

Colloque d'esthétique ESA – 27-29 mai 2010.

Le personnage de fiction est-il absolument et entièrement fictionnel ?

Où tracer la frontière entre personnages et personnes ?

En philosophie analytique contemporaine, la question de la fiction semble se focaliser plus précisément sur celle des êtres fictionnels. Se pose le problème ontologique de savoir s'ils existent, et si oui, de quelle manière : sont-ils des *possibilia* (Kripke), des objets abstraits (P. van Inwagen), des entités artéfactuelles abstraites (A. Thomasson), ou encore des ensembles de propriétés (Meinong) ? Se pose également le problème de leur possible rôle de référence pour la vérité ou la fausseté, et la signification, des différents types d'énoncés fictionnels – internes, externes, mixtes, existentiels négatifs. Enfin, la figure du personnage apparaît importante lorsque nous discutons, par exemple, de la nature des émotions que suscite une fiction, ou encore des processus de création, d'imagination, d'interprétation, d'identification et de faire-semblant à l'œuvre dans nos activités de joueur, lecteur et spectateur.

Dans ce genre de débat, nous parlons de personnages ou d'êtres imaginaires, et nous les percevons un peu comme les « habitants naturels » des fictions. Nous tenons en quelque sorte pour acquis et intuitif le fait que nous pouvons faire une distinction assez claire entre un personnage (fictif) et une personne (réelle). Cette distinction est fondée sur différents critères, qui tous tentent de dessiner une frontière nette entre ce qui est du ressort de la fiction et ce qui appartient à la réalité. Parmi ces critères de fictionalité, nous trouvons notamment celui qui différencie les êtres inventés, ou créés, et les êtres réels qui ne naissent pas de l'esprit d'un auteur. La séparation ontologique se situe plus généralement entre les êtres fictifs, privés d'existence physiologique, « vivants sans entrailles », selon l'expression de P. Valéry (1943 : 569), et les êtres humains, en chair et en os.

Certains philosophes et théoriciens de la littérature ont effectivement défendu l'idée d'une spécificité de la fiction, et parfois d'une opposition de nature entre les êtres et les mondes fictionnels, d'un côté, et de l'autre, les individus réels et le monde actuel – on peut citer M. Macdonald, D. Cohn, G. Genette. Dans cette optique, on estime qu'un objet est soit réel, soit fictif, et donc que ces deux propriétés entrent en contradiction. La séparation, par exemple logique, en termes de domaines d'objets distincts, rend délicate l'analyse des énoncés mixtes, entre autres, mais surtout fige un objet dans ce qui serait sa nature propre. Soit un objet existe, soit il n'existe pas ; globalement, serait fictif, ici, ce qui n'est pas réel, ce qui n'existe pas spatio-temporellement, ce qui ne correspond pas à, ni ne se vérifie par les faits. Par conséquent, les conceptions séparatistes pensent être en mesure de distinguer adéquatement les personnages et les personnes, et considère en somme le personnage comme un tout fictionnel, ou essentiellement fictionnel.

D'autres penseurs ont refusé de céder à ce que M. Butor juge comme « l'illusion que cette frontière serait définitivement arrêtée » (1964 : 111), montrant qu'il est souvent difficile de ranger aussi proprement les personnages et les personnes en deux catégories distantes. Je pense notamment à l'analyse de V. Descombes (1983) sur les index et dictionnaires des personnages de *La Comédie humaine* de Balzac, remarquant que, pour des cas comme Napoléon ou Vautrin (un pseudonyme de personnage), la différence est « mal établie » et « tend à s'effacer ». Mais, pour Descombes, ce constat est suivi par le rejet des personnages de fiction, qui ne sont rien, rien que des noms, des masques, des « façons d'être présenté » – il n'y a en réalité que des personnes et des noms.

Mais la solution « parméniidienne » n'est pas la seule. A l'autre extrémité, on trouve les positions dites postmodernistes ou constructivistes, où l'on a pu défendre l'idée (simplifiée) selon laquelle tout est fiction – récits, perceptions, identités, faits, images ne peuvent être objectives et uniques. Nous serions en somme, aux yeux d'autrui et parfois de nous-mêmes, tel que nous apparaissions, images insaisissables, recrées, ou complétées par l'imagination ; et le genre fictionnel serait une expression de plus de notre faculté créatrice. Il ne s'agit donc pas de nuancer l'opposition, mais de l'annihiler.

J'aimerais proposer une position médiane, qui s'approche davantage de la position « intégrationniste » que présente T. Pavel dans *Univers de la fiction* (1988), en réponse aux attitudes « ségrégationnistes », logocentristes et normées qu'il juge insatisfaisantes. L'idée centrale que je retiens et souhaite argumenter consiste à reconnaître qu'il y a bien des frontières, mais que ces frontières sont poreuses, variables, et plurielles. J'aimerais insister sur la dimension enchevêtrée de la fiction et de la réalité. Il faut donc préciser que le terme de réalité ne s'oppose plus à celui de fiction, en tant qu'on opposerait une existence concrète à une non-existence, ou à une existence abstraite, mais, dans une veine plus meinongienne, que la réalité contient des objets qui ont diverses propriétés comme être fictif, imaginaire, perceptible, factuel, etc.

Cette fois, il devient impossible de tracer une séparation ontologique étanche entre personnage et personne, au sens où, à côté de ce qui nous différencie, nous partageons pourtant un certain nombre de traits communs. Par ailleurs, il est également douteux de croire que le personnage de fiction est tout entier fictionnel. Cela rejoint les notions de « saillance », d'« hétéronomie » et de « fusions ontologiques » développées par Pavel. L'idée est qu'un même objet peut appartenir à deux ensembles différents de mondes (au sein de la réalité), et posséder, dans chacun de ces mondes, des nouvelles propriétés et fonctions (il analyse notamment le partage entre le sacré et le profane). Par conséquent, selon les contextes, nous rendons saillants différents traits de l'objet. L'objet fictionnel lui-même exprime ainsi un certain nombre de traits imaginaires, mais aussi des traits qui correspondent à la réalité, à des aspects du monde actuel, et qui n'ont de sens et de consistance que par rapport à ce monde dans lequel nous vivons, lisons et produisons des fictions.

Il se fait ainsi un va-et-vient constant entre ces deux figures du personnage et de la personne réelle, en tant qu'elles s'influencent, s'altèrent et s'interpénètrent mutuellement : le personnage inclut certains aspects de la personne, et la personne inclut certains traits du personnage. C'est alors en fonction des contextes dans lesquelles nous formulons nos questions que nous relevons ce qu'il y a de commun et de différent entre les êtres fictionnels et les êtres réels. Plus exactement, c'est en fonction des attendus de nos description et explication des phénomènes que nous mettons l'accent sur telle dimension fictive ou factuelle d'un même objet.

Nous avons donc davantage affaire à un entrelacs de fictif et de factuel, à une altération réciproque de l'un par l'autre, et le rapport entre fiction et réalité n'est donc pas d'opposition ni d'exclusion de contraires, mais bien plutôt de complémentarité et de mise en contrastes. En fonction de différents critères-ciseaux, nous découpons et mettons alors en relief différents points de convergence ou de divergence entre deux objets – Madame Bovary et moi, Madame Bovary et Anna Karénine, ou encore ce qui, dans l'objet « Madame Bovary », relève de l'auteur, du lecteur, de l'agencement textuel, des sentiments humains, etc. Un objet peut donc avoir la propriété d'être fictionnel, dans le contexte de la genèse d'un

roman, en tant qu'il dépend par exemple de l'imagination de l'auteur ; il peut avoir la propriété d'être réel, dans le contexte de l'intrigue, en tant qu'il est le héros bien en chair de l'histoire, ou, dans le contexte de lecture en tant qu'interprétation des faits humains, en tant qu'il exprime certaines de nos passions et réactions.

En réponse aux conceptions monopolistiques et séparatistes, nous voudrions ainsi proposer une conception contextualiste et ensembliste qui se garderait du danger d'un relativisme excessif. En effet, il ne s'agit pas de croire que tout dépend du contexte d'analyse, et du point d'observation qu'on choisit. En l'occurrence, la carence d'existence effective des personnages ou, ce qui revient au même, leur dépendance à un acte de création, n'est pas discutable. En revanche, ce qui l'est, ce sont les raisons pour lesquelles nous nous servons de ce point de divergence, pour isoler, caractériser et opposer le réel et le fictif. Puisqu'il existe par ailleurs de nombreux rapprochements et échanges, il s'agit donc de reconnaître qu'au-delà de cette opposition, ce qui constitue l'objet « personnage de fiction » est bien plutôt un mélange, entres autres, d'aspects imaginaires et réels.

L'arrière-fond de mon propos est donc l'idée selon laquelle la frontière entre fiction et réalité n'est ni absolue, ni définitive, ni figée. Cela signifie à la fois que la différence entre personnage de fiction et personne réelle n'est pas aussi limpide qu'il n'y paraît, mais aussi et surtout que l'étiquette « objet fictionnel » dont nous nous servons dans les débats n'est pas non plus aussi unitaire qu'on le prétend. Autrement dit, nous supposons à tort que les bords définitionnels d'un personnage ne posent pas vraiment de problème, étant suffisamment fixes.

Or il s'agit précisément de montrer ici en quoi l'objet « personnage » possède des bords flous. Nous nous demanderons ce que nous isolons, ce que nous rendons saillants, lorsque nous utilisons ce terme dans les débats, et il s'agirait ainsi de prendre le temps de questionner la légitimité d'une telle limitation arbitraire, partielle et partielle. En ce qui concerne la méthode, il faut préciser que cette étude repose davantage sur des analyses littéraires et narratologiques, sur les considérations de romanciers et théoriciens critiques du roman, mises en dialogues avec certaines approches philosophiques de la fiction. Cela tient d'une sorte de revendication face à l'étrange impression d'hermétisme de ces deux types de discours.

La manière de circonscrire un personnage s'avère problématique. De qui, de quoi parlons-nous, quand nous parlons d'un être fictionnel ? Voici des tentatives de bords solides pour de tels objets, croisant les questions de l'identité, de l'individuation et de la constitution d'un personnage de fiction.

1. LE NOM. On pourrait suivre une intuition selon laquelle les noms des personnages nous mettent en présence d'un objet suffisamment reconnaissable : Emma Bovary, Hamlet, Bartleby, Palomar, sont les noms respectifs de ces quatre êtres fictionnels. Mais cela semble plus délicat, notamment lorsque nous avons affaire, dans des romans, à des personnages sans nom. L'absence de dénomination est suppléée par exemple par l'usage de désignations plus impersonnelles, comme des expressions nominales – « l'homme assis dans le couloir », les « brothers and sisters » des romans de M. Duras –, ou par l'emploi encore plus instable de pronoms – le vouvoiement dans *La Modification* de M. Butor, ou *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'I. Calvino.

Par ailleurs, on sait que certains personnages changent parfois de nom au cours de l'élaboration d'un roman : le protagoniste de *L'Homme sans qualités* de R. Musil s'est appelé Achille, Anders, puis Ulrich. On obtient alors des contextes opaques pour les énoncés fictionnels, dans le sens où ces noms ne sont pas des équivalents, outre le fait qu'ils ne peuvent référer à une unique personne existante. La variété des désignateurs pour un même personnage dans un même roman marque également la fragilité d'une identité fixe de l'objet : Vautrin est-il seulement un autre nom pour Trompe-la-Mort, et Trompe-la-Mort un synonyme de Jacques Collin ? Julien Sorel et l'emploi par un narrateur complice de l'expression « notre héros » désignent-ils un même objet d'une seule nature homogène ?

En répondant positivement à ces questions, ne sommes-nous pas en train de supposer réglé cela même que nous questionnons, à savoir, la présence de frontières nettes qui délimiteraient une entité unifiée ? L'identité et l'individuation du personnage ne paraissent pas coïncider avec l'emploi de telle ou telle désignation nominative ; les bords patronymiques d'un être de fiction sont parfois nuls, sinon variables.

2. LE GENITEUR. On pourrait alors choisir de définir un être fictionnel à partir de l'acte de création, comme dépendant de l'auteur qui l'a produit et inventé. Cela s'approche d'une certaine manière de la thèse d'A. Thomasson, caractérisant l'objet de fiction comme étant un artefact dépendant de l'auteur et de son support (ce sera le point suivant). Mais il semble que les bords génétiques et généalogiques du personnage ne sont pas moins flous. Si tout personnage est effectivement créé, chaque personnage n'est pas forcément créé par un seul auteur, certains auteurs sont inconnus – c'est le cas notamment des personnages mythologiques –, et le processus de réécriture continue remet en cause l'absoluité de ce type d'identité. Ce processus, évident dans le cas des mythes, pourrait même être en jeu dans à peu près toute production littéraire : on peut citer, à titre d'exemple, les personnages des *Fables* de La Fontaine, qui reprend les figures de celles d'Esopé. L'intertextualité entraîne dès lors un brouillage concernant l'identité de celui qu'on devrait désigner comme l'unique auteur d'une œuvre et d'un être fictionnel.

En somme, c'est la dynamique même de création qui est à interroger. Comment distinguer, dans un personnage, ce qui relève de l'invention, et ce qui a davantage à voir avec une fidélité à une personne réelle, ou à un être fictif déjà créé ? L'acte de création est-il homogène et pur, ou est-il acte de recréation, reproduction, agencement nouveau d'éléments donnés ? Se pose également la question des personnes réelles introduites dans un roman, comme Napoléon dans *La Comédie Humaine* (point que souligne V. Descombes), ou les protagonistes des autofictions et des alterfictions. Dans les premières, il y a une confusion volontaire entre le personnage et la personne de l'auteur ; dans les secondes, entre le personnage et une personne réelle particulière.

Par ailleurs, l'emploi de pseudonymes par les auteurs complexifie l'attribution de ces personnages à un individu, posant le problème de l'identité de l'auteur lui-même. En effet, je ne suis pas sûre que Gary, même à avouer qu'il est Emile Ajar, accepte de dire qu'il est vraiment l'auteur des personnages de *L'Angoisse du Roi Salomon*. Le personnage n'est donc pas une sorte d'unité entièrement imaginée et constitutivement dépendante d'un auteur reconnaissable – on pensera même plus largement au débat post-structuraliste sur « la mort de l'auteur ».

3. LE LIEU. Une troisième voie consiste à caractériser le personnage à partir de l'histoire, du roman, de l'intrigue dans laquelle il s'inscrit (cela peut permettre de préciser les

bords génétiques). On utilisera le nom de l'œuvre comme complément du nom du personnage, ou de sa fonction actantielle : c'est le héros dans *Germinal* d'E. Zola, c'est Fosco Zaga dans *Les Enchanteurs* de R. Gary, etc. L'idée est d'englober le contexte narratif pour identifier le personnage. Cette tentative paraît peu probante. On peut en effet trouver un même personnage dans différents récits, comme le Nasreddine de plusieurs contes orientaux, occupant divers métiers et places, parfois dans un même récit.

Limiter tel personnage selon son histoire d'origine est un choix, pas une propriété essentielle de l'objet ; un même personnage fera l'objet d'une réécriture narrative (et ontologique), comme nous le donne à penser les personnages mythiques et mythologiques. De plus, un même être fictionnel, sautant d'un support à l'autre, peut subir des modifications de constitution à tel point qu'on ne sait plus quel support doit être considéré comme premier – je pense à la figure du Père Noël par exemple, entre contes, croyances populaires et publicités. Les bords spatiaux et narratifs du personnage sont donc variables. Cela suppose de préciser le type de contexte duquel on extrait tel objet fictionnel, qui possèdera alors des caractéristiques et des fonctions différentes.

4. LE TEXTE. Le personnage pourrait être, dans une quatrième perspective, l'ensemble composé par le corps du texte, par la matière textuelle : une sorte d'« être de papier » (R. Barthes). Mais là encore, cela semble compliqué. Outre la question de savoir quel texte nous devons choisir de découper, et quoi dans ce texte, si on suit certaines vues de P. Valéry ou I. Calvino, on peut penser que le texte est une construction contingente, qui contient en lui-même l'infini de tous les textes possibles, les formes possibles que pourrait prendre ou qu'aurait pu prendre le personnage. Ce type de constitution semble par ailleurs problématique dans le cas des personnages de pièces de théâtre ou de films : l'incarnation par un comédien ou un acteur, prêtant son corps au « texte », attribue par là des propriétés différentes au personnage, faisant ainsi varier son identité.

Dans le cas du roman, et c'est un point important, souvent négligé par les philosophes, il y a le rôle fondamental du lecteur (ou du spectateur). Les théories de la réception, entre autres, mettent l'accent sur cette dynamique, en tant qu'elle implique une construction chaque fois renouvelée des figures de la fiction. Les bords textuels ne peuvent donc pas limiter objectivement le personnage, réceptacle ouvert dans une « œuvre ouverte », selon le mot d'U. Eco, et qu'il n'est pas juste d'isoler de l'acte de lecture, de jeu ou de visualisation. L'« immersion » dans la fiction, dont parle J. M. Schaeffer, opère en somme des modifications réelles au niveau de ce que sont véritablement les êtres qui la peuplent.

La thèse principale qui ressort de ces considérations (rapides) est qu'il n'y a pas de bords absolus, objectifs et fixes de ce qu'on appelle un personnage de fiction. C'est nous qui imposons des limites, qui découpons tel ou tel pan d'un certain objet plutôt général ou indéterminé (sans rentrer dans les débats ontologiques concernant ce genre d'entité). C'est nous qui réduisons donc nécessairement et arbitrairement cette « figure à l'essai dans une forme à l'essai de la totalité » (Musil, 1956 : 850), en une forme réifiée et limitée.

Il est alors important d'adopter une perspective contextualiste, en précisant chaque fois ce que nous faisons lorsque nous isolons l'objet « personnage ». La raison en est, répétons-le, que nous pouvons isoler différents aspects, et considérer que le personnage est, dans un certain contexte, du papier, un vecteur de sens (une « façon d'être présenté »), un effet de lecture, un objet intentionnel, un type, une description, une forme humanoïde, une manière d'être, un miroir, le représentant d'une époque, une idée, etc.

A titre d'exemple, on peut se demander de quoi nous parlons lorsque nous parlons d'Emma Bovary et utilisons ce nom dans un énoncé fictionnel. Est-ce l'Emma du roman de Flaubert, l'Emma-Huppert du film de Cl. Chabrol, l'Emma-« c'est moi » des lettres de Gustave, l'Emma récente du roman de Ph. Doumenc, *Contre-Enquête sur la mort d'Emma Bovary* ? Est-ce l'Emma commentée et étudiée au lycée, l'Emma complice de mes vacances en Normandie, l'Emma, agencement de figures de style, ce rien qui ne prétendrait pas « augmenter la population », comme les personnages de fiction semblent le faire selon D. Cohn, est-ce l'Emma caricature du romantisme tiède, l'Emma dont Charles est le mari cocufié ?

L'idée est qu'une même désignation peut nommer ou signifier différents ensembles de propriétés. Evidemment, se pose le problème de savoir à quoi nous devons rattacher ces propriétés, à quel objet. Mais si nous pouvons à bon droit isoler des traits distincts à la condition de préciser le contexte qui les rend saillants et pertinents, nous ne pouvons pas légitimement hiérarchiser ou privilégier telle ou telle découpe. Emma Bovary n'est pas constitutivement *plus* l'héroïne de Faubert, ou l'être artéfactuel imaginaire, qu'une figure narrative ontologiquement inexistante.

Il semble que nous soyons confrontés à des problèmes sémantiques ou ontologiques, pour la raison même que nous définissons de manière unidimensionnelle le personnage comme étant ceci *ou* cela. Or il se trouve, et c'est peut-être là le propre d'un être de fiction, que nous avons affaire à une entité hétérogène et débordante. En cela, les analyses meinongiennes, qui estiment que l'objet fictionnel est avant tout un ensemble de propriétés, me paraissent dignes d'intérêt. Et parce qu'il est un ensemble de propriétés, on pourrait alors mettre l'accent, dans le personnage, sur ce qui est plutôt fictionnel, inventé, et ce qui est plutôt réel. Cela devrait donner lieu, ultérieurement, à une étude rigoureuse des traits réalistes, réels et humains du personnage (la part dite « non-fictionnelle »), en vue de préciser de quelle manière on peut dire qu'il y a « de la personne » dans l'être de fiction – ses aspects ressemblants, génétiques, autobiographiques ou encore projectifs.

Quoi qu'il en soit, il est évident que la conception ensembliste et contextualiste de la fiction que nous avons esquissé, en tant qu'elle pourrait se lier avec les vues néo-meinongiennes, se confronte aux mêmes types de problèmes quant à l'identité et à l'individuation de ces « entités hybrides », suspectes. Certains philosophes ont tenté d'y répondre, notamment E. Zalta, T. Parsons, M. Reicher ou encore N. Wolterstorff. Mon intuition reste que, comme je l'ai dit précédemment, ces problèmes viennent de ce que nous définissons le personnage comme étant ceci *ou* cela. Autrement dit, nous le considérons primitivement sur le modèle des objets concrets, occupants d'une portion d'espace-temps ; tout se passe alors comme si le fait même de penser l'être fictionnel comme un « objet » nous engageait immédiatement à lui imposer des bords suffisamment rigides.

Or il n'est pas certain qu'il faille poser, en ces termes, ces « produits » de notre activité de création, de lecture et d'imagination. Notre tendance à hypostasier tout effet de nos conceptions et actions (entités mentales, abstraites, culturelles ?) nous pousse ainsi à des conflits ontologiques qui peuvent sembler infinis et insolubles. Sans doute une approche pragmatiste serait-elle féconde, à même de modifier heureusement la forme des questions concernant la fiction et ses « êtres ». Pourquoi donc séparons-nous absolument, jusqu'à les opposer, la fiction et la réalité ? Il se trouve que nous produisons et nous nourrissons de fictions. Nous vivons avec les effets de ces activités. Le point commun incontestable entre la

fiction et la réalité est, de ce point de vue, l'être humain. Si nous avons incontestablement besoin de faire, dans certaines situations, la part des choses entre les faits et les fictions, ou les erreurs, entre les personnes réelles et les personnages, parce que cela répond à un besoin pratique, cela ne signifie pourtant pas que cette distinction est première ni absolue. Pourquoi le contexte de la vie pratique serait-il celui par lequel nous constituons comme fondamentales des oppositions entre des choses qui, par ailleurs, partagent de nombreux traits ?

Ainsi, argumenter en faveur d'une continuité et d'une interdépendance constitutives entre fiction et réalité nous permettrait, à plus long terme, (1) de dire que la propriété de fictionalité est contextuelle et variable, donc (2) de refuser l'idée d'univers fictionnels clos et étanches, (3) de rendre compte de nos réelles pratiques humaines, (4) de faire dialoguer les approches philosophiques et littéraires au sujet de la fiction, (5) de bloquer la tendance coercitive qui exclut le fictif en vertu d'une « fixation au réel » (Rorty, 1979 : 4), d'un privilège en faveur des faits et de la fonction essentiellement référentielle du langage, (6) de repenser le concept de « réalité » en suivant la thèse de Putnam selon laquelle « l'esprit et le monde construisent conjointement l'esprit et le monde » (1981 : 9), mais également (7) de montrer en quoi le réel, et notamment les personnes réelles, font aussi l'objet d'un processus de fictionnalisation, qui n'est pas forcément synonyme d'erreur ou d'illusion, mais qui constituerait également un aspect de ce que nous sommes réellement. Vaste programme !

#### Bibliographie :

- Butor, Michel, 1964 : « Recherches sur la technique du roman », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard Tel.
- Calvino, Italo, 1970 : *Temps Zéro*, Paris, Seuil.
- Cohn, Dorrit, 1999: *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Descombes, Vincent, 1983 : « Who's who dans 'La Comédie humaine' », *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Minuit ; p.251-280.
- Genette, Gérard, 1991: *Fiction et diction*, Paris, Seuil, Poétique.
- Kripke, Saul, 1971: "Semantical Considerations on Modal Logic", in *Reference and Modality*, Oxford, Oxford University Press.
- Macdonald, Margaret, 1954: "The Language of Fiction", *Proceedings of the Aristotelian Society*, suppl. vol. 27.
- Musil, Robert, 1956 : *L'Homme sans qualités*, t.II, tr. P. Jaccottet, Paris, Seuil, Points, (1<sup>er</sup> éd. 1933).
- Parsons, Terence, 1980 : *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press.
- Pavel, Thomas, 1988: *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- Putnam, Hilary, 1981: *Raison, Vérité et Histoire*, Paris, Minuit (1<sup>er</sup> éd. 1981).
- Rorty, Richard, 1979 : "Is There a Problem about Fictional Discourse?", *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press,
- Shaeffer, Jean-Marie, 1999 : *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, Poétique.
- Thomasson, Amie L., 1999 : *Fiction and Metaphysics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Valéry, Paul, 1943 : *Tel Quel II*, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard NRF, Pléiade.
- Valéry, Paul, 1957 : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard NRF.
- van Inwagen, Peter, 1977 : "Creatures of Fiction", *American Philosophical Quarterly* 14, no.4; p.299-308.
- Wolterstorff, Nicholas, 1980: *Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon Press.
- Zalta, Edward, 1983 : *Abstract Objects*, The Netherlands, Reidel.