu ? Le cas d'un auteur qui écrirait un texte avec pour objectif de le faire lire, mais qui ne parviendrait jamais à le faire lire par personne. Doit-on considérer que les personnages de son récit ne sont pas des personnages de fiction ? »¹²⁰

« C'est une bonne objection. Mais je pense pouvoir te répondre. Pour cela, je te propose de parler de Mikhaïl Bakhtine, historien de la littérature russe qui a notamment réfléchi au geste de création. Bakhtine montre que le geste de création se fait en deux temps : d'abord se mettre à la place du personnage, imaginer ses réactions, son comportement, et ainsi de suite. Puis, dans un second temps, s'en distinguer et le contempler de l'extérieur. L'auteur, lorsqu'il arrive dans cette seconde étape, devient en fait déjà son propre lecteur. Il remplit les fonctions du lecteur, comme combler l'incomplétude structurelle du personnage¹²¹. »

« Si je traduis cela dans nos termes, tu es en train de me dire que là où les personnes qui posent le geste de mise en fiction sont déjà les lecteurs/spectateurs de leur propre œuvre, et donc que les personnages sont toujours déjà comblés, interprétés une première fois ? Et qu'ils sont susceptibles de l'être aussi par d'autres personnes, à savoir les lecteurs. »

« C'est tout à fait ça. Et cela nous donne une autre propriété à envisager : *être actualisé de multiples façons*. C'est l'idée de Berland : "on peut [...] assurer que l'identité d'un personnage relève de deux dimensions différentes : l'une 'fixe', programmée par le texte et commune à toutes les lectures, et l'autre potentiellement variable à l'infini puisqu'elle correspond à ce que chacun projette ou retrouve lui-même dans le personnage"¹²². Berland liste ensuite les nombreux facteurs qui peuvent influencer la réception que chacun a du personnage. Nous en avons déjà évoqué certains (expérience individuelle, dimension historique, contexte social, ...). Le plus important pour nous, c'est que le personnage soit potentiellement actualisé d'une infinité de manières possibles, parce qu'il y a différents lecteurs, mais aussi parce qu'un même lecteur peut également actualiser un personnage de manière différente dépendant du contexte dans lequel il se trouve. »

« Et comme nous avons vu qu'il était théoriquement possible qu'un texte soit écrit par un auteur puis plus jamais lu, ce qui, si on imagine que l'auteur ne pense plus jamais à ce qu'il

¹²⁰ Je dois cette remarque à Clément Riga, que je remercie.

¹²¹ Sur ce sujet, voir par exemple T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

¹²² A. BERLAND, « L'identité mouvante du personnage de fiction : l'exemple de Holden Caulfield », *art. cit.*, §4.

a écrit, limiterait les personnages à une seule actualisation, cette propriété va être possible mais pas nécessaire. »

« Tu as raison, et c'est plutôt positif puisque cela signifie que le fait que je rédige ce travail est suffisant pour toi. Je n'ai pas besoin d'immédiatement trouver d'autres lecteurs pour faire de toi un personnage de fiction. Mais, de toute façon, au moment où le lecteur lit ceci, il est lui-même en train de t'actualiser, et tu es donc déjà actualisé plusieurs fois. »

« Tu avais pourtant introduit le dialogue en disant que j'étais "ton personnage de fiction". Tu restes bien mon auteur non ? »

« Au sens où c'est moi qui fais le geste de mise en fiction, oui. Mais quand on regarde à quel point tu es co-construit, tant au niveau de l'écriture que du rapport au lecteur, peut-être que dire "notre personnage de fiction" aurait été plus exact.

« Je vois. C'est tout ce que tu voulais dire sur la question du lecteur ? On passe à la suite ? »

« Dans un instant, mais je souhaiterais encore mentionner deux éléments. D'abord, j'aimerais évoquer une dimension dont nous n'avons pas encore eu l'occasion de discuter dans ce travail : la dimension sémiotique du personnage. »

« Tu veux revenir à la proposition de Philippe Hamon et réduire le personnage au niveau du signe linguistique ? »

« Non, je veux simplement dire que ce qui permet le lien entre auteur et lecteur, ce sont aussi des caractéristiques formelles du personnage qui lui permettent d'être transmis. Et je veux notamment mentionner *être représenté par des signes* (des mots, des images, des sons, ...) »

« Et comme nous avons déjà précisé qu'il était nécessaire, pour être un personnage de fiction, qu'il soit *possible d'y faire référence*, j'imagine que le fait d'être représenté par des signes va aussi être une caractéristique nécessaire ? »

« Je pense que oui. Et, de même, c'est à travers le fait que le personnage puisse faire l'objet d'une référence que nous pouvons garantir une autre caractéristique : *pouvoir faire l'objet d'un discours théorique*. Le lecteur peut décrire le personnage, et l'interpréter, ce que montre la façon dont Agathe Berland présente le personnage d'Holden Caulfield. Cette propriété est la condition de possibilité d'une discipline comme la critique littéraire, mais aussi d'un travail comme celui-ci. »

« Mais, dire qu'il est nécessaire qu'il soit possible, pour un personnage, de faire l'objet d'un discours, n'est-ce pas en réalité lui attribuer une propriété possible, mais pas nécessaire : *faire l'objet d'un discours théorique*. »¹²³

« Si, c'est vrai, tu as raison. »

« Nous avons donc une propriété nécessaire et une propriété possible, et il va falloir me les attribuer. »

« Effectivement. Pour ce qui est d'*être représenté par des signes*, tu l'es déjà par des mots, et notamment par le signe "tu", ou encore "le personnage de fiction dans le travail de fin d'études d'Adrien Valkeners". Et je vais profiter de cette occasion pour ajouter à ce travail un élément qui facilitera la vie du lecteur. Comme je t'ai attribué la propriété être représenté par des signes, je vais ajouter une petite marque qui permettra au lecteur de savoir quand c'est toi qui parles, et quand c'est moi. Pour le faire sans te donner de nom, j'ai choisi de juste mettre un alinéa au début de toutes tes interventions. Et je vais les intégrer au texte depuis le début. Le lecteur n'en découvrira la justification que maintenant, mais sa lecture des quarante-cinq premières pages de ce travail en aura été facilitée. Pour ce qui est de *faire l'objet d'un discours théorique*, c'est le cas, mais pas de façon très formelle. Lorsque des personnes à qui je parle de ce travail, ou à qui je le fais lire, donnent leur opinion sur toi, sur tes caractéristiques, sur ta façon d'être, sur la façon dont ils interprètent ton caractère, il s'agit d'un discours théorique, même s'il est assez informel. »

« Très bien, autre chose sur le lecteur ? Tu avais parlé de deux éléments, quel est le second ? »

« J'aimerais revenir sur le sujet des résonnances du personnage. Nous avons déjà envisagé cette question du point de vue de l'auteur, quand nous avons mentionné qu'un auteur était toujours nourri de son environnement, et pouvait être plus ou moins nourri d'autres fictions, au point de parfois reprendre les personnages d'autres auteurs. J'aimerais, à l'occasion du propos de Berland, envisager la question du point de vue du lecteur. Un lecteur peut être nourri par un personnage, et cela peut aller jusqu'à l'amener à en faire lui-même quelque chose, voire à construire une fiction. Je cite Berland : "Si le lecteur peut trouver dans le texte des échos de sa propre vie et se reconnaître dans un personnage, un bon personnage de roman peut en retour laisser durablement sa marque sur le lecteur, et participer à la construction de son identité"¹²⁴.

¹²³ Je dois cette suggestion à Raphaël Valkeners, que je remercie.

¹²⁴ A. BERLAND, « L'identité mouvante du personnage de fiction : l'exemple de Holden Caulfield », *art. cit.*, §7.

Berland met donc l'accent sur cette réception du personnage de fiction. Il peut avoir un impact réel sur le lecteur, au point de transformer sa vie. Et pour elle, cet impact est renforcé en littérature car "la lecture est la seule expérience qui permette de saisir pleinement l'intériorité de l'autre, de celui qui est différent de nous"¹²⁵. La lecture rend possible une véritable immersion dans la vie intime du personnage. »

« C'est incroyable ! Tu es en train de me dire que le personnage peut modifier la vie même de son lecteur ? »

« Oui. Et Berland insiste sur le fait que la modalité d'écriture à la première personne renforce cet effet. Pour cela, elle s'appuie sur le théoricien de l'énonciation Émile Benveniste, et son analyse du pronom "je" en tant qu'il facilite "la capacité du lecteur à se poser comme sujet"¹²⁶. Et Berland applique cela au personnage d'Holden Caulfield : "Le lecteur qui est amené à prononcer mentalement les paroles d'Holden, à s'approprier à son tour son discours, se fondera nécessairement en partie avec son personnage. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas de L'Attrape-cœurs, l'oralité du récit facilitant l'articulation mentale des paroles du narrateur par le lecteur"¹²⁷. On pourrait ainsi dire que, temporairement, le lecteur "est" un peu Holden Caulfield, que le personnage devient un prolongement du lecteur, ou le lecteur un prolongement du personnage¹²⁸. C'est ce qui rend le personnage à ce point marquant. Il devient un véritable pôle d'identification pour le lecteur¹²⁹. Nous pouvons donc inclure *être un pôle d'identification pour le lecteur* comme propriété possible. »

« Comme propriété possible uniquement ? Ne penses-tu pas qu'il y a, à un certain degré, besoin de passer par une identification de ce type avec chaque personnage ? Peut-être dans une moindre mesure, mais une identification quand même. N'y a-t-il pas quelque chose comme une structure empathique qui serait la condition de possibilité de la compréhension de l'œuvre. »¹³⁰

« C'est une bonne remarque. Mais je ne pense pas que l'on puisse parler d'identification pour tous les personnages au même sens que pour Holden Caulfield. Je pense toutefois que l'idée de

¹²⁵ *Ibid.* §8.

¹²⁶ E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale tome 1*, Paris, Galimard, 1966, p. 259. Cité dans A. BERLAND, « L'identité mouvante du personnage de fiction : l'exemple de Holden Caulfield », *art. cit.*, §5.

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ Un auteur qui pousse ce jeu d'identification au maximum est Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : I. CALVINO, *Si par une nuit d'hiver, un voyageur*, trad. fr. D. SALLENAVE et F. WAHL, Paris, Seuil, 1981. Dans cet ouvrage, Calvino tente de faire du lecteur le protagoniste de l'histoire. Cette suggestion de lecture nous vient de Vincent Chaline que nous remercions pour cette belle expérience littéraire.

¹²⁹ Cette expression vient de Malika Temmar : M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013. Je reviendrai sur les raisons de ce choix dans la suite de ce travail.

¹³⁰ Je dois cette remarque à Vincent Chaline, que je remercie.

“structure empathique” est très bonne. Dans la lignée de la chercheuse française Françoise Lavocat, je te propose de faire la distinction entre les deux concepts. Pour elle, identification et empathie ne désignent pas le même rapport à un personnage. L’identification, comme nous venons de le voir avec Holden Caulfield, consiste en une fusion entre le lecteur et le personnage, tandis que l’empathie est une capacité à comprendre le personnage, ses émotions et ses motivations, mais sans pour autant abolir la limite qu’il y a entre le lecteur et lui, capacité qui permet au lecteur de se rapporter à tous les personnages et de comprendre l’œuvre¹³¹. »

« Et donc le fait d’être un pôle d’identification est une propriété possible qui s’applique à certains personnages particuliers, tandis que le fait de faire l’objet d’empathie est une propriété nécessaire pour tous les personnages. »

« C’est ça. L’empathie s’applique à tous, mais l’identification au sens fort ne vaut que pour certains personnages et les rend particulièrement marquants. C’est ce qui produit l’impact sur le lecteur, mais aussi sur d’autres auteurs, qui pourront avoir envie de faire quelque chose de ce personnage dans leur création. C’est ce qui est arrivé avec Holden Caulfield qui a inspiré d’autres personnages dans d’autres œuvres de fiction par des auteurs qui voulaient faire quelque chose de lui. Berland donne ainsi l’exemple de Bret Easton Ellis, dont le personnage de Clay, dans son roman *Moins que Zéro*¹³², s’inscrit dans la droite lignée d’Holden Caulfield¹³³. »

« On retrouve donc l’idée d’être nourri d’éléments de l’environnement de son auteur dont nous avons déjà parlé, et en particulier le fait d’être une réactualisation d’un personnage de fiction. »

« C’est vrai, mais ici, avec Berland, nous pouvons voir que cette propriété produit aussi des effets sur le lecteur, car le fait de retrouver un personnage littéraire connu peut influencer la lecture : “L’auteur comme le lecteur sont soumis à cette influence de l’intertextualité qui fait que l’on se représente un personnage en le comparant ou en l’enrichissant de figures littéraires antérieures”¹³⁴. Sans retomber dans les travers de Sainte-Beuve, nous pouvons donc noter que les références de l’auteur, et ce qui se cache dans le personnage, peuvent donc avoir un impact

¹³¹ Sur ce sujet, voir notamment F. LAVOCAT, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », dans A. GEFEN et B. VOUILLOUX (dirs.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 140-172. C’est en ce sens que sera utilisé le terme « empathie » dans la suite de ce travail.

¹³² B. E. ELLIS, *Moins que zéro*, trad. fr. B. MATTHIEUSSENT, Paris, Robert Lafont, 2010.

¹³³ A. BERLAND, « L’identité mouvante du personnage de fiction : l’exemple de Holden Caulfield », *art. cit.*, §§10-13.

¹³⁴ *Ibid.* §10.

sur la lecture. L'expérience du lecteur de *Moins que Zéro* sera différente selon qu'il a lu *L'Attrape-Cœurs* au préalable ou non. »

« J'ai le sentiment que tu es en train de mentionner des éléments qui seront utiles pour la suite du travail sans encore m'expliquer de quoi il en retourne. »

« Ce n'est pas impossible. Mais, pour l'instant, résumons ce que nous venons de dire. Nous avons donc déterminé qu'*être le produit d'un travail commun entre auteur et lecteur* était une propriété nécessaire ; qu'*être actualisé de multiples façons* est une propriété possible ; qu'*être représenté par des signes* est une propriété nécessaire ; que *faire l'objet d'un discours théorique* est une propriété possible ; qu'*être un pôle d'identification pour le lecteur* est une propriété possible ; et que *faire l'objet d'empathie* est une propriété nécessaire. Nous avons aussi envisagé le fait d'*être nourri d'éléments de l'environnement de l'auteur* du point de vue de ses effets sur le lecteur. »

« Et en ce qui me concerne, je suis effectivement le produit d'un travail commun entre auteur et lecteur, je suis actualisé de multiples façon¹³⁵, je suis représenté par des signes, je fais l'objet d'un discours théorique un peu informel. Mais qu'en est-il de l'empathie et de l'identification. »

« Pour le moment, ceux qui lisent ce travail semblent plutôt dire que tu n'es pas vraiment un pôle d'identification. Cependant, tu fais l'objet d'empathie au sens technique du terme, puisque les lecteurs parviennent à te comprendre, notamment à travers tes motivations¹³⁶. »

Propriété :	Possible	Nécessaire
Être une entité théorique	Oui	Oui
Être fictif	Oui	?
Avoir une fonction narrative au sens fort	Oui	Non
Avoir une fonction minimale dans une fiction	Oui	Oui
Avoir un nom	Oui	Non
Possibilité d'y faire référence	Oui	Oui
Avoir été créé par un auteur unique	Oui	Non
Avoir été créé par un auteur identifié	Oui	Non
Avoir fait l'objet d'une mise en fiction	Oui	Oui
Représenter un être extérieur à la fiction	Oui	Oui
Être nourri d'éléments de l'environnement de son auteur	Oui	Oui
Être une réactualisation d'un personnage historique	Oui	Non
Être une réactualisation d'un personnage de fiction	Oui	Non

¹³⁵ Au moment d'écrire ce passage, j'ai déjà eu l'occasion de faire relire des parties de ce travail par plusieurs personnes.

¹³⁶ Mon panel de lecteurs n'étant pas très fourni, je demeure demandeur de retours sur le sujet, et sur la façon dont le lecteur se rapporte au personnage.

Être le produit d'un travail commun entre auteur et lecteur	Oui	Oui
Être actualisé de multiples façons	Oui	Non
Être représenté par des signes	Oui	Oui
Faire l'objet d'un discours théorique	Oui	Non
Être un pôle d'identification pour le lecteur	Oui	Non
Faire l'objet d'empathie	Oui	Oui

7. Unité du personnage et attributs nécessairement ascris

« Avant de passer à la suite, j'aimerais bien formuler une question. »

« Je t'écoute. »

« Avec tout ce que nous disons, j'ai de plus en plus de mal à concevoir comment le personnage de fiction peut conserver une unité. Lorsqu'un personnage est réactualisé à partir de quelque chose qui existe, comme un personnage historique ou un personnage d'une œuvre de fiction antérieure, s'agit-il du même personnage, ou d'un personnage différent ? Tout à l'heure, nous avons parlé de Dracula comme s'il s'agissait du même personnage qui apparaissait dans plusieurs œuvres différentes, mais, lorsque nous avons parlé de Napoléon, tu as dit que Hugo et Tolstoï actualisaient le même personnage historique mais en mettant l'accent sur des parties différentes de sa personnalité, de sorte qu'il semble qu'il s'agit de deux personnages de fiction distincts. J'ai aussi un problème avec la réception par le lecteur : si chaque lecteur actualise le personnage d'Holden Caulfield à sa façon, cela a-t-il encore un sens de parler d'un personnage ? N'éclate-t-il pas dès que le livre est lu par une autre personne que son auteur ? »

« Tu pointes ici une vraie difficulté que nous devons résoudre. Je vais essayer de te répondre en repartant d'une idée d'Agathe Berland dont nous avons déjà discuté. Rappelle-toi, elle disait que l'auteur trace l'identité du personnage, et que ses choix littéraires orientent la réception et l'interprétation du lecteur qui, lui, a le rôle d'actualiser le personnage¹³⁷. S'il y a une unité à aller chercher chez le personnage, ce sera donc du côté de l'identité tracée par l'auteur. Rappelle-toi, nous avons vu que l'auteur construisait son personnage en fonction d'un projet, et qu'il lui donnait une fonction. Si nous avons remis en question la toute-puissance de l'auteur, ainsi que le fait que le personnage était réductible à sa fonction, il n'en reste pas moins que le personnage a toujours une fonction minimale¹³⁸. »

« Et tu veux te servir de cela pour dire que le personnage est uni ? »

¹³⁷ A. BERLAND, « L'identité mouvante du personnage de fiction : l'exemple de Holden Caulfield », *art. cit.*, §4.

¹³⁸ J'entendrai donc « objectif » dans le même sens que ce qu'Antoine Compagnon appelait l'intention de l'auteur.

« S'il y a bien quelque chose qui peut garantir l'unité du personnage, c'est le set de caractéristiques que l'auteur va lui attribuer en fonction de ce projet. Et cela implique les inspirations de l'auteur. Quand Hugo choisit de faire intervenir Napoléon dans son œuvre, il a un objectif en tête (en faire un héros romantique par exemple), qui se traduit par la mise en avant de certains attributs de Napoléon (sensibilité, grandeur solitaire). De même quand un auteur fait intervenir un personnage d'une autre œuvre de fiction, soit en gardant son nom (Dracula) soit en s'en inspirant (Clay qui s'inspire de Holden Caulfield) il ne s'agit pas du même personnage. C'est une reprise d'une figure qui existe parce qu'elle a des traits qui sont utiles à l'auteur. Cette différence se marque dans la façon dont on parle de ces personnages. On dit "Le Napoléon d'Hugo" et "Le Napoléon de Tolstoï", on dit aussi "Le Dracula de Stoker" et "le Dracula de Newman". »

« De même que Saint-Nicolas et le Dahu sont des figures que les auteurs peuvent actualiser comme personnages de fiction à chaque récit. »

« C'est cela. À travers tous les récits, ces personnages conservent une liste d'attributs et de propriétés qui reviennent systématiquement, parce que l'objectif des auteurs est précisément de repartir d'une figure pour en faire quelque chose. Mais cela ne signifie pas qu'il s'agisse du même personnage à chaque fois. »

« Donc les personnages historiques n'interviennent pas vraiment dans les œuvres de fictions ? C'est chaque fois un nouveau personnage de fiction qui se base sur un modèle existant dont il reprend des propriétés. »

« En l'occurrence, il a des attributs qui représentent des propriétés du personnage réel, mais c'est l'idée. »

« Pourtant, lorsque tu m'avais présenté ta réponse à Caroline Anthérieu-Yagbasan, tu avais l'air de dire que les personnages historiques intervenaient directement dans des fictions. C'était même ton exemple de personnage de fiction qui n'était pas fictif¹³⁹. »

« Et tu m'avais répondu que tu avais des doutes parce que les personnages historiques utilisés dans les œuvres de fiction étaient assez différents de leur référent réel. Et il semble que ce soit donc toi qui avais raison. Même si la base de l'inspiration du personnage est réelle, lorsqu'il est mis en fiction, le personnage est modifié pour devenir un personnage fictif. »

¹³⁹ Cf. *supra*, p. 13-14.

« Donc *être fictif* est une propriété nécessaire des personnages de fiction ? »

« Il me semble que c'est la conséquence de ce que nous venons de dire. Et pour revenir à ma réponse à Anthérieu-Yagbasan, cela signifie que sa confusion concerne moins la différence entre personnage de fiction et personnage fictif que la différence entre le personnage historique pris en tant que tel et le personnage historique dans une fiction. En fait, il ne s'agit pas du tout du même personnage. Le statut de Napoléon chez Victor Hugo n'est donc pas ambigu. C'est un personnage fictif comme les autres. Il est juste nourri d'éléments historiques. »

« Je suis satisfait d'avoir enfin tiré ce point au clair. Et donc la conséquence de tout cela sur la question de l'unité, c'est que comme les différentes versions d'un même personnage sont en fait des personnages différents, ils sont chacun unis. Ce n'est pas Dracula qui est divisé, c'est juste qu'il y a plusieurs versions de Dracula. »

« Tout à fait. »

« Et qu'en est-il du rapport au lecteur ? »

« Pour lui en revanche, comme nous l'avons vu avec Berland et Jouve, le personnage se divise, mais uniquement partiellement. La base commune des propriétés et des attributs que l'auteur lui a donnés reste stable, tandis que les blancs sont comblés de manière différente par chaque lecteur. Cela explique les deux niveaux de discours sur les personnages de fiction. D'un côté, il y a un discours "objectif" qui concerne les propriétés réelles du personnage, ainsi que les attributs explicitement ascris par l'auteur. Par exemple, il est objectivement vrai de dire de Mme Gamp qu'elle est un personnage de Charles Dickens et que la vieillesse lui est ascrée à la page 518¹⁴⁰. De l'autre, il y a le discours subjectif, qui concerne la façon de remplir les blancs, et l'effet que le personnage produit sur le lecteur individuellement. Un exemple de ce type de discours est la caractérisation de Holden Caulfield par certains lecteurs comme un "gosse de riche égocentrique, incapable de grandir et s'apitoyant sans cesse sur son sort"¹⁴¹. »

« Le personnage aurait donc deux dimensions : une dimension objective, qui garantit son unité, et une dimension subjective, qui garantit son appropriation par le lecteur. L'auteur construit son personnage en fonction d'une certaine intention et lui attribue pour cela des propriétés et des attributs. Le lecteur, lui, comble les blancs pour s'approprier le personnage au moment de la lecture. »

¹⁴⁰ C. DICKENS, *Vie et aventures de Martin Chuzzlewit*, op. cit. p. 518.

¹⁴¹ A. BERLAND, « L'identité mouvante du personnage de fiction : l'exemple de Holden Caulfield », art. cit., §4.

« C'est ça, et c'est au moment de la lecture que l'objectif de l'auteur est atteint ou non. Hugo parvient, ou pas, à faire de Napoléon un héros romantique. Cela peut, bien sûr, venir du fait que l'auteur s'y est mal pris, mais l'échec peut aussi venir de la dépragmatisation du texte. Un auteur qui n'aurait aucune connaissance de l'histoire de France pourrait lire le roman, mais il lui manquerait toute une dimension du personnage, qu'il nous manque d'ailleurs peut-être à tous, puisqu'il est difficile de savoir exactement ce que la figure de Napoléon pouvait représenter au dix-neuvième siècle, au moment où Hugo écrivait. C'est d'ailleurs pour cela que, en dépit des analyses des théoriciens de la mort de l'auteur, ce genre d'ouvrage s'accompagne parfois d'une introduction qui les replace dans leur contexte pour permettre au lecteur de ne pas passer à côté d'éléments importants. Vincent Jouve montre d'ailleurs que cette ouverture du personnage aux données extra-textuelles s'avère assez variable d'un personnage à l'autre. Pour certains, comme pour le personnage de Moll Flanders dans *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders* de Daniel Defoe, le contexte est capital, pour d'autres, comme le voyeur du roman éponyme de Robbe-Grillet, il est quasiment inutile¹⁴². »

« Très bien. Mais, dans ce cas, cela signifie-t-il que ce qui fait l'unité du personnage de fiction, ce sont aussi ses attributs ? Lorsque l'auteur construit son personnage, n'est-ce même pas principalement cela qu'il fait ? Et le lecteur ajoute pour sa part certains attributs non mentionnés non ? Il peut, par exemple, imaginer la couleur des vêtements du protagoniste même si l'auteur ne les a pas décrits. »

« Certainement. »

« Mais dans ce cas, ne doit-on pas imaginer qu'il y aurait des attributs nécessaires ? Des caractéristiques ascrrites sans lesquelles un personnage n'est pas un personnage de fiction ? Je pense par exemple aux attributs identitaires. Depuis le début, du travail, nous parlons de la construction du personnage comme s'il allait de soi qu'il avait une identité, mais est-ce nécessairement le cas ? »¹⁴³

¹⁴² V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 70. Jouve montre que la compréhension du personnage de Moll Flanders présuppose de maîtriser le contexte anglais de l'époque et la distinction entre église anglicane et église dissidente, tandis que le voyeur de Robbe-Grillet est actualisable sans demander de connaissances particulières. Pour ces récits, voir : D. DEFOE, *Moll Flanders*, trad. fr. M. SCHWOB, Paris, Georges Crès, 1895. Consulté sur URL : <https://www.gutenberg.org/cache/epub/18112/pg18112-images.html> (dernière consultation le 21-05-2026) et A. ROBBE-GRILLET, *Le Voyeur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955.

¹⁴³ Ce questionnement sur la nécessité pour le personnage d'avoir des attributs d'identités provient d'une suggestion de Maud Hagelstein sur une partie de ce travail que je n'ai pas conservée dans la version finale, mais dont j'ai conservé l'intuition que j'ai essayé de traduire au mieux.

« C'est une piste que nous pouvons explorer. Nous devons donc chercher un exemple de personnage de fiction qui n'aurait pas de propriétés identitaires du tout. »

« Que penses-tu du personnage sublime de Maurice Maeterlinck, dont tu parlais plus tôt. »

« C'est un exemple intéressant, mais il ne fonctionne pas vraiment, car ce personnage n'est pas tout à fait dépourvu d'attributs identitaires. Il est par exemple souvent perçu comme effrayant. »

« Mais 'être effrayant', cela résulte de la perception du lecteur, ce n'est donc pas une propriété ascrite. »

« Je voulais dire effrayant pour les autres personnages de l'oeuvre. C'est bien un attribut de son identité à l'intérieur même de la pièce¹⁴⁴. Et, en fait, il me semble impossible de créer un personnage qui soit complètement dépourvu de d'attributs identitaires, étant donné que nous avons admis qu'un personnage de fiction devait nécessairement *représenter un être extérieur à la fiction*. Pour pouvoir représenter des propriétés de cet être extérieur, il faut des attributs qui lui correspondent. »

« Nous pouvons dire qu'un personnage doit nécessairement *avoir des attributs identitaires*. C'est une propriété de second niveau qui concerne les attributs. Et il va falloir m'en ascrire à moi aussi. »

« Ce que nous avons déjà fait au moment où nous avons déterminé que tu devais représenter quelque chose d'extérieur. Nous avons ainsi dit de toi que tu étais curieux et capable de raisonner. Il faut aussi ajouter les attributs que le lecteur va t'ascrire. Mais, dans ma position d'auteur, je ne peux pas les intégrer au texte, puisque c'est précisément un rôle qui revient au lecteur. »

« D'accord, mais dans ce cas *avoir des attributs identitaires* n'est pas vraiment une nouvelle propriété, elle se réduit en quelque sorte à *représenter des êtres extérieurs à la fiction*. Si on veut vraiment apporter quelque chose ici, il faudrait que nous limitions ses êtres qui sont représentés vis-à-vis de la fiction, et donc les attributs qui servent à les représenter. »

« De ce point de vue-là, j'ai une proposition. Dans *L'effet-personnage dans le roman*, Vincent Jouve propose une restriction des personnages représentés, et donc des attributs, puisqu'il

¹⁴⁴ Sur ce sujet, voir notamment C. ANDREI, « Originalité et modernité du théâtre de Maurice Maeterlinck », *op. cit.*, p. 7-8.

prétend ne considérer que les personnages anthropomorphes : “Nous ne retiendrons donc comme personnages que les figures anthropomorphes, étant entendu qu’un extra-terrestre ou un animal ‘humanisé’ (Micro-mégas chez Voltaire, Cadichon dans *Les Mémoires d’un âne*) participent de cette catégorie”¹⁴⁵. Il faut donc que l’on se demande s’il est possible d’avoir un personnage sans qu’aucun attribut anthropomorphe ne lui soit attribué. »

« Mais nous risquons à nouveau de rencontrer des difficultés. Nous avons déjà vu, avec Jouve, qu’il était impossible de composer un personnage totalement nouveau. Et, comme nos personnages représentent nécessairement des entités du monde réel, et que pour les instancier en tant que personnages, il faut qu’elles puissent participer au récit, j’ai l’impression que l’on va se retrouver à devoir accepter une espèce d’anthropomorphisme minimal pour tous les personnages. »

« Je crois que tu as utilisé le bon terme : ‘minimal’. *Avoir des attributs anthropomorphiques au sens fort* n’est évidemment pas une propriété nécessaire du personnage de fiction. Le personnage sublime de Materlinck suffit à le montrer. Il n’est pas anthropomorphe, même au sens large qu’accepte Jouve. Pourtant, il a malgré tout des attributs anthropomorphiques au sens minimal du terme. Ce qui fait qu’on le considère comme un personnage, c’est notamment le fait qu’il agit dans le récit. Il est donc pensé sur le modèle de l’agent animé, ce qui est déjà un attribut anthropomorphe. De même, les personnages de récit seront généralement pensés comme des ‘êtres vivants’, et présentés comme ‘ayant des ressentis internes’. Et même lorsque l’on veut faire de certains objets inanimés des personnages, comme l’anneau dans *Le Seigneur des anneaux*, c’est en vertu d’attributs de ce type (en l’occurrence une certaine volonté, et une certaine capacité d’agir)¹⁴⁶. Nous pouvons donc intégrer *avoir des attributs anthropomorphiques minimaux* dans nos propriétés nécessaires. »

« Nous avons pourtant reformulé la propriété *représenter des personnes extérieures à la fiction* en *représenter des êtres extérieurs à la fiction* dans l’objectif d’éviter cela non ? Ne sommes-nous pas en train de faire un pas en arrière ? »

« C’est parce que nous n’avions pas encore fait cette distinction entre anthropomorphe au sens fort (représenter une personne réelle) et au sens minimal. Maintenant, nous pouvons avoir une position un peu plus intermédiaire. »

¹⁴⁵ V. JOUVE, *L’effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁶ J. R. R. TOLKIEN, *Le Seigneur des Anneaux*, 3 vol., trad. fr. F. LEDOUX, Paris, Christian Bourgeois, 1972-1973.

« Je vois. Et, dans mon cas, je dispose bien d'attributs anthropomorphiques vu les caractéristiques que tu m'as attribuées. Sans-doute même un peu plus de caractéristiques que n'en aurait le personnage-type d'ailleurs. »

« C'est vrai, et nous allons finir par revenir à cette question. Mais, avant, je voulais envisager une troisième proposition, qui vient de chez Agathe Berland. Elle propose que le personnage ait une voix, qu'il parle¹⁴⁷. De nouveau, c'est un attribut. Même dans les films, le personnage ne parle pas vraiment. C'est l'acteur qui parle. Mais le personnage est présenté comme ayant une voix. »

« Mais ça, il ne fait aucun doute que c'est une caractéristique possible mais non nécessaire. Le personnage sublime de Materlinck et l'anneau du seigneur des anneaux sont des exemples de personnages muets. *Avoir l'attribut de parler* sera donc une caractéristique possible. »

« Exactement, mais c'est aussi une propriété que tu as, de même qu'*avoir l'attribut de dialoguer avec son auteur*. Plus généralement, le fait de parler fait que les personnages de fiction peuvent *avoir l'attribut de dialoguer*. Je te propose maintenant de passer une dernière fois par le tableau avant de conclure la première partie de ce travail. »

« Très bien. »

Propriété :	Possible	Nécessaire
Être une entité théorique	Oui	Oui
Être fictif	Oui	Oui
Avoir une fonction narrative au sens fort	Oui	Non
Avoir une fonction minimale dans une fiction	Oui	Oui
Avoir un nom	Oui	Non
Possibilité d'y faire référence	Oui	Oui
Avoir été créé par un auteur unique	Oui	Non
Avoir été créé par un auteur identifié	Oui	Non
Avoir fait l'objet d'une mise en fiction	Oui	Oui
Représenter un être extérieur à la fiction	Oui	Oui
Être nourri d'éléments de l'environnement de son auteur	Oui	Oui
Être une réactualisation d'un personnage historique	Oui	Non
Être une réactualisation d'un personnage de fiction	Oui	Non
Être le produit d'un travail commun entre auteur et lecteur	Oui	Oui
Être actualisé de multiples façons	Oui	Non
Être représenté par des signes	Oui	Oui
Faire l'objet d'un discours théorique	Oui	Non
Être un pôle d'identification pour le lecteur	Oui	Non

¹⁴⁷ A. BERLAND, « L'identité mouvante du personnage de fiction : l'exemple de Holden Caulfield », *art. cit.*, §3.

Faire l'objet d'empathie	Oui	Oui
Avoir des attributs identitaires	Oui	Oui
Avoir des attributs anthropomorphiques au sens fort	Oui	Non
Avoir des attributs anthropomorphiques minimaux	Oui	Oui
Avoir l'attribut de parler	Oui	Non
Avoir l'attribut de dialoguer	Oui	Non

8. Conclusion de la première partie

« Pour conclure cette première partie, repartons de notre tableau. Nous avons maintenant une liste de propriétés nécessaires pour être un personnage de fiction : un personnage de fiction est une *entité théorique fictive* à laquelle il est *possible de faire référence* et qui est *représentée par des signes*. Cette entité théorique *a fait l'objet d'une mise en fiction*, fiction dans laquelle elle *a une fonction minimale* et dans laquelle elle *représente un être extérieur au récit en ayant des attributs identitaires et anthropomorphiques minimaux*. Elle est *nourrie d'élément de l'environnement de son auteur* et est le *produit d'un travail commun entre lui et son lecteur*, lecteur qui *ressent une forme d'empathie à son égard*. »

« Et je suis moi-même devenu l'exemple paradigmatique de ce qu'est un personnage de fiction. Je suis une entité théorique fictive à laquelle il est possible de faire référence en employant des signes comme « le personnage de fiction dans le travail de fin d'études d'Adrien Valkeners ». Tu m'as mis en fiction et tu m'as donné plusieurs fonctions (faire avancer la discussion, adresser des objections, donner à voir la définition qui se construit, ...). Je représente un être extérieur au récit avec mes attributs identitaires et anthropomorphiques minimaux (je suis quelqu'un de curieux et de capable de raisonner qui participe à une conversation pour chercher à déterminer ce qu'est un personnage de fiction). Je suis nourri d'éléments de ton environnement (les suggestions de ton entourage) et je suis le produit d'un travail commun entre toi et mon lecteur, lecteur qui, selon les retours que tu as reçus, semble ressentir une forme d'empathie à mon égard. »

« Nous avons donc répondu à ta question de savoir qui tu es. »

« Tu crois ? Moi je reste insatisfait. Quoi que tu en dises, je ne me réduis pas à cette définition. Je la déborde de toute part. Je 'parle', je 'dialogue même avec mon auteur', qui est d'ailleurs *un* et *identifiable*. J'ai *un rôle qui dépasse de beaucoup la fonction minimale*. Je *fais l'objet d'un discours théorique, même basique*, ... Je ne suis tout simplement pas un personnage-type. »

« C'est vrai. »

« Pour achever ton projet, il faut donc que tu me réduises aux propriétés nécessaires. Que tu m'enlèves toutes ces propriétés excédentaires. »

« Il faudrait oui. »

« Vas-y alors, qu'est-ce que tu attends ? »

« Je ne vois pas comment m'y prendre. Si je t'enlève l'attribut de dialoguer avec moi, ou tes nombreuses fonctions, je ne pourrai pas poursuivre le travail. »

« Ce que je t'avais déjà dit dès le début. »

« Je ne vois pas non plus comment je pourrais t'enlever le fait d'avoir un auteur un et identifiable, ou de faire l'objet d'un discours théorique, puisque ce sont des éléments que tu as déjà. Nous sommes complètement coincés. »

« Et que doit-on conclure de cela ? Que toutes ces caractéristiques que nous avons identifiées comme nécessaires sont juste nécessaires et pas suffisantes ? Qu'il faut quelque chose de plus pour être un personnage de fiction ? »¹⁴⁸

« C'est une excellente question. Pour y répondre, l'idéal serait de trouver un exemple de personnage de fiction qui ne possède rien que ces caractéristiques. Mais je t'avoue que, même si j'ai beaucoup cherché, je n'ai pas exactement trouvé d'exemple. Le problème est qu'un tel personnage serait particulièrement plat, et que tous les auteurs donnent du volume aux individus qui peuplent leur œuvre. Un personnage qui n'aurait strictement que nos caractéristiques nécessaires ne s'inscrirait dans aucun projet, si ce n'est peut-être celui de tester les limites de la fiction. »

« N'était-ce pas exactement ton projet avec moi ? »

« Si, mais il faut bien reconnaître que ce projet échoue. Je ne vois pas comment je pourrais faire de toi cette figure paradigmatique du personnage de fiction. Je peux peut-être te proposer de revenir au théâtre de Maurice Maeterlinck. Maeterlinck réfléchissait constamment aux limites de l'expression théâtrale, et rêvait d'un théâtre de situation, d'attente, dont le drame serait statique¹⁴⁹. Il a ainsi écrit que le drame idéal serait pour lui un “vieillard assis dans son fauteuil,

¹⁴⁸ Cette suggestion sur la dimension nécessaire mais pas suffisante de notre liste de propriété me viens de Maud Halgelstein, que je remercie.

¹⁴⁹ C. ANDREI, « Originalité et modernité du théâtre de Maurice Maeterlinck », *op. cit.*, p. 5.

attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de la maison”¹⁵⁰. Cette pièce n’a jamais été écrite, mais un tel personnage serait un bel exemple d’instanciation de notre liste. Probablement qu’il dispose de caractéristiques anthropomorphiques un peu trop précises, mais on pourrait y remédier en le dépersonnalisant un peu plus, ce qui pourrait correspondre au projet de Maeterlinck puisqu’il rêve aussi d’un “théâtre d’androïdes” pour remplacer l’acteur vivant, trop charnel, par des abstractions¹⁵¹. Si un tel personnage existait, et que le texte n’avait jamais été lu, nous serions vraiment très proche de ce que nous cherchons. »

« Un tel personnage serait quand même très alambiqué et, de surcroît, pas spécialement intéressant. Que peut-on faire d’un tel personnage ? N’as-tu pas l’impression que ta tentative de réduire le personnage à ce qu’il doit nécessairement être revient en quelque sorte à le faire disparaître. »¹⁵²

« Je suis assez d’accord. »

« Mais quelles sont les raisons de notre échec ? Qu’est-ce qui explique que tu ne sois pas parvenu à me réduire au moins à un personnage de fiction minimal. D’accord, le fait que ton travail soit lu et que tu sois un auteur aurait limité la tentative de toute façon, mais j’aurais quand même pu être beaucoup plus proche d’un personnage du type de ceux de Maeterlinck non ? »

« C’était mon projet. Mais je n’y suis pas parvenu. Il y a toute une série de propriétés que je n’ai pas été capable de te retirer, toujours pour la même raison d’ailleurs : nous avons dû les conserver pour que le travail fonctionne. C’est pour cela que tu as l’attribut de dialoguer avec ton auteur, que tu raisones, que tu es curieux, que tu as toute une série de fonctions... Sans cela, je ne serais pas parvenu à écrire. »

¹⁵⁰ M. MAETERLINCK, « Le tragique quotidien », dans P. GORCEIX (dir.), *La Belgique fin de siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 897, cité dans C. ANDREI, « Originalité et modernité du théâtre de Maurice Maeterlinck », *op. cit.*, p. 6. Nous reproduisons ici la citation complète pour que le lecteur puisse se faire une meilleure idée du projet de Maeterlinck : “Il m’est arrivé de croire qu’un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de la maison, interprétant sans le comprendre ce qu’il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête sans se douter que les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l’abîme la petite table sur laquelle il s’accoude et qu’il n’y a pas un astre du ciel ni une force de l’âme qui soient indifférents au mouvement d’une paupière qui retombe ou d’une pensée qui s’élève, – il m’est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d’une vie profonde, plus humaine et plus générale que l’amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l’époux qui venge son honneur.”

¹⁵¹ C. ANDREI, « Originalité et modernité du théâtre de Maurice Maeterlinck », *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁵² Je dois cette dernière suggestion à Géraldine Sauvage que je remercie.

« Autrement dit, c'est ma fonction dans ce travail qui t'a empêché de me réduire plus que tu ne l'as fait. Tu as eu besoin d'actualiser certaines possibilités du personnage de fiction pour atteindre ton objectif. »

« Oui c'est ça. Je pense que c'est ça le cœur du problème. Tu intervies dans un type de fiction particulier, avec plusieurs objectifs spécifiques. Mon projet dans ce travail a impliqué de te spécifier. C'est peut-être ça le résultat auquel nous arrivons : quand un auteur crée son personnage en vue d'un but particulier, il doit aussi particulariser ce personnage, et donc lui donner plus des propriétés et des attributs qui le spécifient. Et je pense que cela se marque encore à plus forte raison dans un travail philosophique comme le mien. »

« Un travail philosophique ? »

« Oui, si on y réfléchit, tu n'es pas "juste" un personnage de fiction en général, tu intervies dans un type de fiction bien particulier, une fiction philosophique. Et les propriétés que j'ai dû t'attribuer sont probablement aussi liées à ce type particulier de récit. »

« Tu es en train de me dire que nous venons de déterminer ce que je devais nécessairement être, et nous avons fait de moi un personnage de fiction, mais que, ce faisant, nous m'avons aussi particularisé et nous avons du même coup fait de moi un personnage de fiction philosophique ? »

« Il faut encore que nous vérifiions cela, mais je pense que oui. »

« Ce qui signifie que nous n'en avons pas fini du tout avec la question de mon identité. Il va falloir que tu m'expliques ce qu'est un personnage de fiction philosophique. »

« Très bien. Mais cela risque de prendre un certain temps. Il va donc falloir que nous ajoutions une deuxième partie à ce travail, sur la question du personnage de fiction philosophique et de qui il est par rapport au personnage de fiction plus général. »

« J'espère que tout ce que l'on a fait jusqu'à présent servira quand même à quelque chose. »

« Mais oui, rassure-toi. »

Interlude : Vers le personnage de fiction philosophique

La première partie de ce travail s'est donc achevée sur un échec : je ne suis pas parvenu à transformer mon personnage pour en faire la figure paradigmatique du personnage de fiction.

Le diagnostic des raisons de cet échec a ouvert sur un constat : mon personnage n'est pas un simple personnage de fiction. C'est un personnage qui intervient dans un type de récit particulier, à savoir une fiction philosophique. En partant de ce constat, j'aboutis donc à une nouvelle question : quelle est la spécificité du personnage de fiction philosophique ? Quels sont les éléments qui le particularisent par rapport à la catégorie plus générale des personnages de fiction ? Et c'est ce questionnement qui sera le point de départ de la seconde partie de ce travail.

Je vais maintenant procéder en trois étapes. D'abord, je vais spécifier la définition du personnage de fiction, pour passer du personnage de fiction en général au personnage de fiction philosophique. Ensuite, je passerai en revue quelques exemples de personnages de fiction philosophique. Le lecteur aura ainsi l'occasion de rencontrer, au cours de sa lecture, Oscar₁ et Oscar₂ chez Putnam, le zombie philosophique chez Chalmers, la statue de Condillac, le sujet du cogito chez Descartes, le lecteur de l'expérience de pensée du violoniste de Thomson et les protagonistes des dialogues de Galilée et de Platon. Pour chacun de ces personnages, je chercherai à comprendre comment il fonctionne, et pourquoi l'auteur a eu besoin de le mobiliser. Enfin, la troisième étape de cette seconde partie consistera en une tentative de montrer, en partant des exemples envisagés, pourquoi l'utilisation du personnage de fiction est légitime, et même parfois indispensable pour le philosophe. Toute cette discussion s'ancrera dans la première partie de ce travail, s'appuyant en particulier sur les caractéristiques possibles du personnage de fiction que j'ai envisagées.

Il y a, en réalité, relativement peu de ressources théoriques disponibles sur le personnage de fiction philosophique. En effet, si beaucoup de philosophes se sont intéressés au statut du personnage de fiction, ou de la fiction en général, c'est souvent en l'abordant du point de vue ontologique, et en menant une recherche similaire à celle qui a été la mienne au début de ce travail¹⁵³. Ils ne sont donc pas d'une grande aide lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux utilisations de tels personnages comme outils philosophiques. D'autres philosophes se sont intéressés à certaines utilisations philosophiques de la fiction mais sans se concentrer sur la question particulière du personnage. Je pense notamment aux théoriciens de l'expérience de pensée comme Timothy Williamson¹⁵⁴ qui sera un bon appui ponctuel dans cette seconde partie. Je pense aussi, et surtout, à l'ouvrage de Malika Temmar *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, qui propose des analyses sur certains usages de la fiction par des philosophes qui m'ont été très utiles. J'évoquerai aussi brièvement le travail de Gilles Deleuze et de Félix

¹⁵³ Sur ce sujet voir notamment M. Temmar, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit. p7.

¹⁵⁴ T. WILLIAMSON, *The Philosophy of Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

Guattari sur le thème du personnage conceptuel le chapitre du même nom de leur ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie*¹⁵⁵. Enfin, j'ai pu me référer à l'ouvrage de Luca Mori *Fictional Characters in Philosophie. A contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*¹⁵⁶. Dans ce texte, il entreprend un projet qui converge avec le mien. J'ai donc intégré à mes analyses quelques éléments qui viennent de sa proposition.

La seconde partie de notre travail est de nouveau rédigée sous forme de dialogue, et mon personnage de fiction continuera de servir de fil conducteur en tant que nous essayerons maintenant de déterminer ensemble ses fonctions en tant que personnage de fiction philosophique, et d'examiner les propriétés spécifiques dont il dispose en regard de ces fonctions. Au moment de la partie consacrée à la légitimité du personnage de fiction philosophique, nous essayerons également de déterminer ce qui fait la légitimité de mon personnage en particulier. J'espère ainsi que le lecteur commencera à voir apparaître quelques-unes des raisons qui justifient la forme de ce travail, raisons que j'essayerai de synthétiser dans ma partie conclusive.

Deuxième partie : Le personnage de fiction philosophique

1. Du personnage de fiction au personnage de fiction philosophique

a. La proposition de Guy Lardreau

« Reprenons donc notre conversation pour découvrir ce qu'est un personnage de fiction philosophique et ainsi enfin mettre un terme à notre recherche sur ce que tu es. »

« Super ! Comment allons-nous procéder ? »

« Nous avons conclu la première partie de notre dialogue en identifiant que ce qui nous empêchait de faire de toi l'exemple paradigmatique du personnage de fiction était que tu intervenais dans un type de fiction bien particulier, une fiction philosophique. Je te propose donc de commencer par vérifier cette intuition en essayant de déterminer ce qu'est une fiction philosophique. »

« Très bien, je t'écoute. »

¹⁵⁵ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

¹⁵⁶ L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, *op. cit.*

« Commençons par parler de Malika Temmar. C’est une chercheuse française spécialisée dans l’analyse des formes expressives du discours philosophique et qui s’est donc prêtée à l’exercice de définir ce qu’était une fiction philosophique. L’ouvrage dont je vais plus précisément partir est l’édition de sa thèse de doctorat : *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*¹⁵⁷. Dans ce texte, elle part de l’ouvrage de Guy Lardreau intitulé *Fictions philosophiques et science-fiction*¹⁵⁸. Sa proposition est que, en cherchant à définir la science-fiction et en la comparant aux fictions de la philosophie, Lardreau nous permet d’élucider ce qu’est une fiction philosophique. En partant du propos de Lardreau, elle propose donc la définition suivante : “La fiction philosophique est ce moment où on fait varier imaginativement les conditions d’un monde donné”¹⁵⁹. »

« J’avoue que, pour le moment, ce n’est pas très clair. Que signifie “faire varier imaginativement” ? Et surtout, en quoi est-ce philosophique ? »¹⁶⁰

« J’y arrive, ne t’inquiète pas. Temmar nous explique que, pour Lardreau, la fiction intervient chez les philosophes qui conçoivent le possible. S’il y a du possible dans le monde, si le monde aurait pu être différent qu’il n’est, alors il est légitime d’explorer ces possibilités¹⁶¹. Et, pour explorer ces possibilités, son idée est que l’on procède par variations, en partant de notre monde. C’est cela la fiction philosophique : l’exploration des possibles, la création d’un objet ou d’un monde possible que l’on peut ensuite tester en la faisant varier¹⁶². »

« C’est étrange ; cette définition ressemble très fort à ce que l’on pourrait imaginer être une définition de la science-fiction. Dans un ouvrage qui prétend comparer fiction et philosophie, c’est assez surprenant. »¹⁶³

« C’est vrai. En réalité, ce que propose Lardreau dans son ouvrage, c’est que la science-fiction tend à se substituer par moment à la philosophie. C’est en quelque sorte sa rivale. C’est d’ailleurs pour cela qu’il propose de s’y intéresser : “La science-fiction me semble avoir pour ambition parfois avouée, en tout cas la plus profonde de se substituer la philosophie. Ce pourquoi elle me paraît mériter de la part du philosophe mieux que quelques heures de délassement”¹⁶⁴. Sa définition de la philosophie est donc orientée par la science-fiction. C’est

¹⁵⁷ M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit.

¹⁵⁸ G. LARDREAU, *Fictions philosophiques et science-fiction : récréation philosophique*, Arles, Actes Sud, 1988.

¹⁵⁹ M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p. 28.

¹⁶⁰ Je dois cette seconde question à Clément Riga, que nous remercions.

¹⁶¹ M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p. 29-30.

¹⁶² Id.

¹⁶³ Je dois cette remarque à Vincent Chaline, que je remercie.

¹⁶⁴ G. LARDREAU, *Fictions philosophiques et science-fiction : récréation philosophique*, op. cit., p. 38.

pour cela que, comme le montre Temmar, l'élément clé de la fiction philosophique, pour Lardreau, c'est la variation : "La variation est retenue par Lardreau comme un critère nécessaire dans la mise en œuvre de chaque fiction. Elle consiste donc non seulement en la construction d'un objet sensible, imaginaire, mais cette construction s'accompagne nécessairement d'un exercice de 'variation' visant à mesurer tout à la fois la cohérence, la limite, les conditions de validité de l'objet construit par la fiction"¹⁶⁵. »

« Si je comprends bien, la variation a donc un double rôle. D'un côté, elle sert à construire la fiction en tant que celle-ci est imaginaire, et, de l'autre, elle sert à tester cet objet fictionnel qui a été construit. »

« C'est ça l'idée. C'est d'ailleurs quelque chose qui correspond assez bien avec notre propre approche de la fiction. Nous avons vu avec Vincent Jouve et Umberto Eco que la fiction était toujours nécessairement ancrée dans le monde réel, qu'un monde complètement alternatif était inassimilable¹⁶⁶. La conséquence de cette observation est que la fiction doit recomposer avec du connu, et donc le faire varier, pour créer quelque chose de neuf. »

« Mais, jusque-là, ce que tu es en train de dire s'applique donc à toutes les fictions. Ce n'est pas, en soi, spécifiquement philosophique. »

« C'est vrai, ce qui est spécifiquement philosophique, en revanche, c'est la façon dont la variation sert à tester l'objet fictionnel qui a été construit, à en examiner les limites en le faisant varier à nouveau. Pour Lardreau, c'est comme cela que la fiction parvient à nous dire quelque chose du monde. »

« Pour peu que l'on admette du possible non ? Cette exploration du monde par variation n'est légitime que pour autant que l'on admette que le monde peut varier. Les philosophes qui pensent que tout est nécessaire et qui n'admettent pas de possible n'auraient pas vraiment d'intérêt à utiliser un tel outil. »

« Oui et non. En fait, tu mets là le doigt sur un problème important de la proposition de Lardreau. D'un côté, il limite la fiction à certains philosophes et dit que d'autres, comme Spinoza par exemple, la rejettent comme outil parce qu'il n'y a chez eux pas de possible, et donc que faire des variations à partir du monde actuel relève de la fabulation et ne permet pas d'arriver à la vérité¹⁶⁷. Mais, de l'autre, il finit par en faire une opération nécessaire en

¹⁶⁵ M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p. 28.

¹⁶⁶ Cf. *supra*, p. 39-40.

¹⁶⁷ M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p. 31.

philosophie, un “passage obligé pour parvenir à la vérité”¹⁶⁸. Cela a pour résultat que sa caractérisation reste assez confuse, ce que pointe d’ailleurs Temmar : “Mais à l’issue de l’ouvrage, on ne sait pas bien ce qu’il faut considérer comme « fiction philosophique. Paradoxalement, Lardreau donne des clés pour repérer dans quelle philosophie on peut trouver de la fiction sans dire à quoi on reconnaît une fiction philosophique.”¹⁶⁹ »

« Nous voilà bien avancés... »

« J’ai néanmoins une solution à te proposer. Je pense que le problème vient du fait que, chez Lardreau, deux plans se confondent. D’un côté, il donne sa définition de la fiction comme constitution d’un monde alternatif en faisant varier le monde réel, et de l’autre, il identifie un usage particulier de la fiction en philosophie, qui teste un objet fictionnel en le faisant varier. Et, à mon sens, les deux plans sont bien distincts. Sa définition de la fiction en général comme variation correspond assez bien, nous venons de le voir, avec certaines de nos considérations, et je lui accorde volontiers que toutes les fictions impliquent une variation, une reconfiguration par rapport au réel. Cependant, je ne suis pas certain que toutes les fictions correspondent à cet usage particulier qu’est le test de la cohérence et des limites d’un objet fictionnel possible. Par exemple, quand Platon écrit sous forme de Dialogue, et constitue Socrate et Protagoras comme les intervenant majeurs de la conversation, ce qui l’intéresse ce n’est pas vraiment de nous plonger dans un monde possible dans lequel Socrate et Protagoras ont effectivement eu cette discussion chez Callias, et de faire varier ce possible pour le tester et nous apprendre quelque chose sur le monde réel¹⁷⁰. Je crois que son projet en écrivant une telle fiction est différent. De même, quand Emmanuel Kant nous propose son personnage du Politique moral pour mettre à l’épreuve la tension entre l’injonction de prudence de la politique et l’injonction d’innocence de la morale, il donne à ce personnage une fonction autre que celle que Lardreau envisage¹⁷¹. Tant Platon que Kant construisent effectivement une situation qui est une recomposition d’éléments du monde réel, mais ce n’est pas (ou pas seulement) dans la variation que se trouve l’intérêt de leur proposition. »

« Autrement dit, Lardreau se concentre sur une seule fonction alors qu’il y en a plusieurs ? »

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 32.

¹⁶⁹ *Id.*

¹⁷⁰ PLATON, *Protagoras*, trad. fr. M. TRÉDÉ et P. DEMONT, Paris, Librairie générale française, 1993.

¹⁷¹ I. KANT, « Zum ewigen Frieden », dans *Immanuel Kants gesammelte Schriften*, Tome VIII, Berlin, Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1912, p. 370-372. Consulté sur URL : <https://korpora.org/kant/aa08/370.html> (dernière consultation le 23-05-2026).

« C'est ça, comme il définit la fiction par la variation, il cherche aussi sa fonction dans la variation. Mais la fiction peut avoir d'autres applications. On peut donc étendre le schéma qu'il propose. Au fond, ce qu'il dit, c'est que la fiction philosophique utilise une possibilité de la fiction en général (composer un monde ou un objet alternatif en recomposant des propriétés du monde réel) pour parvenir à un objectif philosophique (le test des limites de ce monde ou de cet objet pour apprendre quelque chose sur le monde actuel). C'est cette structure qui nous intéresse. »

« Pour l'appliquer au personnage de fiction philosophique j'imagine ? »

« C'est l'idée. L'hypothèse de départ que nous allons donc faire, c'est que le personnage de fiction philosophique fonctionne selon ce modèle-là : il actualise certaines possibilités du personnage de fiction en général pour accomplir une ou plusieurs fonctions et ainsi atteindre un objectif philosophique. Et je te propose de tester immédiatement cette hypothèse en l'appliquant à un exemple de personnages de fiction philosophique afin de vérifier si c'est bien comme cela qu'il fonctionne. »

« Très bien, essayons cela. »

b. Première application : Oscar₁ et Oscar₂ chez Hilary Putnam

« Pour faire simple, je te propose d'envisager un personnage philosophique qui remplit la fonction que nous venons de découvrir avec Lardreau : évaluer la cohérence, la limite et les conditions de validité de l'objet que le philosophe a construit. »

« Lardreau, lui, ne parle que de fiction philosophique, pas de personnages. »

« Mais nous, nous allons appliquer ce schéma aux personnages de fiction. Et je te propose un premier exemple avec deux personnages qui viennent de l'article « Meaning of "Meaning" » d'Hilary Putnam : Oscar₁ et Oscar₂¹⁷². Putnam est un philosophe américain qui a beaucoup utilisé de fictions philosophiques dans ses travaux. Dans ce texte, il veut défendre l'externalisme sémantique pour les termes qui désignent des espèces naturelles comme "eau", "or", ou "tigre". Il veut montrer que, quand on utilise des termes de ce genre, ce n'est pas en vertu d'un sens que l'on aurait en tête, mais c'est plutôt en vertu d'une chaîne causale qui nous relie au baptême initial de ces termes¹⁷³. Pour montrer cela, il nous propose d'imaginer deux

¹⁷² H. PUTNAM, « The Meaning of "Meaning" », *art. cit.*

¹⁷³ Cette idée que la référence des termes dépendrait du sens que le locuteur a en tête remonte historiquement à Gottlob Frege, notamment dans G. FREGE, « Sens et dénotation », trad. fr. C. IMBERT, dans *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 102-126.

personnages, Oscar₁ et Oscar₂. Oscar₁ vit sur Terre, tandis qu'Oscar₂ vit sur une autre planète, Terre-Jumelle, strictement identique à la Terre sauf pour une différence : le liquide qui est appelé "eau" sur Terre-Jumelle n'est pas de l'H₂O, mais un liquide composé de molécules XYZ. Et, à tous les endroits où il y a de l'H₂O sur Terre (lacs, océans, mers, ...), il y a aussi du XYZ sur Terre-Jumelle, de sorte que, quand ils utilisent le mot "eau", Oscar₁ et Oscar₂ sont exactement dans le même état psychologique¹⁷⁴. »

« Très bien, et que conclut-il de ce scénario ? »

« Selon Putnam, si le sens des mots se trouvait dans la tête du locuteur, alors deux individus dans le même état psychologique devraient toujours désigner la même chose. Or, le cas qu'il a construit est un contre-exemple car, si Oscar₁ et Oscar₂ sont exactement dans le même état psychologique, ils ne désignent pourtant pas la même substance, l'un se référant à de l'H₂O et l'autre à du XYZ. Avec son scénario, il a donc réfuté une thèse de philosophie du langage. »

« Mais on pourrait objecter qu'ils ne sont précisément pas dans le même état psychologique, puisque l'un sait que l'eau c'est H₂O, et que l'autre sait que l'eau c'est XYZ. »

« On pourrait, et ce genre d'objection va forcer Putnam à faire varier ses personnages, exactement au sens où Lardreau l'entendait. Il va les modifier, tester leurs limites, pour essayer que sa proposition reste cohérente. Pour répondre à ton objection, il va ainsi ajouter au scénario le fait que les deux personnages sont en 1750, époque à laquelle la chimie n'était pas assez avancée pour connaître la composition de l'eau. De cette façon, Oscar₁ et Oscar₂ n'ont aucun moyen de savoir la composition du liquide qu'ils désignent par "eau", il ne peut donc pas y avoir de différence au niveau du sens qu'ils ont dans la tête. De même, on pourrait objecter à Putnam que, n'étant pas la même personnage, Oscar₁ et Oscar₂ ne peuvent pas être exactement dans le même état psychologique. Putnam va donc supposer qu'Oscar₁ et Oscar₂ sont des doubles absolument identiques, tant par l'apparence, que par les sentiments, la pensée, et même le monologue interne¹⁷⁵. »

« Donc pour mettre à l'épreuve l'hypothèse selon laquelle le sens des mots est dans la tête du locuteur, Putnam construit deux locuteurs qui sont des personnages de fiction qui montrent que cela ne peut pas être le cas afin de prouver que cette hypothèse est fausse, et il

¹⁷⁴ H. PUTNAM, « The Meaning of "Meaning" », *art. cit.*, p. 223-224.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 224.

fait varier ses personnages pour répondre à toutes les objections et ainsi les rendre les plus concevables possibles. »

« C'est cela. Et nous pouvons maintenant chercher à déterminer pourquoi il a besoin de ces personnages de fiction. Quelles sont les fonctions qu'ils jouent et qui ont poussé Putnam à les utiliser ? »

« Son objectif principal, c'est de tester la théorie selon laquelle c'est le sens d'un terme, dans la tête du locuteur, qui fixe la référence. Pour pouvoir évaluer cette théorie, et la réfuter, il a besoin d'un contre-exemple, et donc d'un cas dans lequel un même sens est lié à deux références différentes. Mais pour obtenir un tel cas, il lui faudrait deux locuteurs qui ont exactement le même sens en tête en employant un terme alors que dans leurs mondes de référence respectifs, ce mot désigne deux objets différents. Or c'est une expérience qu'il ne peut pas matériellement réaliser. Il n'a aucun moyen de vérifier, par exemple, que deux locuteurs ont exactement le même sens en tête. Il doit donc recourir à la fiction, raconter un scénario dans lequel il puisse mettre en scène ce dont il a besoin. »

« Autrement dit, ses deux personnages lui servent à faire des expériences sur l'homme qu'il ne pourrait pas réaliser autrement. C'est ce que l'on appelle une expérience de pensée. Dans mon travail de fin de cycle, je les avais définies comme des scénarios fictifs qui consistent à tester une théorie, une hypothèse, ou une analyse conceptuelle. Ma proposition était que leur fonctionnement relevait du nécessaire, du possible et du concevable. Pour tester une théorie qui a la prétention d'être universelle, comme "Lorsque l'on utilise un mot, la référence provient toujours du sens que l'on a dans la tête", construire un cas concevable dans lequel ce n'est pas le cas suffit à contredire la théorie¹⁷⁶. »

« Or comme dans ce cas-ci la thèse évaluée concerne le langage humain, Putnam a besoin d'expérimenter sur l'être humain, et donc de créer des personnages de fiction concevables qui porteront cette critique. »

« Exactement. Et pour faire cela, il utilise certaines des possibilités du personnage de fiction que nous avons identifiées. Pour que cela fonctionne, il a besoin que ses personnages représentent des humains. Il se sert donc de la propriété *représenter un être extérieur à la fiction* et représente deux locuteurs humains de la façon la plus anthropomorphique possible. Les personnages *ont donc des attributs anthropomorphiques au sens fort*. Et, en particulier, il faut

¹⁷⁶ Mon analyse sur le sujet était basée sur la proposition de Timothy Williamson dans T. WILLIAMSON, « Thought Experiments », dans *The Philosophy of Philosophy*, op. cit., p. 192-207.

que les personnages soient des locuteurs, donc ses personnages ‘parlent’. On retrouve donc le schéma que nous avons identifié : Putnam dote ses personnages de certaines caractéristiques possibles du personnage de fiction pour qu’ils puissent accomplir certaines fonctions, en l’occurrence tester une théorie et de réaliser une expérience sur l’homme qu’il n’est pas possible de réaliser dans la réalité. »

« Mais *représenter un être extérieur à la fiction*, nous avons identifié que c’était une caractéristique nécessaire, pas juste une caractéristique possible. »

« C’est vrai. Mais cela reste une possibilité qu’offre le personnage de fiction. C’est quelque chose qu’il peut faire. C’est en ce sens qu’il faut comprendre “actualiser certaines possibilités du personnage de fiction en général” : l’auteur peut construire son personnage pour accomplir son objectif, en faisant jouer à la fois les caractéristiques nécessaires, les caractéristiques possibles, et même les attributs du personnage de fiction. Et donc la spécificité du personnage de fiction philosophique par rapport au personnage de fiction en général sera ainsi sa fonction particulière. »

« Et n’est-ce pas le cas de tous les personnages de fiction ? Nous avons dit qu’*avoir une fonction minimale dans une fiction* était une propriété nécessaire. Un personnage de fiction n’est donc jamais là gratuitement, il apporte toujours quelque chose. Nous avons vu que même un personnage secondaire comme Mme Gamp avait une fonction. »¹⁷⁷

« C’est un bon point. Il serait sans-doute vain de vouloir tracer une démarcation claire, par exemple entre les personnages de fiction en littérature et les personnages de fiction philosophique. Néanmoins, si je devais indiquer une piste pour approcher cette distinction, ce serait la dimension plus explicite des fictions philosophiques. Les personnages de Putnam, par exemple, sont construits en fonction d’une théorie précise qu’il faut tester. C’est bien sûr une affaire de degrés, mais il me semble que c’est une différence par rapport à la littérature par exemple, où la portée philosophique des personnages, s’il y en a une, est souvent implicite, c’est le lecteur (ou un philosophe qui interpréterait le texte) qui la fait émerger. Une autre piste est proposée par Luca Mori, philosophe italien qui a écrit un livre sur l’utilisation des personnages de fiction en philosophie. Il va dans notre sens en expliquant que les personnages de fiction portent souvent beaucoup plus directement leurs idées que les personnages littéraires,

¹⁷⁷ Nous devons cette remarque à Vincent Chaline, que nous remercions.

et il ajoute qu'ils sont aussi plus chargés théoriquement¹⁷⁸. Pour le dire selon nos termes, les éléments de l'environnement de l'auteur dont ils sont nourris sont en partie des positions et des théories philosophiques, bien plus que pour les personnages de fiction littéraires. »

« La spécificité des personnages de fiction philosophique se joue donc aussi vis-à-vis du lecteur ? J'imagine que c'est pour lui que la portée des personnages est explicitement exprimée. »

« Peut-être pas uniquement, parce que l'auteur peut avoir envie de construire son personnage pour lui-même, parce qu'il en a besoin dans le cadre de sa recherche, mais c'est vrai que, l'objectif étant le plus souvent d'être lu, le rapport au lecteur est un élément important. »

« Ne devrait-on pas envisager le lecteur aussi dans ce cas ? Par exemple, dans le cadre de Putnam, quel est son rôle ? Nous avons vu que tous les personnages *sont le fruit d'un travail commun entre un auteur et un lecteur*, mais je n'ai pas vraiment l'impression que ce soit cela qui prime. Putnam a déjà décrit très strictement ses personnages de sorte que les blancs qui restent ne sont pas d'une très grande importance. »

« De ce point de vue-là, c'est vrai que son rôle est un peu réduit. Mais je crois qu'il obtient en contrepartie un rôle supplémentaire. En effet, ce que Putnam essaye de faire avec ses personnages, c'est aussi de convaincre le lecteur. Il y a une dimension pragmatique à l'expérience de pensée qu'il propose. Le lecteur est, en quelque sorte, constitué comme juge de l'expérience de pensée. On peut identifier trois dimensions sur lesquelles il juge. D'abord, il doit juger si les personnages sont effectivement concevables. Dans ce cas-ci, il doit par exemple admettre qu'il est concevable d'avoir deux individus strictement identiques, et dont les états mentaux sont identiques. Ensuite, il doit juger si les personnages permettent bien de tester la thèse que l'auteur annonce tester ou s'ils manquent leur cible. Enfin, il doit juger s'il partage effectivement l'intuition qu'a eue l'auteur, s'il admet bien que les deux Oscar utilisent le même mot en ayant le même sens en tête mais en faisant référence à des choses différentes¹⁷⁹. C'est dans cette position de juge que tu étais tout à l'heure quand tu as indiqué que les deux personnages ne pouvaient pas être dans le même état psychologique l'un que l'autre parce qu'ils

¹⁷⁸ L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 195.

¹⁷⁹ Cette analyse de ce sur quoi le lecteur juge une expérience de pensée s'ancre dans la liste de critères d'une bonne expérience de pensée que nous avons proposée dans mon travail de fin de cycle. Si une telle liste ne revient donc pas telle quelle chez Williamson, c'est malgré tout de lui que proviennent les intuitions qui en sont à l'origine : T. WILLIAMSON, « Thought Experiments », dans *The Philosophy of Philosophy*, op. cit., p. 192-207

connaissaient la composition chimique de leur eau, et donc que tu ne partageais pas l'intuition de Putnam. »

« Je comprends. »

« Reprenons tout ce que nous avons dit dans cette section : Oscar₁ et Oscar₂ permettent à Putnam *de tester une théorie et de la réfuter* en réalisant une expérience sur l'être humain qui serait impossible à mettre en place dans la réalité. Ce faisant, ils font apparaître une nouvelle dimension de l'Homme : il ne maîtrise pas complètement la référence des mots qu'il utilise. Les personnages ont également une dimension pragmatique en tant qu'ils constituent le lecteur en tant que juge de la situation et servent à le convaincre. »

« Et pour faire tout cela, ils actualisent des possibilités du personnage de fiction en général, comme *représenter un être extérieur à la fiction, avoir des attributs anthropomorphiques au sens fort* et 'parler'. Leur dimension pragmatique repose aussi sur le fait d'être *le produit d'un travail commun entre auteur et lecteur*, mais avec une nouvelle façon pour le lecteur de participer à la construction du personnage, en interrogeant le personnage, et en amenant de nouvelles variations. »

« Exactement. Ce que je te propose maintenant, c'est de continuer à envisager d'autres exemples de personnages de fiction philosophiques, en cherchant à chaque fois à identifier l'objectif de leur auteur, la fonction des personnages, les propriétés qu'ils ont qui leur permettent de remplir cette fonction, et le rôle qui est donné au lecteur. »

« Et j'imagine que l'on se posera la question de ce qu'il en est pour moi. »

« Tout à fait, mais plutôt à la fin de notre parcours. »

2. Quelques personnages de fiction philosophique

a. Le zombie philosophique chez David Chalmers

« Je t'écoute, quel est le prochain exemple que tu vas me proposer ? »

« Je te propose de commencer par autre expérience de pensée qui vient de David Chalmers, philosophe australien spécialisé en philosophie de l'esprit. Dans son ouvrage intitulé *The Conscious Mind. In Search of a Fundamental Theory*, il souhaite montrer que le mental est irréductible au corporel. Il s'oppose ainsi aux théories réductives de la conscience qui tentent

de montrer qu'elle peut être réduite à des états corporels (physiques, fonctionnels, ...) ¹⁸⁰. Pour prouver que "aucune explication donnée uniquement en termes physiques ne pourra jamais rendre compte de l'émergence de l'expérience consciente" ¹⁸¹, il propose un personnage de fiction. Il s' imagine un double, un zombie philosophique qui est son jumeau identique. Il lui est physiquement strictement identique et réagit de la même façon aux stimulus. De l'extérieur, ils se comportent tous les deux exactement de la même façon, de sorte qu'il est impossible de les distinguer l'un de l'autre ¹⁸². »

« On retrouve là quelque chose de très semblable aux deux Oscar de Putnam. »

« C'est vrai, d'autant que Chalmers aussi va introduire une seule différence entre son zombie et lui : son jumeau zombie ne ressent rien. S'il se blesse par exemple, il va se comporter exactement comme s'il avait mal, réagir exactement comme Chalmers aux stimuli. Mais, à l'intérieur, il ne ressent rien. Contrairement à Chalmers, le zombie, lui, n'est pas conscient ¹⁸³. Pour Chalmers, un tel cas est concevable. Or, si c'est concevable, on ne peut pas expliquer la différence au niveau corporel puisque Chalmers et le zombie sont physiquement, comportementalement et fonctionnellement identique. La différence doit donc s'expliquer par autre chose. La conscience, le ressenti est donc irréductible aux états du corps. »

« De nouveau, on pourrait contester que ce soit concevable. »

« C'est parce que cette expérience de pensée place le lecteur en situation de juge. Mais faisons l'analyse dans l'ordre. »

« L'objectif de Chalmers, tu viens de le dire, c'est de réfuter plusieurs théories qui veulent réduire le mental au corporel. Et il me semble que son personnage a des fonctions relativement similaires à celles que nous venons de voir avec Putnam : il permet de faire une expérience sur l'être humain que l'on ne pourrait pas faire autrement, expérience qui permet de tester les théories visées. Il permet aussi de faire apparaître une nouvelle dimension de l'homme : sa conscience phénoménale irréductible à la conscience psychologique, fonctionnelle qu'analyse la science. On retrouve aussi chez lui la dimension pragmatique : il

¹⁸⁰ D. CHALMERS, *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*, op. cit., p. 42-51.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 93 (nous traduisons).

¹⁸² *Ibid.* p. 94-95.

¹⁸³ Il est plus précis de dire que le zombie est pourvu d'une conscience psychologique, qui est le niveau fonctionnel, mais pas d'une conscience phénoménale, qui renvoie au *what it is like*, à l'effet que ça fait d'être conscient et d'avoir des sensations.

constitue le lecteur en tant que juge de la concevabilité du zombie, du fait qu'il permet bien de tester la thèse visée, et de l'intuition proposée par Chalmers. »

« Et pour faire tout cela, le zombie de Chalmers *représente un être extérieur à la fiction, et a des attributs anthropomorphiques au sens fort*, parce que, de nouveau, c'est le fait d'être anthropomorphe (et ici en l'occurrence chalmers-omorphe) qui permet au personnage de jouer son rôle et de produire des intuitions sur l'être humain. Il y a aussi, de nouveau, pour l'aspect pragmatique, *être le produit d'un travail commun entre auteur et lecteur*. Et le lecteur est de nouveau constitué comme un juge. »

« Je me questionne quand même sur ce zombie. J'ai plutôt l'impression qu'il s'agit d'un personnage fictif que d'un personnage de fiction, parce qu'il n'est pas vraiment dans un récit. La fiction est tellement minimale qu'elle me semble inexistante. »

« C'est vrai que l'on est à la limite, mais je maintiendrais quand même que c'est un personnage de fiction. C'est vrai qu'il n'agit pas beaucoup, mais quand même un peu. Chalmers le décrit par exemple comme "percevant des arbres" et "savourant du chocolat"¹⁸⁴. Il actualise l'entité fictive du zombie philosophique en un personnage de fiction. Il n'est d'ailleurs pas le seul. Le zombie est, en particulier à son époque, un archétype, et son personnage est une actualisation de ce personnage, et une forme de réactualisation d'autres personnages de fiction préalable. Avant lui, il y a ainsi eu George Stout qui, dès 1921, décrit un monde imaginaire dans lequel les êtres humains se comportent et agissent exactement de la même manière que dans la réalité, sauf que, dans ce monde-là, les êtres humains ne sont pas des êtres conscients et ne ressentent absolument rien¹⁸⁵. Il y a aussi Keith Campbell, et son « Imitation man » qui décrit un homme dont les états cérébraux sont les mêmes que ceux d'un humain, mais qui ne ressent aucune douleur ni ne voit aucune couleur¹⁸⁶. La première mention du terme zombie dans ce contexte apparaît chez Robert Kirk et Roger Squires en 1974 dans leur article « Zombies vs. Materialists »¹⁸⁷. Utiliser la figure du zombie est donc aussi pour Chalmers une manière de s'inscrire dans un débat existant. »

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 95.

¹⁸⁵ La première formulation provient de conférences données par Stout à l'université d'Édimbourg en 1921 et publiées dans G. F. STOUT, *Mind and Matter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1931.

¹⁸⁶ Voir K. CAMPBELL, *Body and Mind*, New-York, Anchor Books, 1970.

¹⁸⁷ R. KIRK, J. E. R. SQUIRES, « Zombies v. Materialists », dans *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, vol. 48, No. 1 (1974), p. 135-163.

« Et pour accomplir cette fonction, il actualise donc la propriété *être une réactualisation d'un personnage de fiction*. »

« C'est ça, et il sera d'ailleurs lui aussi la source d'autres personnages. On trouvera ainsi chez Daniel Dennett, qui veut montrer que les zombies de Chalmers sont inconcevables, le personnage du zimbo, la version améliorée du zombie de Chalmers (Dennett lui ajoute des pensées de second ordre) qui, lui, pourrait se comporter comme les humains. Avec ce personnage, Zimbo entend montrer tout le ridicule de la position de Chalmers et de ses partisans¹⁸⁸. »

« Nous avons donc une nouvelle fonction du personnage, qui sert, j'imagine, principalement pour le lecteur : actualiser cette figure, c'est s'ancrer dans ce débat déjà existant. Le lecteur initié aura ainsi l'arrière-plan théorique du débat dès le moment où le personnage sera mobilisé. »

« Tout à fait. Il me semble que l'on en a fini avec Chalmers. Il est temps de passer au cas suivant. »

« Allons-y. »

b. La statue chez Étienne Bonnot de Condillac

« Le prochain cas que je te propose est un autre personnage qui intervient dans une expérience de pensée qui ressemble à celles que nous venons d'envisager mais, tu le verras, avec aussi des différences importantes. Il s'agit de la célèbre statue d'Étienne Bonnot de Condillac. »

« Je t'écoute. »

« Condillac est un empiriste, et lorsqu'il écrit le *Traité des Sensations*, en 1754¹⁸⁹, il cherche à montrer que toute connaissance vient de l'expérience. C'est même un sensualiste : pour lui, toute connaissance vient des sens, de la sensation. Dans la lignée de John Locke notamment, il veut donc montrer que les "idées innées"¹⁹⁰ n'existent pas. Tout est au contraire acquis par les sens. Pour cela, il construit une fiction philosophique qui va traverser tout son traité :

¹⁸⁸ Voir D. DENNETT, « The Unimagined Preposterousness of Zombies », dans *Journal of Consciousness Studies*, vol. 2, No. 4 (1995), p. 322-326. Voir aussi L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 188.

¹⁸⁹ E. B. CONDILLAC, *Traité des sensations*, op. cit.

¹⁹⁰ Ce concept renvoie à des positions philosophiques (notamment la position cartésienne) qui considèrent qu'il y a des idées présentes dans l'esprit dès la naissance (Dieu, l'infini, ...). Condillac, en bon empiriste, s'oppose à ces idées innées et défend que tout est acquis par la sensation. Voir notamment M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p. 120-121.

l'expérience de la statue. Il imagine une statue intérieurement organisée exactement comme un être humain et dont l'esprit est dépourvu d'idées. Et il ajoute qu'elle a la faculté de sentir, mais que ses cinq sens sont obstrués. Et il se propose de les ouvrir les uns après les autres pour montrer comment, à partir de la seule sensation, non seulement toutes les idées, mais aussi les facultés de l'esprit (qui, selon Condillac, sont en réalité des manières de sentir) se développent¹⁹¹. »

« De nouveau, on retrouve l'*anthropomorphisme*. »

« Effectivement, il s'agit bien de réfléchir sur l'homme. Et, pour ce faire, Condillac ajoute un autre élément : toute sensation est nécessairement agréable ou désagréable. Et pour lui, avec la faculté de sentir, ainsi que le fait de ressentir du plaisir et de la douleur à travers les sensations, la statue est suffisamment équipée pour pouvoir reconstruire tout le reste¹⁹². Pour montrer cela, il commence avec l'odorat, parce que c'est "de tous les sens celui qui paraît contribuer le moins aux connaissances de l'esprit humain"¹⁹³. Et, en partant uniquement de l'odorat, il va montrer comme la statue obtient toutes les facultés de l'esprit. D'abord va naître la mémoire¹⁹⁴, puis la faculté de comparer¹⁹⁵, et de juger¹⁹⁶, puis l'imagination¹⁹⁷, et ainsi de suite jusqu'à toutes les obtenir : "Ayant prouvé que notre statue est capable de donner son attention, de se ressouvenir, de comparer, de juger, de discerner, d'imaginer ; qu'elle a des notions abstraites, des idées de nombre et de durée ; qu'elle connaît des vérités générales et particulières ; qu'elle forme des désirs, se fait des passions, aime, hait, veut ; qu'elle est capable d'espérance, de crainte et d'étonnement ; et qu'enfin elle contracte des habitudes : nous devons conclure qu'avec un seul sens l'entendement a autant de facultés, qu'avec les cinq réunis."¹⁹⁸ »

« Ce faisant, il a montré que toute la connaissance humaine provient de la sensation. »

« Et que toutes les facultés de l'esprit sont en réalité des manières de sentir¹⁹⁹. Dans la suite du parcours, Condillac envisage les autres sens, et des combinaisons d'autres sens, puis il s'arrête

¹⁹¹ E. B. CONDILLAC, *Traité des sensations*, op. cit., p. 11.

¹⁹² *Id.*

¹⁹³ *Id.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 27.

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 53.

¹⁹⁹ "Si nous considérons que se ressouvenir, comparer, juger, discerner, imaginer, être étonné, avoir des idées abstraites, en avoir de nombre et de durée, connaître des vérités générales et particulières, ne sont que différentes manières d'être attentif ; qu'avoir des passions, aimer, haïr, espérer, craindre et vouloir ne sont que différentes manières de désirer ; et qu'enfin être attentif, et désirer, ne sont dans l'origine que sentir : nous concluons que la sensation enveloppe toute les facultés de l'âme". *Id.*

longuement sur le tact²⁰⁰ qui a, selon lui une spécificité : c'est le seul sens qui apprendra à la statue qu'il y a des objets qui lui sont extérieurs. C'est aussi grâce à lui qu'elle va découvrir qu'elle a un corps²⁰¹. »

« J'ai l'impression que l'on va retrouver, dans notre analyse, beaucoup des éléments que nous avons déjà vu auparavant. Nous sommes de nouveau face à un personnage qui *représente un être humain* grâce à des *attributs anthropomorphiques*, et qui permet, de ce fait de réaliser des expériences que l'on ne pourrait pas faire dans la réalité afin d'en apprendre plus sur l'Homme. »

« Tu as raison, et cette idée de faire une expérience que l'on ne peut pas faire en réalité est particulièrement importante dans le cas de Condillac. En effet, une trentaine d'année avant la naissance de Condillac, un scientifique irlandais, William Molyneux, demande à John Locke de se positionner sur une expérience de pensée sur un aveugle de naissance qui, une fois devenu adulte, récupérerait la vue. Locke intègre l'expérience de pensée dans son *Essai sur l'entendement humain* : “ Supposons un homme né aveugle, aujourd'hui adulte, à qui l'on a appris, par le toucher, à distinguer un cube d'une sphère faits du même métal et de taille presque identique, de sorte qu'il puisse dire, lorsqu'il touche l'un et l'autre, lequel est le cube et lequel est la sphère. Supposons ensuite que le cube et la sphère soient placés sur une table, et que l'aveugle ait recouvré la vue. Question : grâce à sa vue, avant de les toucher, pourra-t-il désormais les distinguer et dire lequel est la sphère et lequel est le cube ?”²⁰². C'est donc une question qui existe à l'époque, et à laquelle de nombreux philosophes ont apporté leur réponse. Locke et Berkeley affirmant que l'homme ne parviendrait pas à distinguer les formes simplement à l'aide de sa vue, la vue et le toucher n'étant pas corrélés de manière innée. D'autres, comme Leibniz, répondent au contraire qu'il en sera capable²⁰³. »

« On retrouve donc à la fois cette idée d'utiliser une fiction pour faire une expérience que l'on n'est pas capable de faire en réalité, mais aussi le fait que la statue de Condillac est *nourrie d'éléments de l'époque de son auteur*. »

« Tu ne crois pas si bien dire. En fait, il y a même eu des tentatives de faire l'expérience dans la réalité. Est paru en 1728 un rapport rédigé par un chirurgien anglais, William Cheselden. Dans

²⁰⁰ Condillac utilise plutôt tact que toucher, nous avons donc choisi de conserver ce terme.

²⁰¹ *Ibid.* p. 89-92.

²⁰² J. LOCKE, *An Essay Concerning Human Understanding*, II, ix, 8, cité dans L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 181, nous traduisons.

²⁰³ L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 182.

ce rapport, il relate l'abaissement de la cataracte qu'il a performé sur un jeune garçon aveugle, et il décrit ce que son patient a vu après l'opération²⁰⁴. À ce moment-là, beaucoup ont cru que l'expérience de pensée venait de trouver son pendant expérimental réel, mais d'autres résultats expérimentaux sont apparus avec des conclusions divergentes, et le problème n'a finalement pas vraiment pu être résolu par ce biais-là, d'autant que l'on soupçonnait que les questions du chirurgien orientaient sans doute le rapport du patient²⁰⁵. Les philosophes ont donc continué à réfléchir sur le sujet par le biais d'expérience de pensées, et, avant même Condillac, d'autres statues de fiction ont émergé. »

« Donc la statue de Condillac est ancrée dans un débat théorique de son époque non seulement parce qu'elle *est nourrie d'éléments de l'environnement de son auteur* mais aussi parce qu'elle est la *réactualisation d'un autre personnage de fiction ?* »

« C'est cela. Il s'agit d'une réactivation de la figure de la statue, très présente à l'époque parce qu'elle renvoie au mythe de Pygmalion, qui est très prisé²⁰⁶. On retrouve ainsi des statues chez Diderot²⁰⁷, ou encore chez Boureau-Deslandes²⁰⁸. Et ce choix de la statue n'est pas anodin, comme le montre Malika Temmar : « La statue de Condillac renvoie donc à un ensemble d'autres statues connues ou étudiées au Siècle des Lumières. En choisissant de recourir à une statue, Condillac s'inscrit au sein de toute une tradition littéraire qui consiste à 'incarner' une

²⁰⁴ W. CHESELLEN, « An Account of Some Observations Made by a Young Gentleman, Who Was Born Blind, or Lost His Sight so Early, That He Had no Remembrance of Ever Having Seen, and Was Couch'd between Thirteen and Fourteen Years of Age », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, vol. 35, No. 402 (1728), p. 447-450. Consulté sur URL : https://makingscience.royalsociety.org/items/rbo_13_95/an-account-of-some-observations-made-by-a-young-gentleman-who-was-born-blind-or-lost-his-sight-so-early-that-he-had-no-remembrance-of-ever-having-seen-and-was-couched-between-13-and-14-years-of-age-by-william-cheselden-surgeon-to-her-majesty?page=1 (dernière consultation 24-05-2026).

²⁰⁵ L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 182.

²⁰⁶ M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p. 116.

²⁰⁷ On peut considérer que Diderot inspire doublement Condillac. Dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* et dans sa *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, il développe des idées assez similaires à celles que Condillac développera dans le *Traité des sensations*, au point que certains considèrent que le personnage de la statue de Condillac est probablement une réactualisation de certains personnages de Diderot dans les lettres (le métaphysicien et le géomètre aveugles qui retrouvent la vue, le muet de convention, ...). Dans un ordre d'idée tout à fait différent, Diderot intègre directement une statue dans son œuvre, dans l'*Entretien entre d'Alembert et Diderot*, mais l'objectif est ici d'argumenter en faveur du matérialisme. Voir D. DIDEROT, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient – Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, S. HARVEY, M. HOBSON (éds.), Paris, Flammarion, 2000. Voir aussi D. DIDEROT, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, tome 2, J. ASSÉZAT et M. TOURNEUX, Paris, Garnier Frères, 1875. Consulté sur URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Entretien_entre_d'Alembert_et_Diderot/Entretien (dernière consultation le 24-05-2026).

²⁰⁸ Voir A.-F. BOUREAU-DESLANDES, *Pigmalion, ou La statue animée*, Londres [Paris], Samuel Harding, 1741. Consulté sur URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10544784.image#> (dernière consultation le 24-05-2026).

statue, la faire bouger, parler ou la soumettre à une série de petites expériences”²⁰⁹. On retrouve donc l’idée que nous avons déjà vue avec Chalmers : remobiliser un personnage de fiction existant, ou du moins une figure fictive qui a déjà été actualisée par d’autres philosophes, Condillac s’ancre dans un débat. Cela rejoint également la proposition de Luca Mori selon laquelle les personnages de fiction peuvent être très chargés de théorie. »

« Le fonctionnement de la statue me semble jusqu’ici assez semblable aux autres expériences de pensée que nous avons analysées. Tant du point de vue des propriétés que des fonctions, on retrouve le schéma que nous avons vu avec Putnam et Chalmers. Et, comme la fonction de test d’une théorie (les idées innées) est présente à nouveau, j’imagine que du point de vue du lecteur on va retrouver cette fonction de le constituer en juge. »

« Certainement, le lecteur doit juger de la réussite ou de l’échec du personnage de la statue. Mais il y a aussi deux fonctions de la statue qui concernent directement le lecteur et qui n’étaient pas présentes chez les autres personnages. Si on regarde le texte, on remarque que Condillac assume complètement le fait de travailler à partir d’une fiction. Pour lui, c’est une façon légitime de travailler, et il explicite régulièrement les variations opérées sur la statue. Malika Temmar met ainsi en valeur certaines des marques discursives qui montrent que des variations sont opérées²¹⁰. Condillac fait ainsi varier la situation de la statue : “Changeons la scène, et supposons que la statue ait des obstacles à surmonter, pour obtenir la possession de ce qu’elle désire”²¹¹ ; lui donne des capacités en plus : “Donnons à notre statue l’usage de tous ses membres”²¹² ; l’instruit : “Comme nous l’avons appris à connoître successivement trois couleurs, nous lui apprenons à en connoître un plus grand nombre”²¹³ ; et ainsi de suite. Il fait donc varier la situation pour pousser sa fiction dans ses limites. Au-delà du fait que, de ce point de vue, il correspond particulièrement bien à la définition de la fiction philosophique proposée par Lardreau, ces marques sont le signe que Condillac ne tente jamais de dissimuler à son lecteur que son travail consiste à construire un personnage de fiction, bien au contraire. Cela s’explique par le fait que Condillac est philosophiquement opposé aux systèmes qui sont fondés sur l’abstraction et l’hypothèse²¹⁴. Pour lui, tout système qui se base sur des axiomes

²⁰⁹ M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p. 117.

²¹⁰ *Ibid.* p. 137-139.

²¹¹ E. B. CONDILLAC, *Traité des sensations*, op. cit., p. 187.

²¹² *Ibid.*, p. 94.

²¹³ *Ibid.*, p. 71.

²¹⁴ M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p. 118.

abstrait n'est qu'une fiction de l'esprit. Pour raisonner sur le possible et envisager un être humain qu'il ne peut observer en réalité, Condillac préfère donc utiliser la fiction. »

« La méthode même qu'il emploie est donc liée à sa conception de la pratique philosophique ? »

« Et même à son épistémologie en général puisque son rejet de l'abstraction est justifié par son sensualisme. La démarche de l'expérience de la statue est donc le reflet de la pensée de Condillac. Il s'agit pour lui de s'approcher le plus possible de l'expérience sensible en représentant des sensations dans l'oeuvre grâce à l'intermédiaire de la statue. »

« Sensations qui seront perçues par le lecteur, c'est ça ? »

« Oui. Condillac propose une véritable expérience à son lecteur, qui est d'ailleurs invité à s'immerger dans le texte dès le début, puisque le texte s'ouvre par un "Avis important au lecteur", que je te partage : "J'ai oublié de prévenir sur une chose que j'aurais dû dire, et peut-être répéter dans plusieurs endroits de cet ouvrage ; mais je compte sur l'aveu que cet oubli vaudra des répétitions, sans en avoir l'inconvénient. J'avertis donc qu'il est très important de se mettre exactement à la place de la statue que nous allons observer. Il faut commencer d'exister avec elle, n'avoir qu'un seul sens, quand elle n'en a qu'un ; n'acquérir que les idées qu'elle acquiert, ne contracter que les habitudes qu'elle contracte : en un mot, il faut n'être que ce qu'elle est. Elle ne jugera des choses comme nous, que quand elle aura tous nos sens et toute notre expérience ; et nous ne jugerons comme elle, que quand nous nous supposerons privés de tout ce qui lui manque. Je crois que les lecteurs qui se mettront exactement à sa place, n'auront pas de peine à entendre cet ouvrage ; les autres m'opposeront des difficultés sans nombre"²¹⁵. »

« Je vois, il demande au lecteur de prendre sa fiction très au sérieux. Mais es-tu vraiment certain que ce soit différent des autres exemples que nous avons vus ? Chalmers et Putnam aussi désiraient probablement que l'on prenne leur fiction au sérieux. »

« C'est vrai, mais ce que propose Condillac va plus loin. Au-delà d'une expérience de pensée, il propose une véritable démarche intellectuelle. Le lecteur n'est pas, ou pas seulement, le juge externe de la fiction que l'on a vu chez Putnam et Chalmers. Il ne regarde pas le scénario de l'extérieur. Condillac lui demande au contraire de s'immerger dans la fiction, de faire l'exercice de se mettre à la place de la statue, de véritablement s'identifier au personnage. Et il explique que celui qui parvient à se mettre à la place de la statue, comprendra aisément son ouvrage et

²¹⁵ E. B. CONDILLAC, *Traité des sensations*, op. cit., p. 9.

partagera ses intuitions, tandis que celui qui échoue à le faire lui opposera énormément de difficultés. Et il n'a pas tort. Il a d'ailleurs reçu, à l'époque, beaucoup de critiques sur le choix de la fiction comme outil²¹⁶. »

« Donc Condillac nous demande d'être véritablement le sujet de la fiction. Cela me rappelle ce que Agathe Berland disait sur Holden Caulfield, avec cette idée que la fiction permet de s'immerger dans un personnage. »

« C'est exactement cela : Condillac est ici en train d'actualiser une propriété d'un personnage de fiction : *être un pôle d'identification pour le lecteur*. Il faut, le temps du récit, s'imaginer être la statue, l'incarner complètement. C'est ce que Temmar pointe également : "Les expérimentations condillaciennes comportent des marques linguistiques qui font d'elles des expériences réeffectuable par tout lecteur. La variation doit aussi opérer sur le lecteur à qui est demandé dès le début du *Traité des sensations* de trouver chez la statue un pôle d'identification. Bien que fictive, cette statue, c'est l'homme pris comme objet d'analyse"²¹⁷. Et ce mouvement correspond au mouvement du traité lui-même, puisque le texte s'achève en proposant que la statue puisse effectivement être identifiée à l'homme : "L'histoire de notre statue rend sensible le progrès de toutes ces choses. Lorsqu'elle étoit bornée au sentiment fondamental, une sensation uniforme étoit tout son être, toute sa connoissance, tout son plaisir. En lui donnant successivement de nouvelles manières d'être et de nouveaux sens, nous l'avons vue former des désirs, apprendre de l'expérience à les régler ou à les satisfaire, et passer de besoins en besoins, et de connoissances en connoissances, de plaisirs en plaisirs. Elle n'est donc rien qu'autant qu'elle a acquis. Pourquoi n'en seroit-il pas de même pour l'homme ?"²¹⁸. »

« Donc, si je comprends bien, au début du récit, le lecteur s'immerge dans la statue et prétend être comme elle une feuille blanche, puis, au fur et à mesure du texte, il fait tout le parcours de construction des idées et des facultés de l'esprit avec elle, chaque fois qu'elle découvre quelque chose de nouveau, lui redécouvre cette chose. Et il termine le parcours en étant revenu à sa situation de départ. »

« Oui, mais, selon Condillac, avec une bien meilleure connaissance de lui-même. Et pour te montrer à quel point ce rapport au lecteur est important, j'aimerais mobiliser un dernier extrait de son texte : "Mais il faut remarquer que l'incertitude, ou la fausseté même de quelques

²¹⁶ Pour des exemples de ces critiques, voir M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p. 118.

²¹⁷ Ibid. p. 140.

²¹⁸ E. B. CONDILLAC, *Traité des sensations*, op. cit., p. 268.

conjectures, ne sauront nuire au fond de cet ouvrage. Quand j'observe cette statue, c'est moins pour m'assurer de ce qui se passe en nous. Je puis me tromper, en lui attribuant des opérations, dont elle n'est pas encore capable ; mais de pareilles erreurs ne tirent pas à conséquence, si elles mettent le lecteur en état d'observer comment ces opérations s'exécutent en lui-même"²¹⁹. »

« Autrement dit, le processus de connaissance dans lequel le lecteur est engagé est plus important que la véracité même de ce que Condillac dit. Le cœur de son texte est, selon lui, l'expérience qu'il transmet. Le plus important est de faire sentir le lecteur, de le mettre en mouvement. »

« C'est tout à fait exact. Nous avons donc une nouvelle fonction possible du personnage de fiction : transformer le lecteur, l'engager dans une démarche de connaissance. Cette propriété se base sur la caractéristique possible *être un pôle d'identification pour le lecteur*. Nous avons aussi ajouté que la justification de l'emploi de la fiction pouvait se trouver en partie dans la pensée même de l'auteur. C'est parce que Condillac est sensualiste, et qu'il a donc besoin d'un dispositif qui fasse appel aux sens, que Condillac choisit de construire un personnage. Avec ces éléments sur la table, il me semble que nous pouvons en outre faire émerger une autre fonction de la statue, mais dont le statut est plus ambigu : être le vecteur de transmission du mouvement de la recherche de l'auteur. »

« Au sens où la statue représenterait effectivement la façon dont Condillac a lui-même abordé le problème ? »

« C'est l'idée. On pourrait envisager que Condillac soit lui-même parvenu aux conclusions qu'il défend en faisant lui-même l'exercice de s'immerger dans la statue, et d'essayer de rendre compte de toutes les facultés de l'esprit. »

« Mais, en ce sens, cette fonction de la statue relève plutôt de l'auteur que du lecteur non ? Si c'est effectivement grâce à la statue que Condillac est parvenu à ses conclusions, alors elle est un outil de recherche directement pour lui. Le fait de la transmettre au lecteur ne vient qu'après. »

« C'est vrai, et c'est pour cela qu'il est difficile de savoir dans quelle mesure la statue est véritablement un moteur de sa recherche, et dans quelle mesure elle est plutôt un dispositif pragmatique qui sert à convaincre le lecteur. Peut-être que la statue est véritablement le cœur du dispositif expérimental de Condillac, et qu'il a lui-même fait ses découvertes grâce à elle.

²¹⁹ *Ibid.* p. 64.

Mais peut-être aussi que, au contraire, elle n'est qu'un instrument rhétorique, qui lui sert à défendre une position à laquelle il est arrivé par ailleurs. »

« Le plus probable me semble quand même une réponse intermédiaire. Probablement que la recherche de Condillac ne s'est pas faite exactement selon ce format-là étant donné qu'il était sensualiste avant d'écrire le *Traité des sensations*. Mais il n'empêche que, comme tu viens de le dire, l'emploi de la statue se justifie par son rejet des systèmes basés sur l'abstraction. Elle représente donc une solution pour lui, pour éviter de construire son propre système sur des postulats abstraits. Elle est aussi un dispositif réel pour essayer de répondre au problème de Molyneux. »

« Je suis assez d'accord, c'est pour cela que j'ai parlé de vecteur de transmission du mouvement de la recherche de l'auteur. Je pense effectivement que la statue dit bien quelque chose de la façon dont Condillac lui-même a fait ses découvertes, mais qu'elle n'en est pas le tout. C'est une façon pour Condillac de reproduire, de mettre en scène sa façon de travailler pour le lecteur. Elle nous permet donc de nous plonger partiellement dans sa recherche, et le processus de transformation qu'il propose contient aussi cette dimension-là. »

« Je vois, mais tout en gardant en tête qu'elle est sans-doute là aussi en grande partie pour des raisons rhétoriques et pragmatiques, dans le but de convaincre. »

« Certainement. »

« Donc, si je résume, en plus de toutes les fonctions que nous avons déjà mis en évidence (tester une hypothèse, une théorie, ou une analyse conceptuelle, faire une expérience sur l'être humain que l'on ne peut pas faire en réalité, faire apparaître une nouvelle dimension de l'homme, constituer le lecteur en tant que juge, convaincre le lecteur, et s'ancrer dans un débat existant), nous découvrons donc deux nouvelles fonctions possibles du personnage de fiction philosophique : engager le lecteur dans une démarche de connaissance et être le vecteur de transmission du mouvement de la recherche de l'auteur. Et ces nouvelles fonctions viennent de l'actualisation d'une propriété possible du personnage de fiction en général : *être un pôle d'identification pour le lecteur*. »

« C'est exactement cela. »

« Je commence à comprendre ce que tu entendais par les différentes fonctions du personnage de fiction philosophique. Nous avons effectivement ici une dimension tout à fait nouvelle par rapport aux personnages de Putnam et de Chalmers. »

« Et nous allons encore faire apparaître d’autres fonctions très différentes. Mais, avant cela, j’aimerais éclaircir un peu plus cette dimension que nous venons de découvrir. »

c. Le sujet du cogito chez René Descartes

« Analysons donc un autre exemple qui reprend et pousse encore plus loin la mise en mouvement du lecteur. Je te propose de parler du narrateur des *Méditations Métaphysiques* de René Descartes²²⁰. »

« Je t’écoute. »

« Le projet des *Méditations Métaphysiques* de Descartes est un projet fondationnel. L’idée est de fonder la vérité scientifique. Mais, pour cela, il faut la mettre à l’épreuve du doute. L’objectif des méditations est donc de faire l’épreuve du doute radical, afin de trouver une certitude absolument indubitable. Pour cela, Descartes se met en scène comme entamant une démarche de doute. Il raconte, à la première personne, comment il remet tout en cause jusqu’à arriver à une certitude de laquelle il ne peut se défaire, une certitude absolument infaillible : “Je suis, j’existe”²²¹. Et, à partir de cette certitude, il reconstruira toute la connaissance. »

C’est donc Descartes lui-même le personnage principal de l’histoire ? »

« Le texte s’ancre effectivement dans un récit d’apparence biographique, mais ce récit reste une fiction. Descartes prétend raconter un épisode de sa jeunesse dont il est donc le personnage principal : un méditant, représenté par le “je”. Et ce “je” n’est pas complètement anonyme ; il a un âge, une tenue, un lieu : “que je sois ici assis auprès du feu, vêtu d’une robe de chambre, ayant ce papier entre les mains et autres choses de cette nature”²²². C’est presque un acteur qui joue la méditation, et il nous parle, il nous la raconte. »

« Et j’imagine que le fait d’être à la première personne du singulier va avoir un impact important, dans la lignée de ce que nous avons vu avec Agathe Berland qui mettait en évidence que l’immersion dans l’intériorité du personnage était facilitée par l’utilisation de la première personne du singulier. »

« Tout à fait. C’est d’ailleurs ce que dit Temmar : “C’est à partir de ce ‘je’ de la fiction autobiographique que va se construire le ‘je’ de l’intériorité de conscience partagée par le

²²⁰ R. DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, op. cit.

²²¹ Ibid. p. 73.

²²² Ibid. p. 59.

lecteur. [...] le personnage du méditant sert de pôle d'identification pour le lecteur"²²³. Descartes nous propose donc de nous confondre avec le personnage, de méditer avec lui. Comme chez Condillac, on traverse les étapes avec le personnage, on suit tout son cheminement jusqu'à la conclusion. »

« On retrouve aussi ce mouvement qu'il y avait chez Condillac, et qui consiste à se défaire de tout, puis à tout reconstruire pour revenir à la situation de départ en ayant acquis une meilleure connaissance de nous-même. »

« Exactement. Il y a donc une dimension de transformation du lecteur qui est proposée par Descartes. D'ailleurs, Temmar montre que le choix d'écrire sous forme de méditation n'est pas anodin. Descartes s'inscrit dans le genre de la *meditatio*, une forme d'exercice religieux très pratiqué à l'époque. À la base, il s'agit d'un exercice qui consiste à "murmurer à voix basse, se parler à soi-même, ruminer une parole, s'en nourrir, s'en imprégner..."²²⁴. Cela signifie que la méditation est du côté de l'action. Il s'agit d'un véritable exercice que Descartes nous invite à faire. Et d'ailleurs, on retrouve, comme chez Condillac, l'idée que, en lisant le livre, il faut vraiment accepter de jouer le jeu, sous peine de ne pas pouvoir comprendre le propos du texte : "J'entreprends derechef de traiter de Dieu et de l'âme humaine, et ensemble de jeter les fondements de la philosophie première, mais sans en attendre aucune louange du vulgaire, ni espérer que mon livre soit vu de plusieurs. Au contraire, je ne conseillerai jamais à personne de le lire sinon à ceux qui voudront avec moi méditer sérieusement, et qui pourront détacher leur esprit du commerce des sens, et le délivrer entièrement de toute sorte de préjugés"²²⁵. »

« On retrouve donc l'idée d'engager le lecteur dans une démarche de connaissance, qui s'ancre dans le fait d'être un *pôle d'identification* pour le lecteur. »

« C'est ça. Plutôt que de donner immédiatement le contenu de sa pensée, Descartes nous invite à faire le chemin qui mène à ce contenu. Il attend du lecteur qu'il s'approprie le personnage, et cela accompagne aussi sa proposition théorique elle-même. En effet, la certitude que l'on trouve dans la deuxième méditation, et sur laquelle il va reconstruire toute la connaissance, c'est le fameux "Je suis, j'existe"²²⁶. Cette certitude elle-même est donc formulée à la première personne, et ne dure jamais que durant le temps de son énonciation. Descartes ne pouvait donc pas la transmettre d'une autre façon. Pour amener le lecteur à sa conclusion, il n'avait pas

²²³ M. TEMMAR, *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, op. cit., p.104.

²²⁴ Ibid. p. 97.

²²⁵ R. DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, op. cit., p. 43.

²²⁶ Ibid. p. 73.

d'autre possibilité que de le mettre en route, de le faire méditer, pour qu'il énonce lui aussi la vérité de sa propre existence. Luca Mori met l'accent sur ce point en montrant que Descartes était bien conscient de la nécessité épistémique de la fiction qu'il a mise en place²²⁷. On retrouve aussi cette idée de la nécessité du personnage pour l'énonciation du cogito chez Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie*²²⁸. »

« On a donc un personnage, un “je”, qui porte le cœur philosophique de ce que l'auteur propose. J'avoue être assez satisfait de cette conclusion. Le personnage de fiction philosophique est en train de gagner ses lettres de noblesses. D'autant que j'imagine que l'on va aussi retrouver chez Descartes le fait d'être le vecteur du mouvement de la recherche de l'auteur. »

« Tout à fait. Descartes utilise une version un peu particulière de la propriété *être la réactualisation d'un personnage historique : représenter l'auteur*. Il essaye explicitement de montrer au lecteur la façon dont il a lui-même entrepris la démarche de doute. Il donne à voir la façon dont la recherche s'est faite. Mais, comme chez Condillac, il y a une certaine ambivalence de cet aspect. Il est difficile de savoir jusqu'à quel point la recherche de Descartes s'est vraiment faite comme cela, et dans quelle mesure le procédé de la méditation relève plutôt du procédé rhétorique. »

« Ne peut-on pas aussi voir dans ce personnage un bon exemple de l'idée de variation de Lardreau ? N'est-ce pas l'exemple typique d'un personnage dont l'auteur fait varier la situation (doute, Dieu trompeur, malin génie, ...) pour faire apparaître un nouvel aspect de l'homme (la certitude absolue qu'il peut avoir de sa propre existence) ? »

« Si tout à fait. Mais mon objectif ici n'est pas d'être exhaustif sur ce personnage. Le but est surtout de faire apparaître, à travers lui, certaines fonctions possibles du personnage de fiction. En l'occurrence, nous venons de voir un exemple particulièrement significatif du fait d'engager le lecteur dans une démarche de connaissance, et d'être le vecteur de transmission du

²²⁷ Voir L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 172-173. Mori, s'intéresse plutôt à deux autres personnages de fiction qui sont présent chez Descartes : le Dieu trompeur et le malin génie, qui sont des outils pour alimenter le doute. Mais son analyse permet malgré tout d'éclairer le propos de Descartes dans son ensemble.

²²⁸ Voir G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit. p. 57-60. Deleuze et Guattari font du méditant une réactualisation de la figure de l'idiot, qu'ils font remonter à saint Augustin et à Nicolas De Cuse. L'idiot est, pour eux, un personnage conceptuel, qui porte le concept cartésien du cogito. Leur approche de la question du personnage en philosophie est relativement différente de la mienne, et je ne m'attacherai pas à montrer les similarités et différences entre personnages conceptuels et personnages de fiction philosophique, mais leur analyse du méditant-idiot comme essentiel à l'énonciation du cogito cartésien rejoint mes propres conclusions.

mouvement de la recherche de l'auteur, avec une propriété particulière que nous n'avions pas vraiment envisagée jusqu'à présent : *représenter l'auteur dans l'œuvre*. »

« Pourtant, chez Chalmers, on peut dire que le zombie philosophique le représente. »

« C'est vrai, mais il y a quand même une différence. Ici la représentation sert vraiment à la transmission d'un mouvement de pensée, alors que l'expérience de Chalmers fonctionnerait de manière similaire avec n'importe quel autre exemple. Il aurait pu, de façon similaire à Putnam, employer Oscar₁ et son jumeau sans conscience Oscar₂. Descartes, lui, a besoin de se représenter lui-même parce qu'il propose au lecteur de vivre une méditation qu'il prétend avoir lui-même vécue. Cette identification du lecteur au personnage qui représente l'auteur étant renforcée par une autre propriété possible du personnage de fiction : *être un pôle d'identification pour le lecteur*, qui s'appuie notamment sur l'usage de la première personne du singulier. »

« Je comprends. »

d. Le lecteur branché au violoniste chez Judith Thomson

« Pour continuer, je te propose de découvrir une façon complètement différente de celle de Condillac et de Descartes d'actualiser la possibilité d'*être un pôle d'identification pour le lecteur*. Dans ce texte-ci, le lecteur va être identifié au personnage par l'usage de la deuxième personne. Ce personnage de fiction dont je te parle, c'est le violoniste de la philosophe américaine Judith Thomson²²⁹. »

« Je t'écoute. »

« Je te propose de te donner directement la version de Thomson pour mieux faire apparaître la façon dont elle s'adresse au lecteur : “Mais maintenant, laisse-moi te demander d'imaginer la situation suivante. Tu te réveilles le matin et tu retrouves dans un lit, dos à dos avec un violoniste inconscient. Un violoniste célèbre, mais inconscient. On lui a diagnostiqué une maladie rénale mortelle, et la Société des amateurs de musique classique a passé au crible tous les dossiers médicaux disponibles et a découvert que tu étais le seul à avoir le groupe sanguin compatible pour l'aider. Ils t'ont donc enlevé et, hier soir, le système circulatoire du violoniste a été relié au tiens afin que tes reins puissent servir à éliminer les toxines de son sang en plus de celles du tiens. Le directeur de l'hôpital te dit maintenant : « Écoutez, nous sommes désolés que la Société

²²⁹ J. J. THOMSON, « A Defense of Abortion » dans *Philosophy and Public Affairs*, vol. 1 No. 1 (1971), p. 48-49.

des Amis de la Musique vous ait fait ça — nous ne l’aurions jamais permis si nous l’avions su. Mais bon, ils l’ont fait, et le violoniste est désormais relié à vous. Le déconnecter reviendrait à le tuer. Mais ne vous inquiétez pas, ce n’est que pour neuf mois. D’ici là, il se sera remis de sa maladie et pourra être déconnecté de vous en toute sécurité”²³⁰. Et Thomson, qui propose cette expérience comme argument en faveur de l’avortement, demande au lecteur s’il est moralement contraint d’accepter cette situation. »

« Je vois. L’idée est donc d’interpeler le lecteur, de le mettre dans une situation similaire à celle d’une femme qui attend un enfant, et de se demander s’il est moral de se débrancher ou non. »

« Exact. Thomson vise principalement à produire une intuition éthique. Ici, le fait de faire du personnage *un pôle d’identification pour le lecteur* sert à le faire rentrer dans le récit. L’objectif n’est pas de le constituer en tant que juge extérieur de la situation, ni de le faire s’immerger dans un processus de recherche au long cours. Elle veut juste convaincre le lecteur qu’il n’est pas moralement contraint de rester branché. Pour atteindre son objectif, on retrouve aussi d’autres aspects du personnage de fiction que nous avons déjà évoqué, en particulier l’idée de variation. De nouveau ici, l’idée de variation a de l’importance : on peut faire varier le scénario pour le faire coller encore plus à la réalité. Je peux imaginer qu’être branché au violoniste est douloureux, pour correspondre aux douleurs de la grossesse ; je peux imaginer un risque et une douleur finale pour faire écho à l’accouchement ; je peux aussi imaginer que la période soit beaucoup plus longue, pour coller avec le fait qu’une mère n’est pas juste “débranchée” de son enfant quand elle accouche, mais qu’elle doit encore s’en occuper. On peut donc faire varier le scénario d’une multitude de façon pour tester les limites de l’intuition du lecteur²³¹. »

« Mais ce que nous découvrons avec ce scénario, c’est surtout que le personnage de fiction peut *servir de pôle d’identification pour le lecteur* dans le but de lui transmettre une intuition, de le convaincre. »

« Tout à fait. »

e. Les personnages de dialogues chez Galilée et chez Platon

« Je te propose de terminer notre parcours en explorant maintenant un usage du personnage de fiction philosophique tout à fait différent de ce que nous avons examiné jusque maintenant : le

²³⁰ *Id.*

²³¹ *Id.*

personnage en tant que protagoniste d'un dialogue. Et, pour ce faire, je te propose de partir du *Dialogue sur les deux plus grands systèmes du monde* de Galilée²³². »

« Étant donné que je suis moi-même le personnage d'un dialogue, j'imagine que cette partie va directement me concerner. Je suis prêt. »

« Un dialogue, c'est la "mise en scène d'une conversation philosophique sur un sujet déterminé, qui fait intervenir plusieurs personnages dans des scènes vivantes"²³³. À travers cette conversation, le lecteur a l'occasion d'examiner les arguments des différentes parties, et, souvent, de voir plusieurs positions philosophiques se construire. Pour bien comprendre celui de Galilée, qui date de 1632, il faut connaître quelques éléments de contexte. »

« J'en conclus que c'est un dialogue qui est sujet à la dépragmatisation du texte littéraire dont nous avons parlée avec Jouve. »

« Effectivement, c'est une œuvre qu'il est difficile de comprendre sans la situer dans son époque. À ce moment-là, Galilée est mis en difficulté par l'Église parce qu'il plaide pour l'héliocentrisme copernicien contre le géocentrisme, qui est la position officielle. Dans ce climat de tension, il obtient du pape Urbain VIII l'autorisation d'écrire un livre sur le sujet, mais assortie des conditions très strictes : il doit envisager les deux modèles de façon neutre et impartiale, sans plaider pour l'héliocentrisme, et il ne doit présenter la théorie copernicienne que comme une spéculation mathématique, utile pour calculer le mouvement des astres, mais qui ne décrit pas vraiment l'univers²³⁴. C'est de cette autorisation encadrée que naît le *Dialogue sur les deux plus grands systèmes du monde*. Galilée y met en scène trois personnages. Le premier s'appelle Simplicio, c'est le porte-parole du géocentrisme (et donc de l'Église et d'Aristote). Galilée dit l'avoir appelé ainsi en référence à Simplicius, le commentateur d'Aristote, mais c'est en réalité une pique à l'Église étant donné que ce terme peut aussi vouloir dire "simple d'esprit". En face, il y a Salviati, qui est le porte-parole de Galilée. Et il y a enfin Sagredo, le personnage mesuré qui sera l'arbitre du débat. »

« Avec ce nom-là pour l'Aristotélécien, j'ai l'impression que le dialogue ne sera pas aussi impartial que demandé. »

²³² G. GALILÉE, *Dialogue sur les deux plus grands systèmes du monde*, op. cit.

²³³ Cette définition me vient de M.-A. GAVRAY, *Histoire de la philosophie de l'Antiquité*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022, p. 81.

²³⁴ Voir L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 40-42.

« Et tu as bien raison, ce dialogue est une charge polémique contre le géocentrisme. Simplicio y argumente comme il peut, mais il finit toujours par se ridiculiser, tandis que Sagredo finit toujours par pencher du côté de Salviati, et donc en faveur de l'héliocentrisme, qui n'est, de plus, pas présenté comme une spéculation mathématique. La parution de ce texte est d'ailleurs l'élément majeur qui conduira au procès de Galilée et à sa condamnation²³⁵. Mais ce qui nous intéresse, ce sont surtout les personnages de fiction de ce texte. »

« On peut commencer par dire que l'on a de nouveau un personnage qui représente son auteur avec Salviati, le porte-parole de Galilée. »

« C'est vrai, mais le fait de représenter son auteur vise ici une fonction tout à fait différente de chez Descartes. L'objectif de Galilée, c'est de convaincre, ou à tout le moins de susciter une polémique. Il écrit d'ailleurs son dialogue en italien, la langue du peuple, et pas en latin, la langue des savants. Ses personnages servent à faire exister des positions dans son œuvre, et même tout un débat, ce qui lui permet de les confronter et de faire triompher la sienne. »

« Son dialogue est donc principalement un instrument rhétorique. Il s'agit de convaincre. Cette coexistence des positions dans son œuvre dont tu parles sert surtout à montrer, par comparaison, à quel point la sienne est meilleure. »

« Exactement. Et pour ce faire, il représente des positions existantes dans son œuvre. Tu l'as dit, Salviati est son représentant. Galilée utilise donc *représenter un être extérieur à la fiction et être nourri d'éléments de l'environnement de son auteur* pour faire apparaître sa position dans son œuvre. Il fait de même avec Simplicio. Ce personnage est sans-doute plutôt l'actualisation d'un archétype de son époque : l'aristotélicien un peu naïf, même si certains éléments peuvent indiquer qu'il se serait plus spécifiquement inspiré de Cesare Cremonini, collègue de Galilée à l'université de Padoue²³⁶. »

« Donc Galilée cherche à convaincre, et les personnages de fictions sont le vecteur par lequel il confronte les positions. Mais qu'en est-il du lecteur, quel est son rôle ici ? »

« Le lecteur retrouve sa position de juge, d'arbitre, mais de façon un peu différente que pour les expériences de pensée. Ici, il doit juger qui remporte le débat, qui formule le mieux ses

²³⁵ Sur ce sujet, voir par exemple A. MÉZIÈRES, « Le Procès de Galilée, d'après les manuscrits du Vatican », dans *Revue des Deux Mondes*, tome 17 (1876), p. 645-663. Consulté sur URL : https://classiques.uqam.ca/collection_sciences_nature/mezieres_alfred/proces_galilee/proces_galilee.htm, (dernière consultation le 24-05-26).

²³⁶ Notamment le fait que celui-ci a refusé de regarder dans la lunette de Galilée, à ce sujet voir par exemple M. BUNGE, *Matter and Mind: A Philosophical Inquiry*, op. cit., p. 14.

arguments, qui est le plus convaincant. Et, pour être sûr que le lecteur prenne la direction qu'il veut lui faire prendre, Galilée oriente cet arbitrage avec le personnage de Sagredo qui joue, dans le dialogue, le rôle de l'observateur impartial. Il est, en quelque sorte, le représentant du lecteur, et c'est lui qui tranche, toujours en faveur de la position galiléenne. »

« Tout semble donc orienté autour de la dimension pragmatique du dialogue. Dois-je en conclure que, en tant que personnage de dialogue, je suis moi aussi avant tout un outil de persuasion ? »

« C'est vrai que, chez Galilée, la dimension pragmatique de la fiction est particulièrement marquée. Mais je pense que ce n'est pas toujours le cas dans les dialogues, et je te propose de le vérifier avec un autre exemple : les dialogues écrits par Platon. »

« Je t'écoute. »

« À première vue, les dialogues platoniciens et le dialogue de Galilée se ressemblent. Dans les deux cas, nous retrouvons des protagonistes occupés à débattre d'une question, dont l'un des protagonistes (Socrate) semble en maîtrise de la discussion, tandis que les autres (ses interlocuteurs) sont souvent plus en difficulté. Le personnage de Socrate, qui apparaît dans la majorité des dialogues platoniciens, serait donc un bon candidat pour tenir le rôle de représentant de Platon dans les dialogues, au même titre que Salviati pour Galilée. Mais, s'il est vrai que le personnage de Socrate présente parfois des positions qui sont des positions platoniciennes, il ne peut pas pour autant être considéré comme son représentant. C'est ce que montre Marc-Antoine Gavray, professeur de philosophie de l'Antiquité à l'université de Liège, sur le sujet : "Mais la particularité du dialogue platonicien tient à l'impossibilité de considérer un des personnages comme étant le porte-parole de Platon, celui qui véhiculerait et défendrait ses idées. En effet, si Socrate joue un rôle central, et si Platon lui prête des affirmations qu'il semble lui-même assumer, la philosophie de Platon ne se résume pas à la juxtaposition des répliques de Socrate. Dans ce cas, Platon n'aurait eu aucune raison de privilégier le dialogue par rapport au traité"²³⁷. »

« Platon a donc une bonne raison d'utiliser le dialogue ? Plus que Galilée ? »

« Je ne dirai pas que Galilée utilise le dialogue pour de mauvaises raisons. La dimension pragmatique de la fiction est, à mon sens, une bonne raison de l'utiliser. Mais on peut effectivement trouver chez Platon une justification théorique profonde de pourquoi utiliser la

²³⁷ M.-A. GAVRAY, *Histoire de la philosophie de l'Antiquité*, op. cit., p. 81.

fiction. Comme pour Condillac chez qui l'usage de la fiction philosophique était justifié par la nécessité de fonder son système sur autre chose que des hypothèses abstraites, en ancrant la connaissance dans quelque chose qui soit le plus proche possible de la sensation (la représentation de la sensation à travers un personnage de fiction), chez Platon l'usage de la fiction se justifie notamment par la conception qu'il a de la pensée elle-même. On retrouve cet élément chez Gavray : « En adoptant le dialogue et en esquivant l'identification avec un porte-parole, Platon confère à l'écrit une forme de mouvement, qui reproduit l'exigence première de la pensée. L'acte *même de penser*, celui qui caractérise en propre la philosophie est en effet *un mouvement dans lequel l'âme dialogue avec elle-même*, s'interroge, réfléchit, cherche, désire des réponses. Le *mouvement de la pensée* correspond à un *processus d'interrogation et de réponse*. Et une fois que la pensée se fige, comme c'est le cas dans un traité, elle cesse d'être un mouvement de réflexion pour devenir une opinion. Dans ces conditions, le dialogue reproduit au mieux le mouvement interne de l'âme en le projetant sur des personnages. Pour saisir la pensée de Platon, il faut dès lors reprendre le mouvement du dialogue, car c'est *à travers le dialogue lui-même qu'elle transparait* »²³⁸. »

« Autrement dit, Platon écrit sous forme de dialogue parce que c'est la forme qui correspond le mieux à la forme de la pensée. Pour éviter que sa pensée ne se fige et ne tombe dans le registre de l'opinion, Platon a besoin de lui donner du mouvement, et c'est le dialogue qui permet cela. Mais que deviennent les personnages dans ce cas ? À quoi servent-ils exactement ? »

« Les personnages de Platon sont le support de ce mouvement qui est reproduit. Ils incarnent différentes positions qui, en s'opposant, permettent au lecteur de s'imprégner de la pensée de Platon. C'est pour cela que le personnage de Socrate ne peut pas être le seul représentant de Platon : c'est de l'interaction entre tous les personnages que la vérité émerge. »

« Cela ressemble à ce que nous avons découvert avec Condillac et Descartes sur le fait de donner à voir le mouvement de la recherche. Platon ne présente pas directement sa position, il donne plutôt le mouvement qui mène vers elle. En lisant le texte, le lecteur reproduit mentalement toutes les étapes de la discussion, s'immergeant par-là dans la pensée de Platon. »

« On retrouve aussi le fait d'engager le lecteur dans une démarche de connaissance : par la reproduction du mouvement de la pensée, il devient lui-même philosophe. Il crée un rapport

²³⁸ Ibid. p. 82.

immédiat à la vérité qu'il ne pourrait pas atteindre en recevant uniquement les fruits de la recherche. »

« Mais j'imagine que le lecteur n'est pas délié de son rôle de juge. »

« Non, et, plus généralement, la dimension pragmatique est elle-aussi présente dans les dialogues de Platon. Comme d'autres fonctions d'ailleurs. Mais il y a tant de textes, avec des fonctions différentes qui apparaissent de dialogue en dialogue, qu'il serait vain, en tout cas dans le cadre de ce travail, de vouloir retracer toutes les fonctions que peuvent jouer les personnages de l'œuvre de Platon. En le mobilisant, je voulais surtout te montrer qu'un dialogue n'était pas nécessairement un objet pragmatique. Mais je peux néanmoins t'en situer quelques-unes. On retrouve donc le fait de s'ancrer dans un débat existant, et c'est même particulièrement marqué chez Platon dont presque tous les personnages sont des *réactualisations de personnages* qui sont historiques pour nous, mais qui sont contemporains, ou qui font partie de l'histoire récente, pour les Athéniens de l'époque. Le nom des personnages lui-même évoquait quelque chose à l'Athénien qui lisait le texte. Le personnage de Socrate lui-même a été réactualisé à de nombreuses reprises, au point de devenir la figure centrale d'un genre philosophique tout entier : le dialogue socratique²³⁹. Ces dialogues remplissent également une fonction spécifique aux dialogues socratiques : défendre et réhabiliter le Socrate historique²⁴⁰. Luca Mori met aussi l'accent sur le fait que le dialogue permet à Platon de s'adresser à lui-même les objections les plus convaincantes possibles. Pour que les échanges soient les plus riches possibles, il a besoin de représenter les différentes positions qu'il envisage en leur donnant un maximum de solidité. Les personnages de fictions servent ainsi à présenter les idées dont ils héritent, surtout celles qui vont à l'encontre de ce que Platon propose, d'une façon organisée, efficace et cohérente. Ce faisant, ils sont le moteur qui le force à construire les meilleurs arguments possibles et à perfectionner sa position²⁴¹. La fiction est en ce sens un outil pour Platon lui-même : "Le recours à des personnages fictifs s'inscrit ainsi dans une démarche dialectique où les idées sont mises à l'épreuve, affinées et développées à travers le contraste, la tension et la transformation

²³⁹ L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 19-21.

²⁴⁰ Après la mort de Socrate à la suite de sa condamnation, les personnes de son entourage essayent de le réhabiliter et de montrer l'injustice de sa mort. Le genre du dialogue socratique peut, en ce sens, être interprété comme un outil utilisé dans une bataille culturelle complexe contre les accusateurs de Socrate. Sur ce sujet, voir L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 21. Voir aussi G. GIANNANTONI, *Che cosa ha 'veramente' detto Socrate*, Rome, Ubaldini, 1971.

²⁴¹ L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 22.

: en ce sens, la fiction n'est pas un simple artifice, mais un outil essentiel de la réflexion philosophique”²⁴². »

« Effectivement, présenté comme cela les personnages de fiction qui interviennent dans des dialogues philosophiques semblent pouvoir faire bien d'autre chose que juste avoir une fonction pragmatique. Dans le cas de Platon, ils ont vraiment l'air particulièrement cruciaux. J'espère que je suis plutôt ce type de personnage de dialogue.

« Nous verrons cela dans un instant. Mais essayons d'abord de résumer un peu tout ce que nous avons découvert dans cette section. Le rôle des personnages de dialogue est avant tout de participer à une conversation. Pour cela, ils 'dialoguent' et 'parlent', et *ont des propriétés anthropomorphiques au sens fort ascrites*. La conversation permet de mettre en examen différentes positions philosophiques, donc des positions existantes, ce qui est soutenu par le fait que les personnages *représentent* souvent *des personnes* de l'époque. Chez Galilée, le dialogue est avant tout un outil pragmatique qui consiste à convaincre les lecteurs que sa position est meilleure que celle de ses adversaires. Chez Platon, même si la dimension pragmatique est présente, c'est avant tout un outil épistémique et pédagogique puisqu'il s'agit pour lui de construire les positions et les arguments les plus convaincants possibles, et pour le lecteur d'avoir accès au mouvement même de la recherche et de la pensée platonicienne, et donc de devenir philosophe. »

3. Fonctionnement et légitimité du personnage de fiction philosophique

a. Le fonctionnement du personnage de fiction philosophique

« Récapitulons ce que nous pouvons tirer de notre parcours. Nous avons envisagé toute une série de personnages philosophiques pour essayer de comprendre leur fonctionnement. En partant de la définition de la fiction philosophique que donne Lardreau, je t'avais proposé comme hypothèse de départ que le personnage de fiction philosophique actualise certaines possibilités du personnage de fiction en général pour accomplir une ou plusieurs fonctions en regard d'un objectif philosophique tracé par l'auteur. Nous avons donc, à travers notre conversation, identifié toute une série de ces fonctions que le personnage de fiction peut remplir.

« Nous avons ainsi vu que le personnage de fiction philosophique peut permettre de tester une théorie, de réaliser une expérience sur l'homme que l'on ne peut pas faire autrement,

²⁴² *Id.* (nous traduisons).

de faire apparaître une nouvelle dimension de l'être humain, de constituer le lecteur en tant que juge de la situation pour tenter de le convaincre, de s'inscrire dans un débat existant, d'engager le lecteur dans une démarche de connaissance, d'être le vecteur de transmission du mouvement de la recherche de l'auteur, de transmettre une intuition au lecteur, de faire exister plusieurs positions dans le texte et même de défendre et réhabiliter le Socrate historique. »

« Mais cette liste n'est pas exhaustive. Dans son ouvrage *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, Luca Mori, dont je t'ai déjà parlé, en donne encore d'autres. Dans les usages que nous n'avons pas envisagés, il y a, par exemple le fait de personnifier un concept. Et il montre ainsi comment Prodicos de Céos fait intervenir Vice et Vertu dans son *Apologue*²⁴³ pour symboliser les deux choix de vie qui s'offre au moment de l'adolescence (la figure de l'adolescent étant représentée par le héros Héraclès²⁴⁴. Il y a aussi le fait d'incarner un problème philosophique. Ici, il donne l'exemple du politique moral et du moraliste politique dans *Vers la paix perpétuelle* d'Emmanuel Kant²⁴⁵. Ces personnages incarnent la tension entre l'injonction de la morale d'être aussi innocent qu'une colombe et l'injonction de la politique d'être aussi prudent qu'un serpent, l'objectif de Kant étant de montrer que la seule bonne façon de résoudre cette tension, c'est d'agir comme le politique moral (qui construit sa politique en fonction des principes de la morale) tandis que le moraliste politique (qui construit sa morale en fonction des intérêts de sa politique) est un exemple à ne surtout pas suivre²⁴⁶. Et il donne ainsi toute une série d'autres fonctions que nous n'avons pas envisagées. »

« J'ai l'impression que le personnage de fiction philosophique a une infinité de fonctions possibles. »

« C'est vrai qu'il y en a beaucoup. Pour mettre un peu d'ordre dans tout cela, Mori rassemble les fonctions en cinq catégories, cinq dimensions du personnage de fiction philosophique : la dimension épistémique (tester les limites de notre savoir et mettre à l'épreuve nos idées reçues), la dimension éthique (nous placer dans des situations hypothétiques pour tester nos principes moraux), la dimension métaphysique (personnifier des paradoxes et des possibilités qui

²⁴³ PRODICOS, 84 B 2 DK (= XÉNOPHON, *Mémorables*, II, 1, 21-34).

²⁴⁴ L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 102.

²⁴⁵ I. KANT, « Zum ewigen Frieden », dans *Immanuel Kants gesammelte Schriften*, Tome VIII, Berlin, Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1912, p. 370-372. Consulté sur URL : <https://korpora.org/kant/aa08/370.html> (dernière consultation le 23-05-2026).

²⁴⁶ L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, op. cit., p. 149-150.

étendent notre compréhension du monde), la dimension rhétorique (offrir une accroche narrative qui anime l'abstraction et rend les idées philosophiques vivantes et convaincantes), et la dimension critique (montrer les limites des conceptions existantes)²⁴⁷. »

« Mais, dans notre analyse, nous avons identifié d'autres dimensions du personnage de fiction qui n'apparaissent pas vraiment ici. Par exemple, au niveau de ce qu'il appelle la dimension rhétorique, nous avons vu que le personnage n'offrait pas juste une accroche narrative, mais qu'il pouvait véritablement servir à immerger le lecteur dans la position de l'auteur pour lui faire vivre son processus de réflexion et même l'engager directement dans une démarche de connaissance. Plus que de juste le convaincre, il s'agit de le transformer. »

« Je suis d'accord avec toi. Je te propose donc d'organiser les fonctions du personnage de fiction différemment. À mon sens, la meilleure manière de le faire est de distinguer les fonctions qui relèvent de l'auteur et celles qui relèvent du lecteur. À mon sens, il y a ce que le personnage permet à l'auteur de faire dans sa recherche, presque pour lui-même (dimension heuristique du personnage), et il y a ce que le personnage permet à l'auteur de faire vis-à-vis du lecteur, ce qui comprend la fonction pragmatique que Mori identifie, mais aussi ce que tu viens d'identifier sur le fait de faire penser le lecteur. »

« Et, concrètement, que donne cette classification ? »

« Pour l'auteur, le personnage peut servir d'outil pour sa recherche. Cela reprend le fait de tester des théories, de faire des expériences sur l'être humain que l'on ne peut pas faire en réalité, de faire apparaître de nouvelles dimensions du monde, d'incarner un problème philosophique pour y réfléchir... Ce sont toutes les fonctions utiles au philosophe en tant qu'il est un chercheur. Du point de vue du lecteur, on a toutes les fonctions de persuasions et de communication. Le personnage peut servir à convaincre le lecteur en le constituant en tant que juge, que ce soit en le faisant examiner une intuition ou en le faisant arbitrer entre différentes positions portées par différents personnages. En ce sens, il peut directement porter la position de l'auteur pour essayer de convaincre le lecteur que c'est la meilleure. Le personnage peut aussi servir à transmettre le mouvement même de la pensée de l'auteur, à faire sentir au lecteur la façon dont le propos s'est construit, au point même parfois de l'engager dans une démarche de connaissance en lui faisant traverser toutes les étapes par lesquelles l'auteur est passé. Il y a aussi le fait de s'ancrer dans

²⁴⁷ *Ibid.* p. 196.

un débat existant, de constituer le lecteur en personnage pour lui transmettre une intuition éthique... »

« Mais j'imagine que, comme nous l'avions déjà fait remarquer avec notamment Condillac et Descartes, les fonctions du personnage ne sont pas toujours clairement situées sur un des deux plans. On ne sait pas toujours dire si le personnage sert d'outil rhétorique ou s'il a vraiment été le dispositif par lequel l'auteur lui-même a mené sa recherche. »

« Bien sûr. Les deux dimensions du personnage sont toujours liées. Cette façon de l'envisager permet juste, à mon sens, de clarifier le rôle qu'il peut jouer, mais il ne s'agit pas de strictement délimiter deux pôles distincts. »

« Très bien. Nous avons donc une bonne idée de ce que le personnage de fiction philosophique peut faire. Mais nous avons aussi vu comment il le fait. Ce qui permet au personnage de fiction philosophique d'accomplir ces fonctions, c'est qu'il actualise des possibilités du personnage de fiction en général. Nous avons ainsi vu que pour expérimenter sur l'être humain et faire en faire apparaître de nouvelles dimensions, le personnage de fiction philosophique devait *représenter un être extérieur à la fiction*, et que pour que cet être soit humain, il fallait que le personnage *possède des attributs anthropomorphiques au sens fort*. Nous avons aussi vu que pour s'ancrer dans un débat philosophique existant, c'est le fait de *réactualiser un personnage historique* ou de *réactualiser un personnage de fiction* qui avait de l'importance. Pour engager le lecteur dans une démarche de connaissance, nous avons vu que le personnage devait *être un pôle d'identification pour le lecteur*, et ainsi de suite. Maintenant, j'aimerais savoir ce que tout cela nous apprend sur moi. »

« Pour cela, on peut faire exactement le même travail d'analyse pour toi, c'est-à-dire chercher les fonctions que je te donne, ainsi que les possibilités du personnage de fiction que tu actualises. »

« C'est toi l'auteur, donc je t'écoute. »

« Dans la première partie du travail, tu as commencé par servir de fil rouge à la définition en train de se construire. Mon objectif était alors faire de toi un personnage-type, le miroir de la caractérisation du personnage de fiction que nous étions en train de construire. Cette première fonction que j'avais en tête ressemble beaucoup à la fonction identifiée par Luca Mori chez Prodicos notamment : personnifier un concept. Je voulais faire intervenir le concept même de personnage de fiction dans le travail. »

« Mais cet objectif a échoué. Tu n'es pas parvenu à me réduire au personnage-type. Je n'ai donc pas vraiment cette fonction. »

« Non, c'est vrai, mais à défaut d'être un personnage-type, tu as incarné la tension entre mes deux projets, l'incompatibilité entre le fait de vouloir faire de toi un concept personnifié et de vouloir te faire intervenir dans la recherche. »

« Ce qui correspond plutôt à la fonction que Luca Mori a identifié chez Kant : incarner un problème philosophique. De même que le politique moral et le moraliste politique incarne la tension entre les injonctions de la politique et de la morale, j'incarne la tension entre le fait de vouloir être la représentation abstraite du personnage de fiction et le fait d'être un personnage de fiction concret et actualisé par un auteur. »

« À la différence que, chez Kant, la tension est résolue par le personnage du politique moral, qui montre la bonne façon de faire exister les deux positions contradictoires, tandis que dans ton cas, nous ne sommes pas parvenus à la résoudre, et avons dû abandonner notre premier projet. »

« C'est vrai, mais il n'en reste pas moins que j'ai incarné ce problème. »

« C'est vrai, et tu as même fait plus que cela : tu as été le biais par lequel nous avons découvert le problème. Nous avons senti, au fur et à mesure de la première partie du travail, que nous ne parvenions pas à te réduire au personnage-type, et c'est à travers toi que la source du problème s'est manifestée. »

« Ce qui est une deuxième fonction, non ? Cela signifie que je représente le mouvement de la recherche en train de se faire. Comme chez Condillac, Descartes ou Platon, je suis pour toi la manière de montrer comment tu es parvenu à la conclusion de ta première partie. »

« C'est vrai, et tu le fais de deux manières différentes. En tant que miroir de notre définition en train de se construire, puis en tant qu'incarnation de notre échec, tu ressembles un peu à la statue de Condillac en train d'acquiescer toutes ses facultés. Mais tu es aussi un personnage de dialogue, et en ce sens tu me permets, un peu comme les personnages de Platon, de représenter le mouvement de la recherche, la façon dont le propos s'est constitué. En effet, ma recherche s'est faite sous forme de dialogue. Et même sous forme d'un double dialogue : d'un côté avec toi, de l'autre avec mes sources académiques et avec mon entourage. Et c'est ce mouvement de va et vient constants que le dialogue avec toi permet de reproduire. »

« Il y a quand même une différence non ? Que ce soit chez Condillac, chez Descartes ou chez Platon, nous avons vu qu'il y avait toujours une ambiguïté quant à savoir si le mouvement représenté était le mouvement réel de leur recherche, ou un dispositif pédagogique destiné à en transmettre les résultats. Ici, vu ce que tu es en train de me dire, nous pouvons lever cette hésitation. »

« C'est vrai. Dans notre cas, j'ai effectivement réfléchi et écrit sous forme de dialogue. Le dialogue n'est pas une façon de présenter des thèses que j'aurais constituées par ailleurs. Tous les éléments de ce travail proviennent du dialogue avec toi. Que ce soit le choix de mes sources et de mes exemples, les questions que j'ai posées, les positions que j'ai prises... tout cela a émergé de notre conversation. Par exemple, c'est parce que la question de l'auteur a émergé de celle de la référence que j'ai commencé à explorer différentes ressources théoriques sur l'auteur, et à me mettre en quête d'exemples de personnages sans auteurs. Je n'avais pas décidé de traiter de cette question par avance. Notre conversation représente donc un mouvement de ma recherche elle-même. Bien sûr, j'ai élagué le texte, abandonné des parties, retravaillé d'autres. Mais tout ce qui se trouve dans la version finale provient du mouvement même du dialogue. Mouvement que, comme je te l'ai dit, l'on retrouve dans le rapport que j'ai entretenu avec mes sources et mon entourage. Il y a, si je puis dire, un double plan dialogué. Ma recherche a été le fruit d'un dialogue constant entre mes sources, mes proches, et moi, dialogue dont le mouvement est reproduit dans la conversation que nous entretenons tous les deux. »

« Mais quel est l'intérêt de faire ressentir ta façon de chercher ? Pourquoi vouloir reproduire ce mouvement pour le lecteur ? »²⁴⁸

« C'est une bonne question. Je dirais qu'il y a plusieurs raisons. Premièrement, dans un travail qui s'intéresse à la légitimité du personnage de fiction philosophique, il me paraissait intéressant de montrer comment, de mon côté, j'utilisais un tel personnage comme outil heuristique. Deuxièmement, je dirais qu'il s'agit d'essayer de traduire le mieux possible le propos. Puisque le mouvement même de la constitution du travail est un mouvement d'aller et de retour, de dialogue, j'ai voulu retraduire ce mouvement, dans le texte. Faire un travail de traduction vers une autre forme aurait comporté le risque de perdre ce mouvement, et donc les raisons de certaines décisions et les justifications de certaines positions. Pour ne pas perdre une partie du propos de la sorte, le dialogue me paraissait être la meilleure solution. Troisièmement, écrire de cette manière a permis aux deux types de dialogues de se nourrir l'un l'autre. En tant que

²⁴⁸ Nous devons cette question à Louis Rouillé, que nous remercions.

personnage, tu es porteur d'un double mouvement. D'un côté, tu fais rentrer dans le travail toute une série d'objections et de questions qui viennent de l'extérieur, de mes proches, et tu es ce faisant porteur d'un mouvement de mes proches vers le texte. Mais de l'autre côté, tu es aussi le porteur d'un mouvement du texte vers mes proches. c'est la nécessité de devoir t'alimenter, te faire dire quelque chose, qui m'a poussé à aller chercher autour de moi – et en moi – le plus de remarques possibles. Tu es donc le moteur de ce va et vient, et si je n'avais pas écrit sous forme de dialogue, je n'aurais probablement pas autant été vers ceux qui m'entourent en quête d'objections. Or le fait de faire exister des objections dans le texte est particulièrement important, et c'est d'ailleurs la quatrième raison pour laquelle j'ai écrit sous forme de dialogue : en tant qu'outil pour la recherche de l'auteur, intégrer ces objections m'a contraint à retravailler, à affiner, et j'espère à améliorer ma proposition. Le fait que tu sois là pour porter les objections et les contre-exemples m'a forcé à les prendre au sérieux, et à tenter de les rencontrer au mieux. C'est une nouvelle fonction pour toi : être l'instigateur de certaines améliorations dans mon travail. »

« En ce sens, je ressemble aux personnages des dialogues de Platon plus qu'à ceux de Galilée. »

« Effectivement, tu as, dans ce travail, une vraie dimension heuristique que n'ont pas les personnages de Galilée. Le fait même de te faire intervenir dans le travail me fait avancer et améliorer mon propos. Mais tu conserves bien, en tant que personnage de dialogue, une fonction pragmatique, pédagogique devrais-je peut-être dire. En présentant les objections au lecteur, j'espère expliciter toutes les zones de difficultés de ce travail, et tous les choix que j'ai opérés pour les résoudre. Ce faisant, j'espère lui permettre d'identifier les choix avec lesquels il pourrait être en désaccord, et, peut-être, de lui donner la possibilité d'identifier de nouvelles solutions que je n'aurais pas imaginées. »

« Si je comprends bien, tu cherches donc à engager ton lecteur dans une démarche de connaissance, un peu comme le faisaient Condillac, Descartes ou Platon. »

« Oui et non. Je n'ai pas du tout l'ambition d'avoir construit une fiction qui engage le lecteur dans un processus philosophique complet, comme la méditation cartésienne ou la dialectique platonicienne, et je ne demande pas à mon lecteur de s'immerger dans mon personnage comme peut le faire Condillac. Ma façon de faire penser le lecteur ressemble plus à la position de juge/d'arbitre que nous lui avons reconnue : en explicitant les objections que l'on m'a adressées, j'espère parvenir à lui faire sentir tous les choix que j'ai posé et donc à lui donner la

possibilité d'en faire d'autres si je ne suis pas parvenu à le convaincre de leur bien-fondé. Ainsi, si ce dialogue est source de désaccords sur le fond parce que certains lecteurs font émerger d'autres façons de résoudre des problèmes, ce sera une vraie réussite pour moi. »

« Mais cette fonction-là, et toutes les fonctions vis-à-vis du lecteur d'ailleurs, c'est difficile de dire dès maintenant si elles vont aboutir. »

« C'est effectivement une dimension que nous ne pourrions vraiment évaluer que postérieurement, une fois que ce travail aura été lu. Et cela vaut aussi pour une dernière fonction dont je voudrais te parler : ta composante narrative. Tu as été le fil rouge non seulement du questionnement particulier de la première partie, en incarnant la tentative de définition en train de se construire, mais aussi de tout le dialogue. C'est à travers toi que nous avons introduit la question de savoir ce qu'est un personnage de fiction. C'est en se rendant compte que tu étais en réalité un personnage de fiction philosophique que nous sommes passés à la seconde partie du travail pour chercher ce qu'était un personnage de fiction philosophique, et comment il fonctionnait. C'est avec toi aussi que nous sommes en train de conclure cette partie sur le personnage de fiction philosophique, et c'est encore avec un de tes questionnements que nous concluons notre discussion. En plus de tout cela, c'est toi qui, en tant que partenaire de discussion, permet au dialogue de dérouler son fil. Cette composante narrative a un objectif principalement pédagogique : elle rend mieux compte de la progression des idées, et le travailler qui en découle est à la fois plus rythmé et plus fluide, et donc, je l'espère, plus aisé à lire. Cette qualité que je t'ai attribuée est en partie liée à la dimension dialoguée de ma recherche : pour pouvoir faire pénétrer les membres de mon entourage y compris ceux qui sont *a priori* moins familier avec la philosophie, dans le propos et obtenir d'eux des remarques pertinentes, il fallait que je rende le texte le plus accessible possible. Et, de nouveau, c'est à travers toi que j'espère être parvenu à le faire. »

« Voilà donc pour toutes mes fonctions. Si je comprends bien, il ne nous reste plus qu'une chose à faire : établir la liste des possibilités du personnages de fiction en général que j'actualise pour pouvoir accomplir tout cela. »

« J'y viens. Pour la dimension de dialogue, essentielle tant pour le mouvement de ma recherche lui-même que pour le transmettre au lecteur, tu *possèdes des attributs anthropomorphiques* : 'dialoguer' (en l'occurrence 'dialoguer avec son auteur'), 'être curieux', 'maîtriser le français', 'raisonner'...) et tu es *nourris d'éléments de mon environnement* (les positions de mes proches notamment). C'est aussi ce dernier élément qui te permet d'être l'instigateur de certaines

améliorations de mon travail. Si on y ajoute le fait que tu sois *le produit d'un travail commun entre auteur et lecteur*, cela me permet aussi de constituer le lecteur en tant qu'arbitre et de l'engager dans une démarche de pensée. La propriété *faire l'objet d'empathie* (au sens où le lecteur peut comprendre tes motivations, tes réactions et tes questionnements) te permet d'accomplir ta fonction pédagogique. Et, enfin, ce qui t'as permis d'incarner un problème philosophique à la fin du travail, ce sont toutes les propriétés excédentaires que tu as par rapport au personnage de fiction en général et qui nous ont empêché de faire de toi le personnage de fiction philosophique par excellence. »

« On y est enfin, c'est plutôt agréable de savoir à quoi l'on sert et qui on est. Est-ce que cela signifie la fin du dialogue ? »

« Si tu le veux bien, j'aimerais regarder une dernière chose avec toi. Il reste à poser la question de la légitimité du personnage de fiction en philosophie. Autrement dit : pourquoi est-il légitime que tu fasses parties de ce travail. »

« Je ne vais évidemment pas dire non à une telle question. Je suis toute ouïe. »

b. La légitimité du personnage de fiction philosophique.

« En effet, comme je l'ai dit dans l'introduction de ce travail, la légitimité de la fiction comme outil pour le philosophe a régulièrement été remise en question. Nous avons notamment constaté cela chez Condillac, dont la fiction de la statue a été critiquée par ses contemporains notamment parce qu'il s'agissait d'une fiction. Dans l'introduction, j'avais également donné l'exemple de la critique de l'épicurien Colotès qui critique l'usage de la fiction par Platon car, selon lui, aucun type de fiction ne permet d'atteindre la vérité. Il propose donc de s'en tenir uniquement au plan de l'argumentation, qui est le seul plan acceptable en philosophie²⁴⁹. »

« Je vois. »

« Macrobius, lui, s'oppose à cela, et distingue les usages légitimes et illégitimes de la fiction en philosophie. La fiction devient légitime pour parler des choses divines tout en les dissimulant sous un voile respectueux²⁵⁰. »

²⁴⁹ MACROBE, In *Somnium Scipionis*, I, 2, 1, dans M. NISARD (dir.), *Macrobe (œuvres complètes), Varron (De la langue latine), Pomponius Méla (œuvres complètes)*, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils et Cie, 1875. Consulté sur URL : <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/macrobe/scipion1.htm> (dernière consultation le 22-05-2026).

²⁵⁰ *Id.*

« Mais, dans ce cas, la fiction ne sert pas vraiment à faire quelque chose de nouveau par rapport à la philosophie. C'est juste une enveloppe rhétorique pour la vérité. Il me semble quand même que, avec tout ce que nous avons mis en avant comme usages du personnage de fiction en philosophie, nous devrions pouvoir parvenir à montrer que les personnages de fiction sont plus utiles que ça. »

« C'est effectivement mon ambition. Mais avant d'essayer de faire cela, j'aimerais revenir sur une autre critique que j'ai présentée dans mon introduction. Elle vient de Mario Bunge qui, dans son ouvrage *Matter and Mind : A Philosophical Inquiry*, s'oppose à l'utilisation de la fiction en philosophie, et en particulier aux expériences de pensée qui spéculent sur des mondes possibles. Pour lui, la fiction ne peut pas nous permettre de découvrir des choses sur le monde réel²⁵¹. Et il va directement s'opposer à des expériences de pensée que nous avons évoquées. Ainsi, sur l'expérience de la Terre-Jumelle de Putnam, il écrit ceci : “ L'« expérience de pensée de la Terre jumelle », très populaire, imaginée par Hilary Putnam en 1973, en est un bon exemple. Imaginez une planète exactement comme la nôtre, peuplée de nos jumeaux identiques. Il y a toutefois une différence : la Terre jumelle n'a pas d'eau ; dans une version de l'expérience, elle est aride, tandis que dans une autre, l'eau est remplacée par un liquide dont la composition chimique est totalement différente. Arrêtons-nous là : on attend des philosophes qu'ils sachent que la vie est impossible sans eau, qui possède des propriétés uniques – liquide dans la « bonne » plage de températures, solvant quasi universel, molécules reliées par des liaisons hydrogène, très faible conductivité électrique, etc. La combinaison de ces propriétés rend l'eau unique et indispensable à la vie, comme l'a noté Lawrence Henderson (1913) il y a près d'un siècle. De toute évidence, une planète sans eau serait dépourvue d'organismes ; elle ne serait donc pas la jumelle de la Terre et mériterait un nom différent”²⁵². »

« Donc, pour lui, il est impossible d'apprendre quelque chose sur le monde par la variation de certains paramètres. Ce n'est pas simplement qu'il conteste l'intuition que Putnam tire de son scénario, c'est qu'il critique le fait même d'avoir voulu raisonner à partir d'un scénario fictif. »

« C'est ça. L'idée même de variation ne fonctionne pas : “On attend également des philosophes qu'ils sachent que les propriétés vont de pair – elles sont liées entre elles par des lois – de sorte qu'elles ne peuvent être remplacées ou supprimées arbitrairement. Mais bien sûr, la notion

²⁵¹ M. BUNGE, *Matter and Mind : A Philosophical Inquiry*, Dordrecht, Springer, 2010, p. 9-11.

²⁵² *Ibid.*, p. 10-11.

même de loi, qui sert à distinguer la possibilité réelle de la possibilité purement imaginaire, est totalement étrangère à ces professeurs qui s'adonnent à des jeux de société au lieu de s'attaquer à des problèmes sérieux²⁵³. Dans la lignée de cette critique, il s'opposera aussi à l'idée de zombie philosophique de Chalmers en disant qu'une fiction de ce genre ne peut tout simplement pas réfuter une position philosophique. Pour lui, ce personnage de fiction ne peut pas avoir la prétention de nous apprendre quelque chose sur l'homme²⁵⁴. »

« Il y a donc des opposants à l'idée que le personnage de fiction soit un outil légitime en philosophie. J'attends maintenant que nous leur répondions. »

« Essayons de le faire. La stratégie de réponse que propose Luca Mori c'est de liste une multitude d'utilisations du personnage de fiction en philosophie. En montrant que le personnage de fiction est utilisé avec succès par des philosophes pour remplir certaines fonctions, Mori démontre *de facto* la légitimité de les utiliser²⁵⁵. »

« Il me semble que c'est un bon argument, mais j'y vois une faille. Ne pourrait-on pas répondre que, si les personnages de fiction remplissent bien ces fonctions, ils le font moins bien que d'autres outils philosophiques, et que donc il faudrait s'en débarrasser et, comme le suggère Colotès, s'en tenir au plan de l'argumentation ? On peut reconnaître que Condillac, par exemple, parvient à philosopher à travers sa statue, mais suggérer que son propos aurait été meilleur s'il l'avait formulé autrement, sans fiction. Et de même pour les exemples que l'on a envisagés. »

« Je vois l'idée. Mais il me semble que l'on peut répondre ce que nous avons déjà dit vu émerger à plusieurs reprises au cours du travail : il y a des choses que la fiction permet de mieux faire, et même des choses que seule la fiction peut réaliser. Il y a des fonctions du personnage de fiction philosophique qu'aucune alternative ne peut accomplir. Si Putnam et Chalmers utilisent un personnage de fiction pour faire des expériences sur l'être humain pour faire varier des paramètres en essayant de faire apparaître une dimension nouvelle, c'est parce qu'ils ne peuvent pas faire l'expérience autrement. Il n'est pas possible de tester les hypothèses en question autrement que par le registre de la fiction. Si Platon emploie des personnages fictifs, c'est parce qu'il a besoin que sa pensée soit en mouvement, rencontre des objections, des questions, afin de la renforcer. Si Condillac a besoin de passer par la statue, c'est parce qu'il ne fait précisément

²⁵³ *Ibid.* p. 11.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 217.

²⁵⁵ L. MORI, *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, *op. cit.*, p. 8-9.

pas confiance aux postulats abstraits pour fonder un système, et qu'il a donc besoin d'intégrer la sensation au cœur même de sa proposition. »

« Je vois. Et on va dire la même chose au niveau de l'interaction avec le lecteur. Il y a des choses que l'on ne peut pas communiquer sans les personnages de fiction. Le personnage de fiction permet ainsi à Thomson de faire passer au lecteur une intuition éthique qu'un argument rationnel n'aurait pas pu transmettre. Il est le vecteur par lequel Condillac, Descartes et Platon transmettent à leur lecteur le mouvement même de leur recherche, et de l'intégrer dans ce mouvement pour le conduire à philosopher. Ce faisant, il permet au lecteur de ne pas recevoir une pensée figée (ce que ferait un traité), mais de pénétrer dans une pensée vivante. En jouant les différentes positions du dialogue, les personnages permettent de constituer le lecteur en tant que juge en lui donnant la meilleure version de chaque position. Cela peut avoir une dimension plus pédagogique s'il s'agit de lui présenter les positions pour l'amener à faire le choix lui-même, ou plus pragmatique s'il s'agit de le convaincre qu'une des positions est supérieure. De nouveau, l'argumentation et le récit des différentes positions ne permettraient pas de faire sentir leurs forces respectives et leurs tensions avec autant de force. »

« C'est ça. Le personnage de fiction est un outil légitime pour le philosophe non seulement parce qu'il accomplit des fonctions, mais en plus parce qu'il est le seul outil, ou du moins le meilleur outil dont nous disposons pour accomplir ces fonctions. Cela ne signifie pas que tous les philosophes doivent mobiliser des personnages de fiction, le personnage de fiction n'étant pas le seul outil dont nous disposons. Mais cela veut dire que le philosophe qui désirerait s'en priver ne pourra pas faire certaines des choses que nous venons d'identifier. »

« Et c'est cela qui fait ma légitimité philosophique ? Tu n'aurais pas pu atteindre certains de tes objectifs sans moi ? »

« C'est ce que j'espère être parvenu à démontrer par le biais de ce travail. Tu es le dispositif heuristique qui m'a permis d'écrire. C'est à travers mon dialogue avec toi que mon raisonnement a pris forme. Sans toi, je n'aurais tout simplement pas pu accomplir ce travail. De plus, j'aurais difficilement pu représenter le mouvement de ma recherche au lecteur sans passer par toi. Il aurait aussi été plus compliqué de m'adresser à moi-même autant d'objection pertinentes, de constituer le lecteur en tant que juge entre les différentes positions pour tenter de le faire s'engager dans ma recherche, de rendre mon travail le plus accessible possible... À titre personnel, je ne serais pas parvenu à mener ma recherche sans ce dispositif, et je pense que

je n'aurais pas pu non plus transmettre mon propos au lecteur sans passer par toi, sans les nombreuses possibilités que tu m'offrais. »

« C'est assez agréable de te l'entendre dire. »

4. Conclusion de la seconde partie

« Pour conclure notre conversation, je te propose de faire un petit résumé des acquis de cette deuxième partie du travail. Nous avons identifié que le personnage de fiction philosophique était une particularisation du personnage de fiction en général (dont il a toutes les propriétés nécessaires) faite par un philosophe qui veut lui donner une fonction. Pour que le personnage remplisse sa fonction, le philosophe le construit en actualisant certaines possibilités du personnage de fiction en général, ce qui se traduit par l'attribution et l'ascription au personnage de propriétés et d'attributs spécifiques. Le cœur de son identité serait donc ces fonctions qu'il remplit, vis-à-vis de laquelle il est construit, le plus souvent de manière explicite. Et c'est aussi ces fonctions qui fondent la légitimité de l'utiliser en philosophie : il permet au philosophe d'accomplir des choses qu'il ne pourrait tout simplement pas réaliser sans recourir au personnage de fiction. »

« Et, en ce qui me concerne, nous avons vu quelles étaient mes fonctions, et comment tu m'avais construit pour essayer de me les faire remplir. Je sais donc qui je suis, et pourquoi je suis là. Mais il y a une dernière question que j'aimerais te poser. »

« Je t'écoute. »

« Que va-t-il advenir de moi ? »

« Comment ça ? »

« Qu'est-ce que tu vas faire de moi après ce travail ? Vais-je disparaître ? »

« Disparaître ? Non. Tu vas être lu par plusieurs personnes, puis on va parler de toi, puis tu resteras dans mon travail de fin d'études, et donc tu seras réactualisé chaque fois que je viendrai te lire. »

« Ce n'était pas ça ma question. Ce que je veux savoir, c'est si je vais me limiter à ce travail-ci ? Est-ce qu'une fois que tu en auras fini avec ce travail, tu me rangeras au placard et tu ne me réutiliseras plus du tout ? »²⁵⁶

²⁵⁶ Ce questionnement me vient de Maud Hagelstein, que je remercie.

« Sans doute que non. Tu vas être lu, et je vais donc avoir des retours sur mon travail. Ce travail va par exemple être l'objet d'une défense orale lors de laquelle je vais recevoir toute une série d'observations que j'aurai envie d'ajouter à mon propos. Or le support dont je dispose pour les intégrer au texte, c'est toi. Lorsque je reviendrai sur ce travail pour l'améliorer en fonction de tous les retours que j'aurai reçus, tu auras donc de nouveau un rôle à jouer. »

« D'accord pour ce travail-ci : il n'est pas encore fini et tu auras encore besoin de moi. Mais ce n'est toujours pas ma question. Que va-t-il advenir de moi quand tu boucleras définitivement le sujet ? Que ce travail sera définitivement terminé ? »

« Je ne suis pas sûr qu'il sera un jour définitivement abouti, parce qu'il pourra toujours y avoir de nouvelles objections, de nouvelles remarques, de nouvelles questions... Mais je comprends ta question. Et c'est vrai que si on tire les conséquences de ce que nous venons de dire, la légitimité d'un personnage de fiction est profondément liée à la fonction qu'il remplit. Donc une fois que tu auras rempli ta fonction, si l'on admet que c'est possible, alors il est vrai que je risque de ne plus faire appel à toi. »

« Et de me remplacer par d'autres personnages ? Qui correspondront à d'autres fonctions ? »

« J'imagine. Si, dans ma recherche, j'ai besoin de mobiliser un personnage pour une autre raison, je risque de devoir en construire un nouveau, avec d'autres propriétés qui correspondent au rôle que je veux lui donner. »

« Je vois. »

« Mais ne t'inquiète pas, je ne pense pas que cela signe ta fin définitive. Comme je le disais j'aurai sans doute plusieurs occasions de te réactualiser, ne serait-ce que parce que la question de la légitimité et des différents usages de la fiction en philosophie n'est pas close pour moi. Beaucoup de questions sont encore ouvertes et j'aurai peut-être envie de réécrire certaines parties de ce travail, ou d'écrire d'autres choses sur le sujet. Dans ces cas-là, on peut envisager que je fasse de nouveau appel à toi. »

« Donc si je comprends bien, si je veux subsister activement, j'ai tout intérêt à faire en sorte que ta recherche sur le sujet ne s'achève jamais ? Si je parviens à ce que la question ne soit jamais close, il faudra bien que tu reviennes à moi. C'est ma solution la plus réaliste. »

« Tu peux essayer. Mais, pour l'instant, nous allons en rester là. »

Conclusion

Mon choix de thème pour ce mémoire trouve son origine dans un constat : malgré des critiques régulières à son encontre, le personnage de fiction demeure un outil extrêmement répandu à travers l'histoire de la philosophie. Je me suis donc donné l'objectif de comprendre comment il fonctionnait et d'identifier ce qui le rendait légitime comme instrument pour le philosophe.

Pour cela, j'ai commencé mon parcours par la question du personnage de fiction en général. Mon objectif était de parvenir à identifier les caractéristiques nécessaires du personnage de fiction afin de pouvoir, dans un second temps, cerner les caractéristiques plus spécifiques du personnage de fiction philosophique. Celui de mon personnage était simplement de découvrir ce qu'il était. Pour que chacun accomplisse son objectif, nous avons évoqué et mis en examen toute une série de caractéristiques du personnage de fiction proposées par différents auteurs. Au terme de ce premier parcours, j'ai obtenu la caractérisation suivante : un personnage de fiction est une *entité théorique fictive* à laquelle il est *possible de faire référence* et qui est *représentée par des signes*. Cette entité théorique *a fait l'objet d'une mise en fiction*, fiction dans laquelle elle *a une fonction minimale* et dans laquelle elle *représente un être extérieur au récit en ayant des attributs identitaires et anthropomorphiques minimaux*. Elle est *nourrie d'éléments de l'environnement de son auteur et est le produit d'un travail commun entre lui et son lecteur, lecteur qui ressent une forme d'empathie à son égard*. Mon personnage, lui, a obtenu une nouvelle question : qu'est-ce qu'un personnage de fiction philosophique ?

C'est avec caractérisation et question bien en main, et l'espoir de pouvoir élucider la seconde en s'appuyant sur la première, que sommes entrés dans la seconde partie de ce travail. Nous avons procédé en trois temps. D'abord, nous avons précisé notre définition pour essayer de montrer la spécificité du personnage de fiction philosophique. Cela a donné ce qui était pour moi une hypothèse de travail et pour mon personnage une première réponse à sa quête identitaire : un personnage de fiction philosophique actualise certaines possibilités du personnage de fiction en général pour remplir une fonction que l'auteur lui assigne. La différence entre le personnage de fiction philosophique et le personnage de fiction littéraire réside principalement dans le caractère plus explicite de sa fonction, et dans le fait qu'il est plus chargé théoriquement. Ensuite, nous avons examiné toute une série de personnages de fiction philosophiques en cherchant à chaque fois quelles fonctions ils accomplissaient, et quelles propriétés leur permettaient de faire cela, confirmant ainsi mon hypothèse selon laquelle le cœur

du fonctionnement du personnage de fiction philosophique réside dans sa fonction. Mon personnage en a profité pour approfondir la question de son identité, en découvrant ses fonctions et caractéristiques personnelles. Enfin, au terme de tout ce cheminement, j'ai argumenté pour justifier la légitimité de l'utilisation du personnage de fiction philosophique : ce qui le rend légitime, c'est qu'il permet, en actualisant les possibilités du personnage de fiction en général, de remplir des fonctions soit qu'il est le seul à pouvoir accomplir, soit qu'il accomplit mieux que les autres outils philosophiques. Mon personnage a ainsi pu apprendre avec joie à quel point sa présence dans ce travail était importante, avant d'apprendre dans la foulée avec un peu moins de joie qu'il n'y a pas vraiment de place pour lui en dehors du texte.

Du point de vue de la forme du travail, j'espère que ma démonstration de la légitimité de l'emploi du personnage de fiction aura suffi à justifier auprès du lecteur pourquoi il était, pour moi, légitime d'écrire sous forme de dialogue en mobilisant un personnage de fiction comme interlocuteur. La légitimité du personnage tient d'abord du fait de sa dimension heuristique. En tant qu'outil pour ma recherche, il remplissait ainsi trois fonctions : être le moteur de ma recherche, être l'instigateur de l'amélioration du travail, et incarner un problème philosophique. Mais ce qui importe surtout dans cette conclusion, c'est d'expliquer le choix de forme de ce travail, et donc les fonctions que le personnage remplit pour le lecteur.

Le personnage sert d'abord de vecteur pour transmettre au lecteur le mouvement de ma recherche. Dans un travail sur la légitimité du personnage de fiction philosophique, il était cohérent de faire apparaître certaines utilisations heuristiques d'un personnage de fiction philosophique en reproduisant le mouvement de ma recherche en sa compagnie. À mon sens, faire apparaître le processus de recherche a toujours de l'intérêt, et particulièrement dans des cas comme celui-ci où la forme rejoint le fond.

Le personnage remplit ensuite une fonction pédagogique : il sert de fil rouge à travers les différentes parties du travail. En incarnant la question « Qu'est-ce qu'un personnage de fiction ? », puis « Qu'est-ce qu'un personnage de fiction philosophique ? », et, en servant de partenaire de la discussion, il permet de rendre plus concrètes pour le lecteur les questions envisagées dans ce travail. Ce faisant, il participe à rendre la lecture plus rythmée et plus fluide, et donc, je l'espère, plus accessible.

Enfin, le personnage constitue le lecteur en juge, en arbitre des discussions entre lui et moi. En assistant au dialogue, le lecteur n'est pas simple récepteur passif d'une thèse déjà constituée : il est engagé dans le débat, conduit à évaluer les arguments de part et d'autre, à

remettre en question certaines de nos idées, et à ouvrir de nouvelles perspectives. Cette position d'arbitre fait du lecteur un participant actif de la réflexion philosophique. J'espère ainsi avoir pu faire de la lecture de ce mémoire une expérience intellectuellement stimulante.

Mais au-delà de cet argumentaire sur les fonctions du personnage pour le lecteur, je voulais surtout m'attarder, avant de clore ce travail de fin d'études, sur le double plan dialogué qui a traversé tout mon propos. La forme de ce travail s'explique en effet aussi par la nécessité de trouver un dispositif pour parvenir à faire dialoguer trois protagonistes : les auteurs philosophes et littéraires publiés, mon entourage, et moi.

L'intégration de mes proches dans le dispositif de recherche répond à une nécessité méthodologique propre à mon objet d'étude. Ma recherche impliquait en effet de fouiller la littérature, le théâtre, le cinéma... pour trouver des contre-exemples pertinents aux propositions envisagées à travers mes auteurs. Ma mémoire et mes lectures ne pouvaient pas suffire à couvrir le large champ des personnages de fiction, et c'est là que mes proches sont devenus des collaborateurs essentiels, chacun apportant ses propres références et ses propres exemples. Faire parler les membres de mon entourage à travers mon personnage est donc une manière pour moi de reconnaître explicitement leur contribution nécessaire à ma recherche.

Cette problématique du dialogue entre sources académiques et sources ordinaires a été thématisée par Roland Barthes dans les *Fragments d'un discours amoureux*²⁵⁷. Dans ce texte, il mobilise tant des sources textuelles (philosophes, écrivains) que des sources amicales, reproduisant ainsi une partie du mouvement de sa recherche qui s'est beaucoup nourrie de ses amis. Les amis se trouvent ainsi cités dans la marge, à côté des « autorités » plus traditionnelles. L'écriture est, en quelque sorte pour lui, la continuation solitaire de la discussion avec l'ami²⁵⁸. La forme de ce mémoire peut ainsi être envisagée comme ma propre solution pour intégrer mes sources amicales au dialogue. En les faisant parler à travers mon personnage et en les citant en note, j'ai voulu donner une place à mes proches au cœur même de ce travail.

Le dialogue met donc en scène cette dialectique. J'ai pour ma part apporté toutes les ressources théoriques au dialogue, tandis que mon personnage m'a répondu avec les objections de mes proches. Écrire ce travail, cela a donc aussi été passer d'un côté à l'autre, me faisant tantôt l'allié des auteurs académiques en souscrivant à leurs analyses, tantôt celui de mon

²⁵⁷ R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

²⁵⁸ Pour plus d'informations sur ce sujet, voir R. BARTHES, *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976)*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

entourage en ajoutant mes propres objections aux autorités dans la bouche de mon personnage. J'espère que le lecteur aura pris du plaisir dans cette confrontation.

Plus généralement, j'espère être parvenu, à travers mon analyse, à rendre le lecteur attentif à certaines dimensions intéressantes du personnage de fiction philosophique. J'espère aussi que les prochaines fois qu'il rencontrera un personnage de fiction philosophique, il se surprendra à se demander ce qu'il fait là, quelles sont ses fonctions, et comment il parvient à les remplir.

En définitive, si ce mémoire parvient à convaincre le lecteur que le personnage de fiction philosophique est un outil de pensée à part entière, alors il aura accompli son objectif. Et mon personnage, lui, aura montré par sa présence tout l'intérêt d'utiliser des personnages de fiction philosophique.

Épilogue

« Avant la fin de ce travail, j'aimerais avoir l'occasion d'intervenir une dernière fois. »

« Je t'écoute. »

Si j'ai bien compris ce qui vient d'être dit, j'étais le vecteur des sources amicales tandis que tu étais le vecteur des autorités. »

« Oui c'est ça. »

« En ce sens tu représentais la position des auteurs dans ce texte, et tu dialoguais avec moi. »

« Oui. Et alors ? »

« Et l'auteur de ce travail est régulièrement passé de toi à moi et de moi à toi, plaçant ses propres arguments tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre, dépendant de s'il était plutôt d'accord avec ses proches ou avec les sources. »

« On peut dire ça. »

« Dans ce cas, si tu *représentes des auteurs extérieurs au texte*, que tu es *nourri d'éléments de l'environnement de l'auteur* et que du 'dialogue' avec moi, es-tu bien certain de ne pas être toi-même un personnage de fiction philosophique ? »

Bibliographie

Ressources sur le personnage de fiction

- ANDREI C., « Originalité et modernité du théâtre de Maurice Maeterlinck », dans *Littérature, langages et arts : rencontres et création*, D. BONNET, M. J. CHAVES GARCIA et N. DUCHÊNE (éds.), Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2007.
- ANTHÉRIEU-YAGBASAN C., « Le personnage de biographie : une construction littéraire », *Les Grandes figures historiques dans les lettres et les arts*. Consulté sur URL : <http://figures-historiques.revue.univ-lille3.fr/n-5-2016-issn-2261-0871/> (dernière consultation le 03-03-2026).
- BARTHES R., « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue*, F. WAHL (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale tome I*, Paris, Galimard, 1966.
- BERLAND A., « L'identité mouvante du personnage de fiction : l'exemple de Holden Caulfield », dans *Textes et contextes*, vol. 11 No. 1 (2016),
- CAUSSE G., « Le récit selon Ricoeur : application à l'Affaire », dans *Transversalités*, vol. 170 No. 3 (2024), pp. 181-191.
- CHISHOLM R., « Beyond Being and Nonbeing », dans *Philosophical Studies*, vol. 24 No. 4 (1973), pp. 245-257.
- COMPAGNON A., « Chapitre 2. L'auteur », dans *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998, pp. 51-110.
- DUCROT O. et TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- ECO U., *Lector in fabula*, trad. fr. M. BOUZAHER, Paris, Grasset, 1985, pp. 160-177.
- GREIMAS A. J., *Sémantique Structurale*, Paris, PUF, 1986.
- HAMON P., « Pour un statut sémiotique du personnage », dans *Poétique du récit*, R. BARTHES et alii (éds.), Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 115-180.
- ISER W., *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. fr. E. SZNYCER, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

JOUBE V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992 (2014 pour la présente édition).

KERBRAT-ORECCHIONI C., « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », dans *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 1 No. 1 (1982), pp. 27-49.

LAMARQUE P., « How to Create a Fictional Character », dans B. GAUT et P. LIVINGSTON (éds.) *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 (édition digitale), pp. 33-52.

LAVOCAT F., « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », dans A. GEFEN et B. VOUILLOUX (dirs.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, pp. 140-172.

LEWIS D., « Truth in Fiction », dans *American Philosophical Quarterly*, vol. 15 No.1 (1978), pp. 37-46.

MAURIAC F., *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Éditions R.-A. Corrêa, 1933.

MEINONG A., « Über Gegenstandstheorie », dans *Alexius Meinong Gesamtausgabe* vol. II, R. HALLER et R. KINDINGER (éds.), Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1971,

PROPP V., *Morphologie du conte*, trad. fr. M. DERRIDA, T. TODOROV et C. KAHN, Paris, Seuil, 1970.

SAINTE-BEUVE C.-A., *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Paris, Michel Lévy Frères, 1872 (2 vol.). Consulté sur URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96128584/f9.item.texteImage> (dernière consultation le 21-05-26).

SEARLE J., « The Logical Status of Fictional Discourse », dans *New Literary History*, vol. 6 No.2 (1975), pp. 319-332.

TODOROV T., *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

TOMACHEVSKI B., « Thématique », dans *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, T. TODOROV (éd. et trad. fr.), Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 263-307.

Exemples de personnages de fiction

CALVINO I., *Si par une nuit d'hiver, un voyageur*, trad. fr. D. SALLENAVE et F. WAHL, Paris, Seuil, 1981

CHRISTIE A., *Cinq heures vingt-cinq*, trad. fr. É. LUC, Paris, Éditions du Masque, 2018 (première édition en 2001).

DEFOE D., *Moll Flanders*, trad. fr. M. SCHWOB, Paris, Georges Crès, 1895. Consulté sur URL : <https://www.gutenberg.org/cache/epub/18112/pg18112-images.html> (dernière consultation le 21-05-2026).

DICKENS C., *Vie et aventures de Martin Chuzzlewit*, trad. fr. Alfred Des Essarts, Lausanne, Bibliothèque numérique romande, 2022 (texte de la traduction de 1866).

ELLIS B. E., *Moins que zéro*, trad. fr. B. MATTHIEUSSENT, Paris, Robert Lafont, 2010.

FINCHER D., (real.), *Fight Club*, 20th Century Fox, 1999. Scénario de Jim UHLS consulté en ligne sur URL : <https://imsdb.com/scripts/Fight-Club.html> (dernière consultation le 21-05-2026).

HUGO V., *Les Misérables*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967 (3 vol.).

MAETERLINCK M., *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles/Paris, éditions Labor/Nathan, 1983.

NEWMAN K., *Anno Dracula*, trad. fr. T. Arson et M. Le Dain, Paris, Bragelonne, 2012.

PROUST M., *À la recherche du temps perdu* Paris, Gallimard, 1987-1989.

ROBBE-GRILLET A., *Le Voyeur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955.

STOKER B., *Dracula*, Londres, Archibald Constable and Company, 1897.

SALINGER J. D., *L'Attrape-cœurs*, trad. fr. A. SAUMONT, Paris, Robert Laffont, 1986.

SCARROW A., *Time Riders*, tome 1, trad. fr. A. LEMOINE, Paris, Nathan, 2012.

TOLKIEN J. R. R., *Le Seigneur des Anneaux*, 3 vol., trad. fr. F. LEDOUX, Paris, Christian Bourgeois, 1972-1973.

TOLSTOÏ L., *La Guerre et la Paix*, trad. fr. H. MONGAULT, Paris, Gallimard, 2002 (2 vol.).

Ressources sur le personnage de fiction philosophique

BROWN J. R., *The Laboratory of the Mind : Thought Experiments in the Natural Sciences*, Londres, Routledge, 1991.

BUNGE M., *Matter and Mind: A Philosophical Inquiry*, Dordrecht, Springer, 2010.

DELEUZE G. et GUATTARI F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

GAVRAY M.-A., *Histoire de la philosophie de l'Antiquité*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022

GIANNANTONI G., *Che cosa ha 'veramente' detto Socrate*, Rome, Ubaldini, 1971.

HULL D., « That Just Don't Sound Right: A Plea for Real Examples », dans J. Earman, J. D. Norton (éds.), *The Cosmos of Science: Essays on Exploration*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1997, pp. 430-457.

LARDREAU G., *Fictions philosophiques et science-fiction : récréation philosophique*, Arles, Actes Sud, 1988.

MACROBE, In *Somnium Scipionis*, I, dans M. NISARD (dir.), *Macrobe (œuvres complètes), Varron (De la langue latine), Pomponius Méla (œuvres complètes)*, Paris, Firmin-Didot Frères, Fils et Cie, 1875. Consulté sur URL : <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/macrobe/scipion1.htm> (dernière consultation le 22-05-2026).

MORI L., *Fictional Characters in Philosophy : A Contribution to the History and Theory of a Tool for Thinking*, Bologna, Edizioni ETS, 2025.

TEMMAR M., *Le recours à la fiction dans le discours philosophique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

WILLIAMSON T., *The Philosophy of Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

Exemples de personnages de fiction philosophique

BOUREAU-DESLANDES A.-F., *Pigmalion, ou La statue animée*, Londres [Paris], Samuel Harding, 1741. Consulté sur URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10544784.image#> (dernière consultation le 24-05-2026).

CAMPBELL K., *Body and Mind*, New-York, Anchor Books, 1970.

CHALMERS D., *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

CAMPBELL K., *Body and Mind*, New-York, Anchor Books, 1970.

CONDILLAC E. B., *Traité des sensations*, dans *Œuvres de Condillac, revues, corrigées par l'auteur*, Paris, Ch. Houel Imprimeur, 1798.

- DENNETT D., « The Unimagined Preposterousness of Zombies », dans *Journal of Consciousness Studies*, vol. 2, No. 4 (1995), pp. 322-326.
- DESCARTES R., *Méditations métaphysiques*, M. BEYSSADE et J-M. BEYSSADE (éds.), Paris, GF Flammarion, 2011 (édition revue et corrigée).
- DIDEROT D., *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, tome 2, J. ASSÉZAT et M. TOURNEUX (éds.), Paris, Garnier Frères, 1875. Consulté sur URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Entretien_entre_d'Alembert_et_Diderot/Entretien (dernière consultation le 24-05-2026).
- DIDEROT D., *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient – Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, S. HARVEY, M. HOBSON (éds.), Paris, Flammarion, 2000.
- DIELS H. et KRANZ W., *Die Fragmente Der Vorsokratiker*, Zürich, Weidman, 1951.
- GALILÉE G., *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, trad. fr. R. FRÉREUX et F. DE GANDT, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences », 2000.
- KANT I., « Zum ewigen Frieden », dans *Immanuel Kants gesammelte Schriften*, Tome VIII, Berlin, Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1912, pp. 370-372. Consulté sur URL : <https://korpora.org/kant/aa08/370.html> (dernière consultation le 23-05-2026).
- LOCKE J., *An Essay Concerning Human Understanding*, P. H. Nidditch (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1975.
- KIRK R. et SQUIRES J. E. R., « Zombies v. Materialists », dans *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, vol. 48, No. 1 (1974), pp. 135-163.
- NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad fr. H. ALBERT, Paris, Société du Mercure de France, 1903.
- PLATON, *La République*, trad. fr. P. PACHET, Paris, Gallimard, 1993.
- PLATON, *Protagoras*, trad. fr. M. TRÉDÉ et P. DEMONT, Paris, Librairie générale française, 1993.
- PUTNAM H., « The Meaning of "Meaning" », dans H. PUTNAM, *Mind, Language and Reality : Philosophical Papers*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, pp. 215-271.

STOUT G. F., *Mind and Matter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1931.

THOMSON J. J., « A Defense of Abortion » dans *Philosophy and Public Affairs*, vol. 1 No. 1 (1971).

Divers

BARTHES R., *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976)*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BARTHES R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

CHESELDEN W., « An Account of Some Observations Made by a Young Gentleman, Who Was Born Blind, or Lost His Sight so Early, That He Had no Remembrance of Ever Having Seen, and Was Couch'd between Thirteen and Fourteen Years of Age », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, vol. 35, No. 402 (1728), p. 447-450. Consulté sur URL : https://makingscience.royalsociety.org/items/rbo_13_95/an-account-of-some-observations-made-by-a-young-gentleman-who-was-born-blind-or-lost-his-sight-so-early-that-he-had-no-remembrance-of-ever-having-seen-and-was-couched-between-13-and-14-years-of-age-by-william-cheselden-surgeon-to-her-majesty?page=1 (dernière consultation 24-05-2026).

FREGE G., « Sens et dénotation », trad. fr. C. IMBERT, dans *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, pp. 102-126.

MÉZIÈRES A., « Le Procès de Galilée, d'après les manuscrits du Vatican », dans *Revue des Deux Mondes*, tome 17 (1876), pp. 645-663. Consulté sur URL : https://classiques.uqam.ca/collection_sciences_nature/mezieres_alfred/proces_galilee/proces_galilee.htm, (dernière consultation le 24-05-26).