

Pleurer à chaudes larmes de crocodile

Carola Barbero

Volume 40, Number 1, Spring 2013

Littérature et connaissance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1018375ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1018375ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (print)

1492-1391 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barbero, C. (2013). Pleurer à chaudes larmes de crocodile. *Philosophiques*, 40(1), 45–58. <https://doi.org/10.7202/1018375ar>

Article abstract

This essay concerns the emotions that we feel when reading a work of fiction. Some philosophers think that our emotional engagement with fiction gives rise to a paradox and involves either irrationality or participation in a game of make believe. The aim of this work is to show how the paradox of fiction can be dissolved by making use of an Object Theory in a Meinongian style.

Pleurer à chaudes larmes de crocodile

CAROLA BARBERO

Università degli Studi di Torino

RÉSUMÉ. — Je m'intéresse dans cet article aux émotions que nous ressentons lorsque nous lisons une œuvre de fiction. Certains philosophes pensent que notre implication émotionnelle dans la fiction constitue un paradoxe, et implique soit une forme d'irrationalité, soit la participation à un jeu de «faire semblant». Ici, je soutiendrai qu'une Théorie de l'Objet à la Meinong, en défendant une approche réaliste des émotions liées la fiction, permet de résoudre adéquatement ce paradoxe de la fiction.

SUMMARY. — This essay concerns the emotions that we feel when reading a work of fiction. Some philosophers think that our emotional engagement with fiction gives rise to a paradox and involves either irrationality or participation in a game of make believe. The aim of this work is to show how the paradox of fiction can be dissolved by making use of an Object Theory in a Meinongian style.

I.

Certains philosophes considèrent qu'il est difficile d'expliquer comment ce qui arrive à des personnages fictifs peut nous conduire à avoir les larmes aux yeux. Les personnages fictifs, inutile de le dire, sont *fictifs*, et par conséquent leurs blessures et leurs peines ne sont rien d'autre que le produit de l'imagination d'un écrivain. Il n'*existe* rien dont on devrait être effrayé, ni personne à pleurer. Et pourtant, nous poussons des cris, nous sommes pris de tremblements, et nous pleurons. Faisons-nous semblant quand nous réagissons ainsi ? Ou sommes-nous tout simplement irrationnels ?

Aucune de ces questions n'est en réalité la bonne. Il faut partir du fait que nous savons parfaitement que ceux à qui nous avons affaire sont des personnages fictifs, et que nous sommes parfaitement sincères et rationnels en réagissant de cette manière (crier, trembler, et pleurer). Prenons la fin tragique d'Anna Karénine :

Son petit sac rouge, qu'elle eut quelque peine à détacher de son bras, lui fit manquer le moment de se jeter sous le premier wagon : force lui fut d'attendre le second. Un sentiment semblable à celui qu'elle éprouvait jadis avant de faire un plongeon dans la rivière s'empara d'elle, et elle fit le signe de la croix. Ce geste familier réveilla dans son âme une foule de souvenirs d'enfance et de jeunesse ; les minutes heureuses de sa vie scintillèrent un instant à travers les ténèbres qui l'enveloppaient. Cependant, elle ne quittait pas des yeux le wagon, et lorsque le milieu entre les deux roues apparut, elle rejeta son sac, rentra sa tête dans les épaules et, les mains en avant, se jeta sur les genoux sous le wagon, comme prête à se relever. Elle eut le temps d'avoir peur. « Où suis-je ? Que fais-je ? Pourquoi ? » pensa-t-elle, faisant effort pour se rejeter en arrière. Mais une masse énorme, inflexible, la frappa à la tête et l'entraîna par le dos. « Seigneur,

pardonnez-moi ! » murmura-t-elle, sentant l'inutilité de la lutte. Un petit homme, marmottant dans sa barbe, tapotait le fer au-dessus d'elle. Et la lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, brilla soudain d'un plus vif éclat, illumina les pages demeurerées jusqu'alors dans l'ombre, puis crépita, vacilla et s'éteignit pour toujours¹.

Voici le moment le plus douloureux pour les lecteurs. Nous savions, il est vrai, que les choses allaient de mal en pis, Anna et Vronsky entretenant de plus en plus d'amertume l'un à l'égard de l'autre, un mélange de profond ennui et de soupçons ayant rongé l'équilibre psychologique d'Anna, et Vronsky, selon toute vraisemblance, trompant sa confiance et s'étant lassé d'elle. Pourtant, nous ne pouvions nous attendre à une fin si tragique. Alors nous pleurons, en nous souvenant de tous les bons moments qu'Anna et Vronsky ont partagés et songeons à quel point la vie peut parfois être cruelle.

Pour de nombreux philosophes, les expériences du genre de celle que l'on vient de décrire donnent lieu à un paradoxe philosophique : le paradoxe de la fiction. Ce paradoxe apparaît parce que, d'une part nous savons parfaitement qu'un personnage fictif comme celui d'Anna n'existe pas, et d'autre part pourtant, nous sommes profondément émus par son suicide. Comment pouvons-nous donc être attristés par quelque chose qui n'existe pas (car le fait que je sois attristé par x implique que x me rend triste, or quelque chose que je sais ne pas exister ne peut pas *me rendre triste*) ? Voici le paradoxe :

- (1) Nous sommes attristés par la fin tragique d'Anna et nous savons qu'Anna est un personnage fictif ;
- (2) Croire en l'existence de x (qui nous rend triste) est une condition nécessaire pour éprouver des émotions à l'égard de x ;
- (3) Nous ne croyons pas en l'existence de personnages fictifs.

Nous pleurons et nous nous désespérons de son suicide, bien que nous ayons conscience du fait qu'elle n'est qu'un personnage fictif. Pourquoi en est-il ainsi ? Cela se produit parce que l'entité fictive en question exemplifie certaines *propriétés qui produisent des émotions*, plus précisément celles qui produisent spécifiquement les émotions que nous ressentons. Voyons à présent comment la Théorie de l'Objet montre que des entités fictives peuvent exemplifier, ou mieux encore, avoir des propriétés, mais aussi comment elle peut dissoudre le paradoxe de la fiction.

1. Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, trad. Henri Mongault, Gallimard, coll. « Folio Classique », Paris, 1952, p. 809-810.

II.

La Théorie de l'Objet envisage les objets dans leur généralité absolue², p. ex. les objets définis uniquement par l'ensemble des propriétés dont ils sont les corrélats à titre d'objets³ et, par conséquent, indépendamment du fait qu'ils puissent aussi être des objets d'un genre particulier, d'une manière ou d'une autre, pour quelqu'un. De fait, la Théorie de l'Objet s'intéresse à tous les objets, les chaises comme les licornes, les nombres comme les carrés ronds, les objets qui existent comme ceux qui n'existent pas. Tout ce qui a au moins une propriété est un objet : tout ce qui n'est pas un pur néant est quelque chose. Il est indifférent que Pégase soit un objet mythologique que nous ne rencontrerons jamais dans la rue, tandis qu'un chat est un objet réel que nous pouvons rencontrer, nourrir et caresser. Ces différences ne sont pas l'affaire de la Théorie de l'Objet elle-même, mais de sciences plus particulières : la zoologie étudiera sans doute les chats, mais certainement pas les chevaux ailés, de la même manière que la géométrie analysera les propriétés du triangle et non pas celles du carré rond. Cela parce que la zoologie — à la différence de la Théorie de l'Objet — n'étudie que ce qui existe, et que la géométrie analyse avec succès les formes géométriques possibles, et non pas celles qui sont contradictoires. Par conséquent, du point de vue de la Théorie de l'Objet, il est possible d'être un objet sans être un objet existant. Autrement dit, la définition de ce qu'est un objet n'inclut pas sa possible existence.

Une fois que nous avons un objet qui correspond à un ensemble de propriétés, nous pouvons bien entendu nous demander de quel type d'objet il s'agit : est-ce un objet existant, fictif ou imaginaire ? Puisque nous nous intéressons en particulier à Anna Karénine, voyons de quel type d'objet il s'agit. C'est une entité littéraire fictive créée par Léon Tolstoï et acceptée (c'est-à-dire reconnue comme telle) par une communauté de lecteurs et de critiques.

Tolstoï a engendré Anna Karénine, il l'a fait être. L'auteur est libre de choisir les propriétés qu'un personnage doit avoir sans jamais risquer de se tromper⁴ (là réside la liberté créatrice essentielle dont jouissent ceux qui

2. Pour un aperçu historique de la Théorie de l'Objet, voir Nef (1998), Raspa (2002) et Bakaoukas (2003). La Théorie de l'Objet la plus célèbre est sans nul doute celle de Meinong (1904), et c'est celle que je prendrai toujours comme référence.

3. Selon cette définition, tout ce qui a au moins une propriété est un objet, et le critère qui permet de distinguer ce qui est un objet de ce qui n'en est pas un est le suivant : Pégase est un objet parce que le nom « Pégase » renvoie à quelque chose auquel certaines propriétés correspondent (« être un cheval ailé », « être le fils de Méduse et de Poséidon », « être un animal mythologique »), alors qu'au contraire, wrtgfh n'est pas un objet, car « wrtgfh » ne renvoie à rien. Sur les problèmes qu'un tel critère peut soulever, voir Salmon (1999), en particulier p. 304-308, Kroon (2003), en particulier p. 155-157, et Caplan (2004).

4. Naturellement, si l'auteur veut écrire un roman réaliste, ce qui est le cas dans *Anna Karénine*, toutes les lois naturelles, physiques et morales qui sont valides dans notre monde doivent aussi être appliquées dans le roman. Néanmoins, comme c'est le cas par exemple dans les romans de science-fiction, il n'est pas toujours pertinent ni courant de chercher à imiter la réalité.

racontent des histoires) et par conséquent il est l'autorité suprême⁵ en ce qui concerne ses *créatures* et les propriétés qui les caractérisent. Anna Karénine aurait en effet pu être différente de ce qu'elle est, si Tolstoï avait utilisé la langue autrement, et attribué à cette entité des propriétés différentes de celles qu'elle possède effectivement⁶.

III.

Nous disposons à présent de suffisamment d'éléments pour revenir au paradoxe. Ce paradoxe apparaît quand nous lisons le récit de la mort d'Anna et que cela nous fait pleurer, en dépit du fait qu'elle n'existe pas. Est-ce normal ? Est-ce rationnel ? Est-ce là une preuve du fait que nous jouons à faire semblant ? Le raisonnement qui se trouve au fondement de cette situation paradoxale est constitué de trois prémisses :

- (A1) Certaines personnes éprouvent des émotions à l'égard de personnages ou de situations qu'elles considèrent comme fictifs ;
- (A2) Les individus éprouvent des émotions seulement s'ils croient que les objets de leurs émotions à la fois existent et manifestent au moins certaines des propriétés qui produisent des émotions, et spécifiquement les émotions en question ;
- (A3) Les individus qui prennent des entités fictives comme objets de leurs émotions ne croient pas que ces entités existent ni qu'elles exemplifient quelque propriété produisant des émotions.

Tel est le paradoxe qui apparaît quand nous pleurons la mort d'Anna Karénine.

Colin Radford⁷, en ouvrant le débat philosophique concernant les émotions liées aux fictions dans un article célèbre de 1975, affirme que notre apparente capacité à répondre émotionnellement à des personnages et événements fictifs est « irrationnelle, incohérente, et inconsistante »⁸. Il justifie cela par l'idée que croire en l'existence des objets de nos émotions est nécessaire pour que nous puissions être émus par eux, et que nous n'entretenez clairement

5. Pour une position qui jette le doute sur le principe d'après lequel l'auteur dispose d'une complète licence poétique, voir Weatherston (2004) et la solution qu'il propose à l'énigme aléthique.

6. Anna Karénine aurait pu être différente, mais tout en demeurant néanmoins le même objet si, par exemple, Tolstoï lui avait attribué la propriété d'avoir laissé sa fille à Saint-Petersbourg, plutôt que son fils ; ou s'il l'avait dotée de propriétés différentes de ce genre. En ce cas, la *forme* du personnage aurait été clairement préservée. Mais que se serait-il passé si Tolstoï lui avait attribué la propriété d'être un chat ? Dans ce cas, bien entendu, nous aurions toujours une entité nommée « Anna Karénine », mais ce serait une entité différente, n'ayant que le même nom de l'objet précédent (car l'objet ne serait manifestement pas le même). Sur des problèmes de ce genre, voir Thomasson (1999 : 56-59).

7. Radford, 1975.

8. Radford, 1975, p. 75.

pas une telle croyance lorsque nous lisons des œuvres de fiction. Parce qu'il arrive pourtant que de telles œuvres nous émeuvent effectivement, Radford conclut tout bonnement que notre capacité de répondre émotionnellement est irrationnelle.

À l'appui de son argument, Radford prend le cas de quelque chose de particulièrement tragique que nous croyons d'abord être vrai, et qui par la suite se révèle être faux : une fois que nous en avons conscience, selon lui, nous ne nous sentons plus aussi triste ou désespéré qu'auparavant, parce que nous savons que c'est faux, que c'est un mensonge, que c'est un roman. Il écrit : « Il semble que je ne puisse être ému par les malheurs de quelqu'un que si je crois que quelque chose de terrible lui est arrivé. Si je crois que tel n'est pas le cas, qu'il n'est pas en train de souffrir ou quoi que ce soit d'autre, je ne peux pas m'en désoler ou en avoir les larmes aux yeux⁹. » Ce que Radford veut dire ici, c'est que nous ne pouvons être *rationnellement* émus par les malheurs de quelqu'un que si nous croyons que quelque chose de terrible lui est arrivé ; si nous ne le croyons pas, nous ne pouvons pas *rationnellement* avoir du chagrin ou en avoir les larmes aux yeux. Mais nous n'avons pas de telles croyances lorsque nous nous rapportons en toute connaissance de cause à des fictions.

On pourrait objecter à Radford que lorsque nous avons affaire à une fiction, nous oublions d'une certaine manière que ce que nous lisons est une œuvre de fiction et, par conséquent, que cela n'est pas réel : nous pourrions lire le récit du suicide d'Anna Karénine en perdant temporairement conscience de sa nature fictive. Face à une objection de ce genre, Radford répondrait en deux temps. Premièrement, si nous oublions réellement que ce que nous sommes en train de lire n'est pas réel, alors nous ne ressentirions aucune de ces formes variées de plaisir qui accompagnent souvent d'autres émotions négatives (comme la peur, la pitié, la tristesse, etc.) quand nous lisons de la fiction, mais pas dans la vie réelle. Deuxièmement, il y a le fait que nous n'essayons même pas de faire quelque chose, de réagir d'une manière quelconque : quand nous lisons qu'Anna se jette sous le train, nous avons conscience de son statut d'entité fictive quand bien même nous sommes émus par ce qui lui arrive¹⁰. Cependant, Radford ne propose pas pour autant de solution à notre paradoxe, il souligne davantage une forme de bizarrerie de la nature humaine : il n'explique pas comment il se fait que nous puissions être émus par ce que nous savons parfaitement ne pas exister, tout ce qu'il dit c'est que le fait d'être ému par ce que nous savons ne pas exister est irrationnel et illogique, rien de plus.

Revenons à nouveau au paradoxe. Ce paradoxe apparaît parce que les trois propositions semblent être vraies si on les prend individuellement, mais lorsqu'on les prend toutes ensemble elles se contredisent mutuellement. La

9. Radford, 1975, p. 68.

10. Radford, 1975, p. 71, et 1977.

première affirme que nous avons des réponses émotionnelles authentiques à l'endroit de personnages et de situations fictifs; la seconde, que nous éprouvons des émotions authentiques seulement à l'endroit d'objets que nous croyons exister; et la troisième, que nous ne croyons pas en l'existence d'objets et de situations fictifs. Dans la mesure où ces prémisses se contredisent les unes les autres, Radford en arrive à la conclusion que les réponses émotionnelles à l'égard des personnages et des événements fictifs sont irrationnelles et incohérentes.

Pour résoudre ce paradoxe, il nous faut donc rejeter ou reformuler certaines (au moins une) de ces prémisses. Les théoriciens du « faire semblant », Kendall Walton¹¹ en tête, rejettent radicalement (A1)¹², c'est-à-dire l'idée que nous nous sentirions authentiquement tristes à cause de la fin tragique d'Anna Karénine, ou que nous aurions authentiquement peur des entités qui peuplent les films d'horreur. Walton soutient: « L'idée que la peur doit accompagner ou impliquer la croyance que l'on est en danger est, semble-t-il, un principe du sens commun, un principe que l'on ne doit pas abandonner s'il n'y a pas d'autre hypothèse raisonnable¹³. » Selon Walton, il n'est *vrai que si nous nous le faisons croire* que nous avons peur des entités vues dans les films d'horreur, que nous nous sentons tristes pour Anna Karénine, etc. En fait, il affirme que lorsque, par exemple, nous pleurons à cause de la mort d'Anna, ce que nous faisons *en réalité*, c'est de participer à un jeu qui consiste à nous faire croire des choses: nous ferions *comme s'il* y avait une femme qui se suicide, et nous ressentirions alors une *quasi-émotion*, une quasi-tristesse, qu'on ne peut clairement pas considérer comme vraie. Certaines situations dans lesquelles nous nous faisons croire des choses pourraient engendrer des vérités fictives, comme par exemple celle affirmant que *nous sommes tristes à cause de la mort d'Anna* (dans ce cas, bien entendu, ce qui est vrai est que *c'est fictivement que nous sommes tristes à cause de la mort d'Anna*). En pleurant, nous jouons donc la comédie, et par conséquent, nos larmes ne sont rien d'autre que des larmes de crocodile, de fausses larmes¹⁴.

Selon Walton, les quasi-émotions diffèrent des véritables émotions, en premier lieu parce qu'elles ne sont pas engendrées par la croyance en l'existence de quelque chose (comme la croyance que la femme qui se suicide existe réellement), mais par des *croyances de second ordre* concernant ce qui est

11. Walton, 1978.

12. Voir aussi Kroon, 1994.

13. Walton, 1978, p. 6-7.

14. Nous pouvons aussi trouver des positions de ce genre poussées à l'extrême, et selon lesquelles, par exemple, les larmes que versent les femmes sont toujours de fausses larmes. Souvenons-nous de l'expression célèbre utilisée par Shakespeare dans Othello (Acte IV, Scène 1): « Oh! démon, démon! Si les pleurs d'une femme pouvaient féconder la terre — chaque larme qu'elle laisse tomber deviendrait un crocodile. (À Desdémone) Hors de ma vue! ».

fictivement le cas selon l'œuvre en question¹⁵. Cela signifie que c'est seulement quand nous nous faisons croire des choses que nous éprouvons des émotions à l'égard de personnages fictifs, et cela se produit parce que nos croyances concernant les propriétés fictives de ces personnages engendrent en nous des états quasi-émotionnels.

On peut élever de nombreuses objections contre la Théorie du « comme si ». La plus forte d'entre elles est celle qui se concentre sur les *différences* entre ces cas (par exemple, Charles *a peur* de la matière verte et visqueuse), et les cas paradigmatiques où l'on joue à faire semblant de croire quelque chose. En proposant sa théorie, Walton fait explicitement référence aux jeux ordinaires dans lesquels les enfants jouent à faire semblant de croire certaines choses, et dans lesquels on prend des mottes de terre pour des gâteaux par exemple, ou les jeux dans lesquels un père, qui fait semblant d'être un monstre, poursuit son enfant et se rue sur lui¹⁶. Une telle différence renvoie au fait que nous n'avons pas le choix : à la différence de l'enfant qui joue à un jeu, quand nous lisons un roman nous ne pouvons pas décider de ce que seront nos réactions émotionnelles. Par exemple, nous ne pouvons pas simplement refuser de *jouer* et éviter ainsi d'être émus, comme le peuvent les enfants¹⁷, pas plus que nous ne sommes capables au contraire d'enclencher nos réponses émotionnelles (pensons à ces textes de fiction qui échouent tout simplement à susciter la réaction émotionnelle désirée). Une autre objection se concentre sur la phénoménologie de ces deux cas de figure : il n'est tout simplement pas vrai, dans l'expérience ordinaire, que les individus qui consomment de la fiction soient dans des états émotionnels similaires à ceux dans lesquels se trouvent les individus qui jouent à faire semblant de croire des choses quand ils regardent des films, lisent des livres, etc.^{18,19} L'expérience

15. « Charles croit (il sait) que, en faisant semblant d'y croire, de la matière verte et visqueuse [sur l'écran] est en train de lui couler dessus et qu'il risque d'en mourir. Sa quasi-peur résulte de cette croyance » (Walton 1978, p. 14).

16. Walton, 1978, p. 13.

17. « [S]'il [sous-entendu : la peur produite par les films d'horreur] s'agissait d'une émotion non sincère, on pourrait s'attendre à ce qu'elle puisse être suscitée à volonté. Je pourrais décider de rester de glace en regardant *L'Exorciste*, ou je pourrais refuser de faire semblant de croire que j'étais horrifié. Mais je ne crois pas que ce soit vraiment là une option envisageable pour ceux qui, comme moi, ont été complètement submergés par cette émotion » (Carroll, 1990, p. 74).

18. « [B]eaucoup de spectateurs de théâtre et de lecteurs croient qu'ils sont réellement furieux, impatients, amusés, effrayés, et même sexuellement excités par les exploits réalisés par les personnages fictifs. Il semble tout à fait erroné, dans de tels cas, d'affirmer que nos spectateurs de théâtre font simplement semblant de croire qu'ils sont dans ces états émotionnels » (Novitz, 1987, p. 241).

19. Carroll soutient résolument que « la théorie de Walton semble sacrifier la phénoménologie de l'état [ici « l'art de l'horreur »] au bénéfice de la logique » (Carroll, 1990, p. 74) ; en fait, par contraste avec les enfants qui jouent à faire semblant de croire des choses, quand nous réagissons à des œuvres de fiction nous ne semblons absolument pas avoir conscience de jouer à un jeu quel qu'il soit.

de la lecture et du plaisir que l'on prend à la littérature ne renvoie pas à une sorte de *jeu pour adulte* auquel nous prendrions part : en fait, c'est une expérience complètement différente, plus profonde et plus complexe (sur le plan ontologique, bien entendu) que ne l'est celle des *jeux pour adultes ordinaires*.

Une autre possibilité pour résoudre ce paradoxe consiste, en suivant une ligne de pensée classique, à rejeter la prémisse (A₂), c.-à.-d. le fait que la croyance en l'existence de quelque chose constitue la condition nécessaire des réactions émotionnelles authentiques. En fait, nous pourrions raisonnablement affirmer que, bien que nos réactions émotionnelles à l'égard de personnages réels requièrent la croyance en leur existence, il n'y pas de raison de considérer que ce type particulier de réactions émotionnelles constitue le modèle absolu à partir duquel on devrait comprendre les réactions émotionnelles en général. Ce qui distingue les réactions émotionnelles à la fiction des réponses émotionnelles aux personnages du monde réel est le fait que, plutôt que de devoir croire en l'existence effective de l'entité en question, il nous suffit de nous la « représenter »²⁰ en croyant qu'il y a bien là quelque chose, et pas un simple néant. Par conséquent, les seuls types de croyances que nous avons besoin d'entretenir quand nous avons affaire à des fictions seraient ceux qui se rapportent aux propriétés des personnages, qui les rendent drôles, idiots, effrayants, pathétiques, et ainsi de suite. Dans la section qui vient, je poursuivrai cette seconde voie de résolution du paradoxe²¹, qui est compatible avec la Théorie de l'Objet et ce qu'elle suppose.

Nous pourrions trouver encore une autre solution au paradoxe²² qui rejette également la prémisse (A₃) et introduit un concept de croyance faible (ou partielle). Dans ce cas, les émotions qu'implique le fait de réagir à des personnages fictifs seraient plus faibles, par comparaison avec celles que nous éprouvons face à des personnes réelles. Pour éprouver des émotions vis-à-vis de personnages fictifs, bien des gens ont besoin de disposer d'une sorte de « capacité à suspendre volontairement leur incrédulité ». Cette expression a

20. Lamarque (1981) parle de « représentation mentale », Carroll (1990) d'« animation dans la pensée » et Smith (1995) de « proposition de l'imagination ».

21. Radford rejette avec force cette deuxième possibilité : « Lamarque affirme que je suis effrayé par "la pensée" de la substance verte et visqueuse. Ce serait là "l'objet réel" de ma peur. Mais si c'est l'image mouvante de cette substance visqueuse qui m'effraie (en ce qui me concerne), alors ma peur est irrationnelle, etc., car je sais que ce qui m'effraie ne peut pas me faire de mal. Alors le fait que nous soyons effrayé par des pensées fictives ne résout pas le problème, il en constitue une partie » (Radford, 1977, p. 261-62).

22. Levinson (1997, p. 22-27) donne les grandes lignes de sept solutions différentes à ce paradoxe : la solution non intentionnaliste, la suspension de l'incrédulité, la solution de l'objet de substitution, la solution anti-jugementaliste, la solution irrationaliste, et la solution du « comme si » ou de l'imaginaire. Cependant, dans la perspective qui est ici la mienne, les deux solutions présentées suffisent pour expliquer comment la Théorie de l'Objet peut aisément dissoudre le paradoxe de la fiction.

été forgée par Samuel Taylor Coleridge²³. Selon lui, créer une suspension de l'incrédulité signifie créer un type d'émotions différentes de celles que l'on éprouve dans la vie réelle. Cependant, cette troisième solution implique qu'il y a des différences comportementales importantes entre nos réactions émotionnelles face aux personnes réelles, et celles que nous avons face à des personnages fictifs.

IV.

La solution que je trouve la plus intéressante est celle qui vise à savoir si la croyance en l'existence d'une chose est une condition nécessaire de toute réaction émotionnelle authentique. D'après la position réaliste que je défends ici, et qui est pour l'essentiel fondée sur la Théorie de l'Objet, tout ce dont nous avons besoin pour pouvoir avoir une réaction émotionnelle authentique c'est de croire aux propriétés qui caractérisent les entités et les événements fictifs particuliers. À partir du moment où nous croyons en certaines des propriétés dont est douée Anna — c.-à-d. la propriété d'être désespérée et abandonnée, la propriété d'être rejetée par ses amis, et la propriété de se jeter sous un train — nous avons tout ce qu'il faut pour nous sentir triste.

Ce qui m'intéresse principalement ici est d'ordre ontologique et non psychologique, et cela explique pourquoi je ne me soucie pas de ce qui pourrait rendre compte de ce qui se produit dans l'esprit des gens lorsqu'ils lisent des romans, ou de la différence qui existe entre lire le récit de la mort d'Anna et lire celui de la mort de Diana Spencer. Mon intention est ici principalement de souligner le fait que les entités fictives sont des objets, qu'elles sont caractérisées par des propriétés spécifiques, et que par conséquent il y a une chose — en l'occurrence les propriétés qui caractérisent Anna Karénine — à laquelle je réfère lorsque je pleure.

D'une part, d'après le paradoxe de la fiction élaboré par Radford, il y a un problème concernant les émotions liées à la fiction parce que, dans ces situations, il ne semble pas y avoir d'objet, c.-à-d. pas d'objet existant. Dans son article fondateur, Radford demande : « Nous sommes attristés, mais comment se fait-il que nous le soyons ? À propos de quoi sommes-nous tristes ? Comment pouvons-nous nous sentir authentiquement et involontairement tristes, et pleurer, alors que nous savons bien, au moment même où nous le faisons, que personne n'a souffert ni n'est mort²⁴ ? » D'autre part, et contrairement à ce que soutient Radford, la Théorie de l'Objet affirme qu'être un

23. Coleridge a forgé l'expression « suspension de l'incrédulité » dans sa *Biographia Literaria* (1817) : « [O]n l'a compris, mes efforts doivent être orientés vers des personnes et des personnages surnaturels, ou du moins romantiques, de manière à transférer à partir de notre nature intérieure un intérêt humain et une apparence de vérité qui soient suffisants pour procurer à ces ombres de l'imagination cette suspension volontaire et éphémère de l'incrédulité, qui constitue l'acte de foi poétique » (chap. XIV).

24. Radford, 1975, p. 77.

objet et être un *objet existant* ne sont pas une seule et même chose : une chose — comme Anna Karénine, Pégase, ou même le carré rond — peut être un objet sans être un objet existant. Dans cette perspective, aucun paradoxe n'apparaît :

- (S1) Nous sommes attristés par la fin tragique d'Anna et nous savons qu'Anna est un personnage de fiction (et que par conséquent elle *n'existe pas*);
- (S2) Croire qu'*il y a* (et non qu'*il existe*) un objet qui exemplifie certaines des *propriétés qui produisent des émotions*, et en particulier certaines de celles qui produisent la tristesse, est une condition nécessaire et suffisante pour être attristé par cet objet (c.-à-d. que l'émotion doit être dirigée vers quelque chose);
- (S3) Nous croyons qu'*il y a* des personnages de fiction qui exemplifient des propriétés qui produisent des émotions (par exemple, *il y a* un personnage de fiction nommé Anna Karénine et dont la fin est tragique).

En faisant la différence entre *être* et *exister*, la Théorie de l'Objet rend possible le fait d'identifier un objet (un objet fictif, Anna Karénine) qui cause une émotion spécifique (la tristesse), même si cet objet n'existe pas. C'est précisément de cette manière que le paradoxe disparaît. Ainsi, tant l'hypothèse de l'irrationalité que l'hypothèse du « comme si » peuvent être définitivement abandonnées, grâce à une théorie des émotions liées à la fiction selon laquelle la condition nécessaire et suffisante pour qu'une émotion soit authentique et rationnelle est que celle-ci soit dirigée vers un objet exemplifiant certaines des propriétés qui produisent des émotions. Et il est clair qu'une émotion dirigée vers un objet fictif est dirigée vers un objet qui exemplifie certaines des propriétés qui produisent des émotions.

Cela signifie que nous n'avons pas besoin de *croire* en l'existence d'Anna pour nous sentir émus par son sort, et pour expliquer que nous n'essayions même pas d'intervenir dans ce qui lui arrive (par exemple en essayant de l'empêchant de se suicider). Il suffit de *ne pas croire* en son existence. En fait, nous ne croyons qu'en l'*être* d'un objet, un objet fictif, caractérisé par certaines propriétés. Le fait que des émotions authentiques puissent être produites en nous par des personnes non existantes (comme le sont les personnages de fiction) ne devrait pas nous surprendre : n'éprouvons-nous pas de véritables sentiments pour des personnes mortes, des situations passées ou à venir, des rêves ou des rêveries ? De fait, nous n'avons pas besoin de croire en l'existence d'une chose pour nous sentir concernés par elle : je peux pleurer un fils qui n'est jamais venu au monde, et je peux être troublé par un amour simplement possible. Ne sont-ils pas des entités existantes ? Certainement pas. Mais ils sont quelque chose, au moins ces objets sur lesquels mes émotions sont concentrées.

La manière dont le paradoxe de la fiction disparaît est claire à présent : quand nous pleurons Anna Karénine, nous ne sommes pas en train de verser des larmes de crocodile ni d'être irrationnel. Tout au contraire, nous éprouvons des émotions authentiques et rationnelles. Cependant, même si nous sommes sincèrement émus, nous ne cherchons pas à consoler Anna ni à la sauver²⁵, et cela parce que nous savons parfaitement qu'elle est un personnage de fiction et que, par conséquent, nous ne pouvons avoir aucun pouvoir causal sur elle (Tolstoï pouvait probablement en avoir, mais c'est là une autre affaire).

Il est vrai que la personne qui éprouve les émotions en question ne croit pas qu'il y ait de référence *réelle* qui y corresponde, cependant elle croit qu'y correspond une référence *fictive*. L'émotion qui est ainsi produite est réelle et dirigée vers une entité fictive. Notre refus de croire en l'existence de l'objet — et notre croyance subséquente dans le fait qu'il soit fictif — ne nous empêche pas d'être émus par lui. Nous avons pitié d'Anna et n'essayons pas de lui parler ou de l'empêcher de se suicider parce que nous avons conscience du fait qu'elle est fictive et savons qu'il est impossible de lui venir en aide ; cependant, nous sommes émus. Loin de constituer une preuve de notre irrationalité, cela est une preuve du fait que nous sommes au contraire parfaitement rationnels.

V.

Il est à présent temps de se demander²⁶ : mais comment pouvons-nous en venir à *rechercher* et à *apprécier* ces peurs et ces tristesses ? Si notre enquête portait précédemment sur *le paradoxe de la fiction* (la question principale étant : comment se fait-il que nous puissions éprouver des émotions authentiques et rationnelles à l'égard d'entités fictives ?), celle qui nous intéresse à

25. En fait, comme le souligne Brock (2007, p. 217), nous n'éprouvons pas d'émotions comme la honte, l'embarras ou le remords, et cela vient du fait que nous avons conscience du statut ontologique fictif qui est celui des personnages : par exemple, regretter nos actions à l'égard de quelqu'un c'est croire d'une certaine manière qu'il y a une personne existante à l'égard de laquelle nous aurions dû agir différemment. Mais nous ne croyons pas cela. Nous ne pourrions pas avoir agi différemment à l'égard d'une entité fictive pour la simple raison que nous *n'interagissons* avec aucune d'elles (ainsi, nous ne pouvons regretter ou avoir honte de nos actions à l'égard d'aucune d'elles). Nous sommes ontologiquement *coupés* de ce type d'interactions avec les entités fictives.

26. Brock (2007, p. 226) insiste sur le fait que le paradoxe de la tragédie renvoie à deux problèmes, qu'on doit considérer de manière séparée : le premier problème est lié au fait que nous trouvons un intérêt à éprouver des émotions négatives (et cela ne constitue pas un paradoxe en soi, mais quelque chose qui s'apparente davantage à un conflit au sein de nos désirs) ; le second problème concerne le plaisir que nous tirons de ces émotions désagréables (et cela constitue bien un paradoxe, car il semble qu'il y ait une impossibilité conceptuelle dans le fait que des émotions comme la peur, la pitié et la tristesse — qui sont des émotions désagréables — aient pour résultat que nous trouvions plaisant d'en être émotionnellement affectés). Brock appelle le premier « l'énigme d'Aristote », et le second « l'énigme de Hume ».

présent concerne le *paradoxe de la tragédie et de l'horreur*, auquel participent des émotions négatives que nous éprouvons intentionnellement quand nous lisons des tragédies ou regardons des films d'horreur.

Une manière évidente de résoudre ce paradoxe consiste à affirmer que nous aimons la peur et la tristesse précisément parce que nous savons qu'elles ne concernent pas des entités réelles, mais des entités fictives, et que par conséquent il n'y a personne qui souffre ou meure *réellement*.

Mais est-ce vraiment ce qui se produit ? Est-ce que nous *aimons* réellement avoir peur et être triste (même si ces émotions réfèrent à des entités fictives) ? Prenons-nous *plaisir* à crier (parce que nous sommes effrayés) et à pleurer (parce que nous sommes tristes) ? Si tel était le cas, il serait sans doute en un sens irrationnel que nous recherchions quelque chose qui nous fera certainement souffrir.

Je pense que la solution correcte remonte à Hume²⁷ : ce que nous trouvons agréable, ce ne sont pas les souffrances du personnage, mais le style et la forme de l'œuvre. Les émotions négatives sont toujours de la partie, mais elles sont accompagnées de plaisir et de joie (mais jamais mélangées avec eux).

Il semble raisonnable de penser que le paradoxe de la fiction dérive du paradoxe de la tragédie : le problème général, en fait, ne se pose pas simplement pour les émotions que nous éprouvons à l'égard d'entités fictives, mais aussi pour les émotions négatives que nous éprouvons également à leur égard. Comment se fait-il que nous ayons peur de la matière verte et visqueuse ? Comment se fait-il que nous ayons pitié d'Anna Karénine ? Par conséquent, le paradoxe de la fiction dérive directement de celui de la tragédie et de l'horreur : pourquoi nous soucions-nous d'entités qui n'existent manifestement pas ? Cet article se veut une tentative pour répondre à cette question en dissolvant le paradoxe.

Ainsi, nous pleurons pour Anna Karénine — non pour rien, ni pour une personne existante dont le destin aurait été semblable à celui d'Anna, ni pour une entité abstraite : nous pleurons pour une femme qui, folle de rage et de jalousie, se suicide en se jetant sous un train, nous pleurons parce que nous nous souvenons combien Anna et Vronsky étaient beaux et passionnés durant la mazurka du bal, à Moscou, et à la fin, nous pleurons parce que nous comprenons combien les toutes premières lignes qui ouvrent le roman sont vraies : « Les familles heureuses se ressemblent toutes ; les familles malheureuses sont malheureuses chacune à leur façon²⁸. »

Pour avoir des émotions authentiques et rationnelles, il nous faut un objet qui les cause (ce n'est pas par hasard que, de quelqu'un qui se met à pleurer sans raison — et « raison » veut dire ici « objet » —, nous ne disons pas « il est triste », mais « il est déprimé »). Selon la théorie dont nous avons donné

27. Hume, 1757.

28. Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, op. cit., p. 3.

les grandes lignes ici, les entités fictives dérivent de l'attribution de propriétés à la fois internes et externes. Dans la mesure où elles sont le corrélat d'ensemble de propriétés, les entités fictives sont des objets. C'est pourquoi il n'est ni irrationnel ni absurde de la part de quiconque de pleurer à cause de la mort d'Anna Karénine : il y a bien un objet (même s'il est fictif) pour lequel nous pleurons, et du point de vue ontologique, cela est suffisant.

En soutenant la Théorie de l'Objet, nous résolvons le paradoxe de la fiction en le dissolvant : il n'y a pas de paradoxe, car il y a un objet. Par conséquent, les larmes que nous versons pour Anna ne sont pas des larmes de crocodile : nos pleurs ne sont pas si faux ni dénués de sincérité, et ce que nous mettons en jeu, ce sont des émotions authentiques. Cela ne signifie pas, bien entendu, que verser des larmes soit toujours le symptôme de la tristesse, comme le montre clairement l'exemple du crocodile (et à la différence de ce que les légendes sur les crocodiles nous racontent) : les crocodiles, peuvent et versent effectivement des larmes, même s'ils ne pleurent pas de remords, de tristesse, ou de quoi que ce soit d'autre de ce genre²⁹. Mais c'est là, manifestement, une tout autre histoire³⁰.

Bibliographie

- Bakaoukas, M. *Nothing exists. A history of the philosophy of non-being*, Philadelphia, Xlibris Corporation, 2003.
- Brock, S. « Fictionalism about Fictional Characters », *Noûs*, 36, 2002, p. 1-21.
- . « Fiction, Feelings and Emotions », *Philosophical Studies*, 132, 2007, p. 211-242.
- Caplan, B. « Creatures of Fiction, Myth and Imagination », *American Philosophical Quarterly*, 41, 2004, p. 331-337.
- Carroll, N. *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990.
- Coleridge, S.T. 1817. *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, London, Rest Fenner.
- Hume, D. 1757. « Of Tragedy », *Of the Standard of Taste and Other Essays*, Indianapolis, Bobs-Merrill, 1965.

29. En réalité, les larmes du crocodile, exactement comme les nôtres, sont produites par les glandes lacrymales, mais elles ne servent qu'à nettoyer les yeux, à lubrifier le passage de la membrane nictitante sur l'œil, et permettent sans doute également de réduire le nombre de bactéries qui se développent dans les yeux du crocodile lorsque ceux-ci commencent à être trop secs.

30. Je remercie Stuart Borck, Stephen Davies, Frederick Kroon, Jerrold Levinson et Alberto Voltolini pour les suggestions à la fois utiles et encourageantes qu'ils m'ont apportées à la lecture de versions antérieures de cet article. Je voudrais également remercier Pascal Engel, qui m'a invitée à participer à l'atelier de travail « Littérature et Vérité » à Genève, où j'ai eu la possibilité de discuter de cet article avec Maurizio Ferraris, Patrizia Lombardo, Jean-Marie Schaeffer et Stelios Virvidakis : je suis reconnaissante à tous de leurs questions et commentaires. *Last but not least*, un grand merci à Aude Bandini pour avoir traduit mon texte de l'anglais.

- Kroon, F. « Make-Believe and Fictional Reference », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 1994, p. 207-214.
- . « Quantified Negative Existentials », *Dialectica*, 57, 2003, p. 149-164.
- Lamarque, P. « How Can We Fear and Pity Fictions ? », *British Journal of Aesthetics*, 21, 1981, p. 291-304.
- Levinson, J. *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- . « Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain », in M. Hjort, S. Leaver [dir.] *Emotion and the Arts*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 20-34.
- Meinong, A. 1904. *Über Gegenstandstheorie*, in *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, A. Meinong [dir.], Leipzig, J. A. Barth, p. 1-50; in GA II, p. 481-530.
- Nef, F. *L'objet quelconque. Recherches sur l'ontologie de l'objet*, Paris, Vrin, 1998.
- Neill, A. « Fear, Fiction and Make-Believe », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, 1991, p. 47-56.
- Novitz, D. *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia, Temple University Press, 1987.
- Radford, C. « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ? », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. vol. 49, 1975, p. 67-80.
- . « Tears and Fiction », *Philosophy*, 52, 1977, p. 208-213.
- Raspa, V. [dir.]. *Alexius Meinong. Teoria dell'oggetto*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2002.
- Salmon, N. « Nonexistence », *Noûs*, 32, 1999, p. 277-319.
- Smith, M. « Film Spectatorship and the Institution of Fiction », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 1995, p. 113-27.
- Thomasson, A. L. *Fiction and Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Walton, K. « Fearing Fictions », *Journal of Philosophy*, 75, 1978, p. 5-27.
- . « Restricted Quantification, Negative Existentials, and Fiction », *Dialectica*, 57, 2003, p. 239-242.
- Weaterson, B. « Morality, Fiction and Possibility », *Philosophers' Imprint*, 3, 2004, p. 1-27.