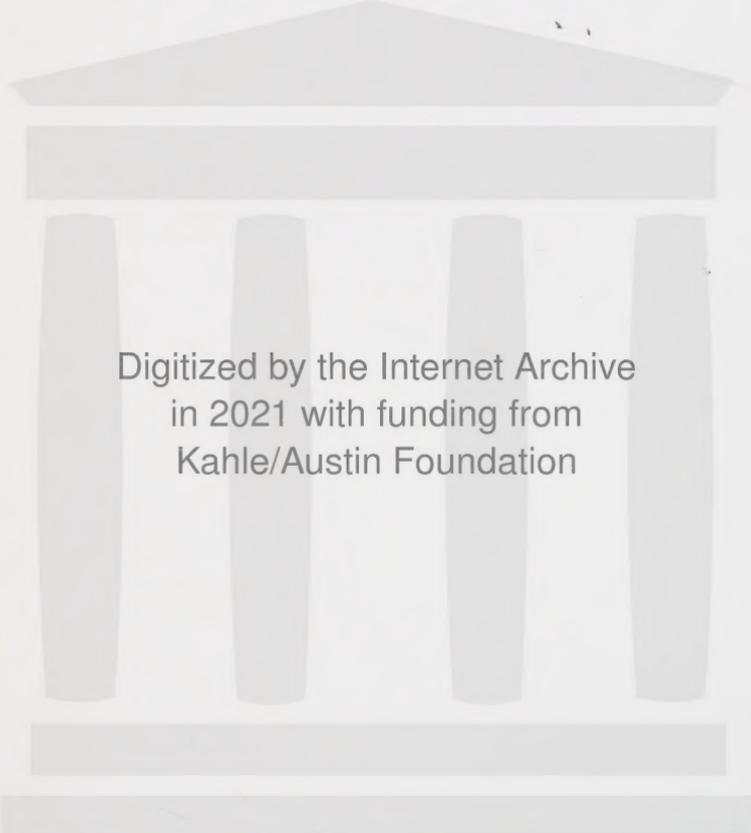


LA THÉORIE LITTÉRAIRE DES MONDES POSSIBLES

Textes réunis et présentés par
FRANÇOISE LAVOCAT



CNRS ÉDITIONS



Digitized by the Internet Archive
in 2021 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Pour Jonathan et Brédjet,
en souvenir du volcan,

Textes réunis et présentés par *hommage*
Françoise Lavocat *amical et*
témoignage de ma
reconnaissance,

21 Avril 2010

Françoise

La théorie littéraire des mondes possibles

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

La théorie littéraire
des mondes possibles

Cet ouvrage a été publié grâce au soutien
de l'Université Paris 7 - Denis Diderot

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2010
ISBN : 978-2-271-06967-2

Avant-propos

Comment sauteraient les kangourous si les lois du mouvement étaient un peu différentes ? À quoi ressemblerait le monde si la température augmentait d'un, de deux, de trois degrés ? Lorsque les pouvoirs publics organisent la simulation d'un attentat ou d'une catastrophe naturelle, afin d'étudier les réactions en chaîne qui découleraient d'un tel état de choses, ils construisent un monde possible. Si rien ne semble plus naturel que d'imaginer un autre monde, des utopies aux jeux de « faire-semblant » des enfants¹, ce n'est qu'à partir des années 70 que nous sommes entrés, dans tous les champs du savoir, dans l'ère du calcul de la possibilité, c'est-à-dire dans le champ d'application de la théorie des mondes possibles.

Quelle parenté peut-on établir entre les mondes fictionnels de la littérature, du cinéma, des jeux vidéo avec les simulations des physiciens, des biologistes et des climatologues ? La mise en scène d'une catastrophe, afin d'en mesurer toutes les conséquences éventuelles, ne diffère pas beaucoup dans son principe des récits contrefactuels de nombre de romans contemporains – comme ceux qui décrivent notre monde si Hitler, par exemple, avait gagné la guerre. Peut-on assimiler toutes les fictions, ou seulement certaines d'entre elles, au développement d'une hypothèse ? Les territoires de la science-fiction et de la fantasy, qui dominent actuellement l'imaginaire planétaire, semblent bien être de celles-là. Une telle conjonction entre fiction, simulation et hypothèse n'est d'ailleurs pas l'apanage exclusif de l'âge contemporain : au seizième siècle, les récits de voyage interstellaires ont joué, selon toute vraisemblance, le rôle d'« expérience de pensée », permettant d'accréditer, par la fiction, le postulat scientifique inadmissible de la pluralité des mondes². Si l'on accepte, provisoirement, comme définition minimale de « monde possible » celle « d'alternative crédible du monde réel », nul doute que, depuis bien longtemps, la litté-

1. Sur cet aspect, voir K. Walton, 1990.

2. F. Aït-Touati, 2002.

rature ne cesse de produire des mondes possibles, de rendre possibles – pensables – des mondes.

Plus largement, la propension, elle aussi ancienne, à parler de l'imaginaire, de l'œuvre d'un auteur, des représentations que l'on se fait à partir d'une ou de plusieurs œuvres, en terme de « monde », ou encore la conception courante de l'auteur comme « démiurge », favorise le rapprochement intuitif entre monde possible et fiction. La notion même de fiction s'y prête, en ne coïncidant pas avec la littérature, ni le récit, mais en incluant diverses pratiques artistiques et ludiques, comme les jeux de rôles, les jeux vidéo, les fictions hypertextuelles, et maints dispositifs analysables en termes de simulation, d'immersion, d'expérience. Le site « Second life », défini par ses promoteurs comme « a virtual world created by its residents », ou encore comme « une simulation virtuelle permettant de vivre une seconde vie »³ illustre par excellence une disposition apparemment universelle de l'imaginaire contemporain à fabriquer des alternatives au monde réel sous la forme de pays, avec ses habitants, ses lois, sa monnaie. Mais les hommes du dix-septième siècle qui se déguisaient en bergers et se dotaient de pseudonymes pastoraux faisaient-ils fondamentalement autre chose ?

Quoique la théorie littéraire des mondes possibles semble si bien ajustée à la sensibilité d'aujourd'hui, elle n'en suscite pas moins de nombreuses réticences. Les spécialistes de littérature la trouvent aride, inutilement coûteuse en termes d'élaboration conceptuelle ou trop éloignée de la lettre du texte. Les mathématiciens et les philosophes répètent à l'envi que leurs mondes possibles n'ont rien à voir avec des mondes imaginaires à finalité esthétique. Nous ne nous focaliserons pas sur cette querelle, très bien décrite et analysée par Ruth Ronen (1990). Umberto Eco a d'ailleurs tranché, à notre avis, la question de façon satisfaisante en énonçant les conditions auxquelles on peut parler de mondes possibles narratifs, définis comme petits et handicapés (ni maximaux ni complets), requérant une immense bonne volonté interprétative⁴. Reste encore à construire, sans en rester à une conception somme toute banale de la fiction comme « monde », des articulations un peu fines, et nous l'espérons éclairantes, entre un appareil théorique inspiré par la logique modale et l'analyse des fictions artistiques, en particulier textuelles.

L'objet de cet ouvrage est en effet d'interroger l'opérativité de la théorie des mondes possibles pour la théorie littéraire, et plus précisément

3. <http://second-life.gamebiz.fr/>

4. [1990], 1992, pp. 211-233.

pour l'analyse des textes. Il s'inscrit dans le développement actuel des recherches, en France, sur la fictionnalité⁵, prenant acte du renouvellement considérable de la critique littéraire à l'ère post-structurale⁶.

Il vise tout d'abord à combler un manque. Dans le domaine français, les théories sur les mondes possibles fictionnels sont restées jusqu'ici assez mal connues. La raison en est peut-être que les deux ouvrages majeurs sur la fiction qui y sont les plus diffusés, *Univers de la fiction* de Thomas Pavel (1986) et *Pourquoi la fiction?* (1999) de Jean-Marie Schaeffer engagent soit à les dépasser, soit à les négliger. T. Pavel, qui a malgré tout beaucoup contribué à les diffuser, les expose et les discute pour conclure que les mondes possibles représentent « un modèle distant » pour la littérature⁷. J.-M. Schaeffer privilégie quant à lui résolument une approche pragmatique, antagoniste par rapport à une perspective logico-sémantique : il n'en parle pas du tout. En revanche, les ouvrages⁸ qui exploitent le plus directement la théorie des mondes possibles, ceux de Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (1991) et de Lubomír Doležel, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds* (1998), n'ont pas encore été traduits en français. Ce retard tient sans doute à la faible audience, au-delà des cercles spécialisés, de la philosophie analytique en France – sans parler d'un désintérêt assez répandu pour ce qui se passe au-delà de nos frontières.

Les années 70 ont en effet vu les premières tentatives d'articulation entre la théorie littéraire et la logique modale, dont provient la théorie des mondes possibles⁹. En 1986, le colloque de Suède (Nobel symposium 65) *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, publié trois ans plus tard par Sture Allén, propose déjà une large synthèse sur les mondes possibles en relation avec les arts et les sciences¹⁰. Après plusieurs numéros de

5. On peut citer, outre les travaux individuels, le programme de recherches dirigé par J.-M. Schaeffer (2005-2009), « La fiction : approches philosophiques, anthropologiques, esthétiques et littéraires », dans le cadre duquel s'est inscrit le séminaire à l'origine de ce volume (Université Paris-Diderot, 2005-2006). Le groupe et le site « Fabula » ont aussi beaucoup contribué à la diffusion des théories sur la fiction.

6. Dans *Le Démon de la Théorie* (1998, p. 142-144), A. Compagnon évoque brièvement les théories de la fiction, à travers T. Pavel, pour les opposer aux conceptions non référentielles du langage et de la littérature de R. Barthes.

7. Ch II, « des univers saillants », section 1, « des mondes possibles », p. 59.

8. On peut également citer l'ouvrage de Doreen Maître (1983).

9. Dès 1975, T. Pavel intitule un article « Possible Worlds in Literary Semantics ». En 1977, Lucia Vaina pour la revue *Versus*, dirige le numéro « Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle ».

10. A part celui de L Doležel (qui y expose les thèses reprises et développées dans *Heterocosmica*) aucun texte de ce volume ne traite de l'articulation entre la théorie des mondes possibles et les études littéraires. Thomas Pavel, qui exprime l'idée de paysages

Poetics et *Poetics today* consacrés à des questions voisines¹¹, le numéro 25 de la revue *Style*, en 1991, dirigé par Lubomír Doležel et Nancy Traill, aborde la question dans une perspective proche de celle du présent volume. Sous le titre «Possible Worlds and Literary Fiction», ce numéro collectif¹² aborde Proust, la littérature fantastique, Calvino, Fitzgerald, à travers les questions d'accessibilité, d'incmplétude, d'authentification et de modalités.

Dans la lignée de ces travaux, nous avons pris le parti d'une démarche explicative et expérimentale, en exposant les aspects principaux de cette théorie et en la confrontant à des textes (entre autres ceux de Rabelais, Cervantès, Perrault, Gracq, Joyce, Woody Allen). Sont également proposés quelques outils d'analyse nouveaux. Une autre particularité de notre démarche est d'avoir ouvert le champ diachronique et l'éventail générique. L'ouvrage ne délaisse pas les terrains de prédilection des théories de la fiction, qui sont les narrations post-modernes, science-fictionnelles ou contrefactuelles du passé (explorées dans ce volume par M.-L. Ryan, R. Saint-Gelais, et L. Doležel). Mais il aborde aussi les terres moins fréquentées des œuvres de la période moderne, de la Renaissance à la fin du dix-septième siècle. Un des enjeux de ce livre est en effet d'articuler la théorie des mondes possibles littéraires à une perspective historique. À la fin d'*Heterocosmica* (p. 199), L. Doležel exprime le souhait de voir écrire une histoire des mondes fictionnels. Nous espérons y avoir contribué, dans la continuité, d'ailleurs, de la démarche de T. Pavel qui soutient, dès 1983, que la fictionnalité est une propriété historique variable. Ce livre s'attache à montrer que si l'œuvre stipule bien des mondes possibles, leurs modalités d'engendrement et leur configuration diffèrent selon les périodes historiques.

À quelles conditions peut-on parler de monde possible à propos des œuvres littéraires? La première section s'attache à répondre à cette question, selon plusieurs angles d'approche: la définition de «genres de la fiction» à partir de constellations référentielles variables et de degrés de fictionnalité (I), la confrontation des mondes possibles littéraires avec ceux de la physique (II) et de l'histoire (III), l'analyse de la métalepse comme opération «d'auto-théorisation de la fiction» (IV). Le premier chapitre dresse un état des lieux des théories qui établissent une typologie des

culturels modelés par différentes configurations de mondes possibles («Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary» pp. 251-258) adopte ici une perspective plus large.

11. *Poetics*, avril 1979, numéro dirigé par J. Woods et T. Pavel, traite des rapports entre la sémantique formelle et la théorie littéraire. *Poetics Today*, 1983, est consacré aux théories de la fiction.

12. Il est issu d'un séminaire qui s'est déroulé à l'Université de Toronto en 1988-1989.

fictions à partir de la théorie des mondes possibles (F. Lavocat). M.-L. Ryan propose ensuite plusieurs modèles de «cosmologie du récit», quantique, plurielle, ou variable, qui permettent d'interpréter la contradiction dans les univers narratifs, à partir d'une confrontation entre les mondes possibles littéraires et les univers parallèles en physique. Le chapitre suivant traite de l'utilisation des mondes possibles par l'histoire et des fictions contrefactuelles, en relation avec la crise de l'histoire des années 70. L. Doležel¹³ montre que les récits contrefactuels du passé n'ont de valeur cognitive que si l'on admet l'existence d'une frontière entre fiction et non fiction. Dans le dernier chapitre de cette section, R. Saint-Gelais examine «des mondes possibles au second degré», c'est-à-dire les dispositifs d'emboîtement dans quelques fictions contemporaines, par lesquels la fiction produit des théories de son propre fonctionnement.

La deuxième partie, «Façons de faire des mondes : aperçus historiques», éclaire la naissance ou les transformations de la fiction moderne au moyen de la théorie des mondes possibles. Y sont examinés plusieurs embrayeurs de fictionnalité, mis en relation avec les configurations logiques privilégiées au seizième et au dix-septième siècles et l'évolution de la notion de «possibilité». M.-L. Demonet évoque tout d'abord les conditions d'émergence de la fiction à la Renaissance, parmi lesquelles la pensée médiévale des «êtres de raison» joue un rôle déterminant (I). A. Duprat met ensuite en évidence le rôle du paradoxe, qui permet à Descartes de construire par la fiction un «monde» régi par des lois relevant d'une théorie condamnée, et à Cervantès, de faire coexister des univers de croyances – musulmans et chrétiens – impossibles (II). Dans le troisième chapitre, C. Noille-Clauzade, montre que seule la théorie des mondes possibles permet de rendre compte de la nouveauté que représentent le conte et la nouvelle historique et galante dans la deuxième moitié du dix-septième siècle ; elle propose une approche logique des genres littéraires. Ruth Ronen, à partir d'une réflexion sur la catégorie de la licorne, met en évidence l'importance du nom propre et du mécanisme de la nomination dans la fabrication des mondes fictionnels artistiques de Rembrandt et de Joyce (IV).

Enfin, ce sont les mondes possibles générés par le texte et reconstruits par la lecture qui sont l'objet de la dernière section («Les mondes du texte : effets de lecture»). C'est la modélisation des représentations et des croyances du lecteur qui est ici au cœur de la réflexion. Plusieurs contributions plaident pour une utilisation «distante» de la notion de monde possible, résolument affranchie de ses origines mathématiques, de la

13. Dans le volume, les chapitres écrits par L. Doležel et R. Ronen ont été traduits par J. Mailhos.

sémantique et de la logique modale. Il s'agirait plutôt, pour M. Macé, S. Rabau et A. Gefen, de s'interroger sur la séduction de l'idée de « monde », qui permet de redéfinir les enjeux existentiels, éthiques, politiques de la lecture. M. Macé s'interroge tout d'abord sur le seuil à partir duquel se constitue « un monde ». À travers l'exemple des lectures d'Homère par les philologues, S. Rabau montre ensuite comment la lecture procède à des « fusions de mondes », produisant des mondes impossibles ; l'expérience herméneutique est redéfinie comme une superposition du monde actuel et des mondes de la fiction (II). M. Escola s'intéresse aux variantes possibles d'un texte qui conditionnent aussi bien ses réécritures et ses continuations que l'interprétation ; le commentaire littéraire devrait selon lui tirer parti de ce « halo de possibles » produit par la syntaxe du texte (III). Dans le quatrième chapitre, P. Monneret, après s'être interrogé sur les conditions de validité de l'application de la théorie des mondes possibles aux textes, définit le système modal particulier de la fiction, qui la rend apte à modifier l'univers de croyance du lecteur. Enfin, A. Gefen, critique à l'égard d'une sémantique de la fiction qui ne serait pas articulée à une théorie pragmatique, montre que les mondes possibles du texte prennent place dans « l'univers de référence actuel » du lecteur, ensemble de représentations qui dictent ses conduites (V).

Enfin, dans un épilogue, T. Pavel retrace quelques éléments d'une histoire personnelle et collective éclairant le passage des théories linguistiques à la logique des contrefactuels, inséparable d'une libération – puisque l'idée de mondes possibles suppose le passage d'un monde à l'autre. Il plaide pour une conception de la lecture qui serait moins une cognition que la participation à un univers qui n'est pas seulement un ensemble d'objets, défini par sa référence au monde actuel, mais un univers « d'êtres, de biens et de normes », mettant l'accent sur les aspects axiologiques de notre existence : ne serait-ce pas, justement, une des spécificités des mondes possibles littéraires ?

On ne trouvera pas exprimée dans ce volume une conception monolithique de l'application de la théorie des mondes possibles à l'analyse littéraire. Certaines approches privilégient une perspective objective, tandis que d'autres considèrent les mondes possibles comme une projection du lecteur. Certains plaident *in fine* pour un usage métaphorique de la notion de monde possible, « distant » comme le recommandait déjà T. Pavel dans *Univers de la fiction*, tandis que d'autres l'admettent dans son acception logique et en proposent une utilisation rigoureuse. Parmi les théoriciens majeurs qui ont inventé l'articulation de cette notion à la littérature, certains poursuivent leur exploration dans cette voie, comme M.-L. Ryan et L. Doležel, d'autres, comme R. Ronen et T. Pavel, s'en sont éloignés. Le lecteur trouvera dans cette diversité d'approches à la fois une explication de ce en quoi consiste la théorie des mondes possibles, des

analyses qui en expérimentent l'usage et des éléments de débat sur son utilisation par la théorie littéraire; et enfin, en tout cas nous l'espérons, l'incitation à renouveler sa boîte à outils¹⁴.

14. La bibliographie critique concernant la théorie des mondes possibles, et plus largement la théorie littéraire, a été regroupée à la fin du volume. La bibliographie primaire et la bibliographie critique concernant des auteurs particuliers est indiquée dans les notes de bas de page.

Première partie

**Qu'est-ce qu'un monde
possible textuel ?**

Les genres de la fiction État des lieux et propositions¹

Françoise Lavocat

Les mondes possibles de Leibniz sont devenus très populaires dans les années 70, après que des philosophes, en particulier Saül Kripke (1963), en eurent fait le fondement axiomatique de la logique modale. Leibniz, dans la troisième partie de *La Théodicée*, dans le passage consacré au rêve de Théodore, prêtre de Delphes, définit comme mondes possibles les chambres-bibliothèques d'une pyramide infinie qui contient toutes les versions et variantes possibles de la vie de Sextus Tarquinus s'il avait choisi d'écouter le conseil de Jupiter de renoncer au trône. Au sommet de la pyramide se trouve le plus beau des mondes, le meilleur des mondes possibles, le monde tel qu'il est. Cette séduisante fiction corrobore l'intuition commune selon laquelle le monde aurait pu être différent, à des degrés variables, de ce qu'il est, qu'un petit événement aurait pu changer le cours des choses – on pense à *Smoking/No smoking* de Resnais....

La logique modale moderne a emprunté à Leibniz la notion de monde possible pour analyser le concept de nécessité et la valeur de vérité des propositions. Soit par exemple, la proposition A, « Il est nécessaire que 2 et 2 soient quatre », et B, « il est nécessaire que Socrate ait le nez camus », A est vrai parce que 2 et 2 sont 4 dans tous les mondes possibles, et B est faux, parce qu'on peut concevoir un « état de choses », dans un monde possible, où Socrate aurait eu un nez d'une forme différente². Une proposition est possible, si elle est vraie dans au moins un monde ; elle est nécessaire si elle est vraie dans tous les mondes possibles. Dans une

1. Je remercie vivement ceux qui ont relu cet article et l'ont enrichi de leurs remarques et de leurs suggestions, en particulier S. Lojkine, K. Mikkonen, O. Pfersmann, M. Sternberg, les contributeurs du présent volume, les membres du CLAM, du département de français de l'université de Tartu et de l'institut Porter de Tel Aviv.

2. Tel est l'exemple développé dans l'article « Semantics, Possible Worlds », de la *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 1998.

conception kripkéenne des mondes possibles, un « monde » est une construction abstraite. Il est un ensemble d'états de choses ; ou plus exactement un ensemble de propositions formant des descriptions d'états consistants (c'est-à-dire non contradictoires) et complets (un monde est « complet », si on peut toujours dire de toutes les propositions qui le composent qu'elles sont soit vraies soit fausses). La possibilité est une relation liée à la notion « d'accessibilité » : un monde M2 est « possible » pour M1 s'il est « accessible » à partir de celui-ci, s'il y a une relation entre M1 et M2. Pour la plupart des logiciens, le monde possible M2 est la réplique du monde actuel, M1, à un « changement local » près : par exemple, dans un monde possible où j'aurais écrit cet article en latin, le maintien du latin comme langue scientifique. Notre monde actuel est donc entouré par une infinité de mondes possibles, chacun étant à son tour le monde de référence d'une nouvelle constellation de mondes possibles. La sémantique des mondes possibles formalise les relations d'accessibilité entre ces mondes. Les mondes possibles ne sont pas préexistants, comme dans la conception leibnizienne, ils ne sont pas découverts au moyen de puissants télescopes, ils sont stipulés³. Cette hypothèse, depuis les années 70, s'est révélée extrêmement féconde dans toutes sortes de disciplines, comme dans les théories de la décision, la physique, les sciences naturelles. On peut par exemple stipuler un monde possible où les lois du mouvement seraient différentes et étudier quel serait alors le développement des espèces. La seule limite à la stipulation des mondes possibles est la violation du principe de non-contradiction, le changement des lois de la causalité elle-même⁴. Les mondes possibles sont des outils puissants pour la théorisation empirique parce qu'ils fournissent des modèles alternatifs de l'univers et des scénarios contrefactuels (si les circonstances avaient été autres, d'autres événements se seraient produits). Pourquoi la théorie des mondes possibles, qui a révolutionné l'ensemble du champ du savoir, ne serait-elle pas applicable à l'étude des œuvres de fiction⁵ ?

La théorie littéraire a vu se développer deux conceptions des mondes possibles textuels⁶. Dans un article fondateur, Lucia Vaina (1977) propose

3. Kripke s'est moqué de cette conception naïve et intuitive des mondes possibles : « on stipule les mondes possibles, on ne les découvre pas en se servant de puissants télescopes » (1972, p. 267). Ce n'est pas un hasard s'il ne fait pas la moindre allusion à Leibniz.

4. La définition des lois de la causalité est sujette à controverse. Nous nous en tenons à une définition classique de la causalité.

5. Le champ de la fiction ne se limite évidemment pas aux œuvres littéraires et textuelles auquel le présent volume a choisi de se restreindre. Les théories qui considèrent le texte comme un ensemble de propositions (comme celle d'Eco) ne s'appliquent en outre pas sans difficulté à des univers faits d'images.

6. Recensés par Ruth Ronen, 1998. Pour une initiation à la question, je me permets de renvoyer à mon article, 2004.

de considérer le texte comme un « monde textualisé »⁷, composé de sous-mondes textualisés (qui sont les différents états de l'action). Elle propose d'identifier les individus qui sont compris dans ces ensembles, de décrire leurs propriétés pertinentes, d'analyser en termes logiques les relations entre les individus et leurs propriétés. Umberto Eco, en 1979, adopte en partie cette optique quand il définit un monde possible comme « un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit p, soit non-p, constitué d'individus pourvus de propriétés, qui peuvent être des actions ». Un monde possible peut donc être « un cours d'événements, mais qui [n'étant] pas actuel, mais possible justement... doit dépendre des attitudes propositionnelles de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc... »⁸.

Il s'ensuit qu'U. Eco considère, contrairement à L. Vaina, que les mondes possibles ne sont en aucun cas des textes. Ils sont générés par le texte. Ce sont par exemple les scénarii alternatifs imaginés, conçus par les personnages⁹. Ces propositions peuvent entrer en conflit avec la « fabula », qui est définie comme « schéma fondamental de la narration ». Par exemple, le spectateur sait d'emblée que « l'attitude propositionnelle » d'Œdipe, à l'égard de la « fabula » qui le concerne, n'est pas la bonne. Enfin, les mondes possibles sont ceux que le lecteur construit et élimine au fur et à mesure de sa lecture, à la faveur de ce que Eco appelle les « disjonctions de probabilité », les moments où des « signaux de suspense » invitent le lecteur à élaborer des hypothèses. La notion de mondes possibles est donc chez U. Eco essentiellement articulée à une théorie de la lecture comme stratégie prévisionnelle, comme « coopération interprétative », opérant la synthèse qui élabore la « fabula »¹⁰.

L'autre conception dominante concernant les mondes possibles littéraires, privilégiée dans cet article, a été surtout développée par Thomas Pavel (1975, 1983), Marie-Laure Ryan et Lubomir Doležel¹¹. Pour M.-L. Ryan et L. Doležel, les mondes possibles sont les univers de référence construits par les textes fictionnels, ce qui leur permet de conserver au cœur de leur système la notion-clef de référence, en évitant les notions

7. Emprunté à Barthes, 1966, qui établit la relation entre les systèmes modaux de la logique et le texte narratif.

8. *Lector in fabula*, 1979 (1985), p. 165.

9. Cette idée a été développée dans la narratologie à tendance cognitive, sous le terme d'« embedded-narrative », par exemple par A. Palmer (2004). Voir aussi à ce propos M.-L. Ryan (1986).

10. *Ibid.*, p. 130. Cette interprétation des mondes possibles du texte n'a certainement pas été suffisamment explorée, malgré les travaux de C. Brémond (1973) et de M. Charles (1995).

11. Il faudrait également évoquer celles de F. Martinez-Bonati et D. Maître.

d'auto-référence, ou de non-référence¹². Ce dispositif leur permet aussi de s'affranchir (surtout L. Doležel) d'un système qui ramènerait la sémantique de la fiction à une théorie de la représentation littéraire fondée sur la *mimesis*. M.-L. Ryan estime que dans le cadre de la fiction, le monde actuel du texte et l'univers de référence projeté par le texte deviennent indiscernables l'un de l'autre. C'est justement cette opération, qu'elle appelle «recentering», recentrement, par lequel le monde possible est placé au centre de l'univers conceptuel et devient le monde de référence, qui constitue l'acte de langage de la fiction.

Nous présenterons les typologies qu'une telle théorie a permis jusqu'ici de formuler, en nous limitant à celles qui sont fondées sur la notion d'«accessibilité»¹³. Nous proposerons une typologie alternative, élaborée à partir de ces mêmes cadres théoriques.

L'idée d'élaborer une typologie des mondes fictionnels a en effet traversé la plupart des théoriciens qui se sont intéressés, d'un point de vue littéraire, à la théorie des mondes possibles. Le terme de «monde» y invite, comme s'il s'agissait d'établir la cartographie d'un univers inconnu. Cette théorie, qui convient si bien à la science-fiction, donne l'impression d'apercevoir d'étranges constellations à travers un tout nouveau télescope, ou de se déplacer dans une bibliothèque infinie comme le Théodore de Leibniz¹⁴. La théorie des mondes possibles a en effet une propension à générer des métaphores propres au registre des voyages (M.-L. Ryan compare plaisamment la relation d'accessibilité à un trajet en avion!¹⁵) en dépit des logiciens et des mathématiciens qui l'ont inventée.

ÉTAT DES LIEUX

Une théorie fondée sur les mondes possibles ne peut faire l'économie d'un examen de la relation entre les mondes, de quelque manière qu'elle les conçoive. Cette préoccupation est inscrite dans la notion même de monde possible, où la possibilité est comprise comme une relation

12. M.-L. Ryan ne nie pas que le langage peut énoncer des propositions sur lui-même, mais ne pense pas que l'auto-référentialité soit une propriété nécessaire, voire constitutive du langage littéraire.

13. Une autre présentation aurait pu être faite à partir des typologies fondées sur la notion d'incomplétude. Elles ont été en particulier développées par T. Pavel, M.-L. Ryan, et surtout L. Doležel.

14. À cette différence près que cette théorie, n'étant pas textualiste, suggère plutôt des images cosmiques que borgésiennes.

15. 1991, p. 32.

d'accessibilité, déterminée par le monde de référence (qui en logique est une notion relationnelle, le monde de référence étant n'importe quel état de choses, et pas obligatoirement le monde actuel). L'accessibilité, telle que l'a définie S. Kripke, est une relation R telle que si $Mo R M1$, $M1$ est accessible à partir de Mo ¹⁶. D'autres critiques interprètent la relation d'accessibilité de sorte que « Mo ou $M1$ accessible » signifie simplement qu'il est « concevable » (C. Jacquenod, 1988). R. Ronen (1998) a raison de remarquer que les littéraires se servent généralement de la notion problématique « d'accessibilité » pour expliquer la distance entre la fiction et le monde réel. C'est en tout cas bien à partir de leur interprétation de la notion d'accessibilité qu'ils proposent ou esquissent une typologie des mondes possibles.

Umberto Eco (1979)

Dans les premières années de l'élaboration de la notion de monde possible dans le cadre d'une théorie de la littérature, deux exemples, chez U. Eco et T. Pavel, révèlent les difficultés que rencontre une telle entreprise. U. Eco, dans le chapitre qu'il consacre à l'accessibilité annonce : « puisque nous parlons de mondes narratifs, nous pourrions tenter d'établir sur ces bases une typologie des différents genres littéraires »¹⁷. Il renvoie alors à un article de 1975 de T. Pavel, « Possible Worlds in Literary Semantics »¹⁸. Un peu plus loin, cependant, dans une courte section consacrée aux relations d'accessibilité entre Wo (monde actuel) et Wn (monde narratif, ou « fabula »), il développe rapidement cette suggestion en trois points : 1) le lecteur peut comparer le monde de référence à différents états de la « fabula », par rapport à des critères de vraisemblance (« est-il vraisemblable qu'il y ait un bois habité par des loups qui parlent ? »). 2) Le lecteur peut comparer un monde textuel à divers mondes de référence (le monde de la *Divine comédie* est crédible par rapport à une encyclopédie médiévale, non crédible par rapport à la nôtre); le lecteur reconnaît alors les propositions du texte comme vraies ou fausses. 3) Selon le genre littéraire, le lecteur peut construire divers mondes de référence du monde actuel. Il mobilise différentes encyclopédies¹⁹ pour lire et interpréter la fabula : « l'hypothèse formulée sur le genre

16. Voir dans le présent volume, l'article de P. Monneret.

17. p. 187 de l'édition française.

18. « Journal of Aesthetics and Art Criticism », 34, 2, p. 165-176.

19. Eco, 1985 (version française), p. 95 sq. L'encyclopédie du lecteur à laquelle la langue renvoie « par tradition » lui fournit à la fois un dictionnaire de base, la capacité de désambiguïser les énoncés (règles de co-référence), une compétence intertextuelle, des

narratif détermine le choix constructif des mondes de référence» (p. 207)²⁰. Eco donne l'exemple d'un roman historique et d'une fable, qui mobilisent, pour l'un «l'encyclopédie historique», pour l'autre, «tout au plus le monde de l'expérience commune»²¹.

Thomas Pavel (1975, 1986, 2003)

La question de la valeur de vérité des œuvres n'est pas indifférente, dans la mesure où le modèle kripkéen des mondes possibles a précisément été conçu, comme je le rappelais en introduction, pour mesurer la valeur de vérité de propositions telles que «2 et 2 font 4». Dans un article consacré aux relations entre le monde actuel et le monde de fiction (1975), Pavel examine et relativise la possibilité d'un transfert de la sémantique des mondes possibles à la théorie littéraire. Il part du postulat, fréquemment repris par les théoriciens des mondes possibles littéraires, que la relation d'accessibilité est différente pour les spectateurs d'un mystère médiéval et pour les lecteurs d'un roman policier contemporain. Cependant, toujours selon T. Pavel, leur attitude logique à l'égard de l'œuvre fictionnelle, qualifiée de «réaliste», est la même : le lecteur évalue la fausseté et la vérité d'une œuvre littéraire en se fondant sur la notion de possibilité par rapport au monde réel : on voit qu'ici la notion de possibilité rejoint celle de vraisemblance. La démonstration passe par l'idée que le lecteur extrait de l'œuvre fictionnelle un ensemble de «propositions-ersatz» (les mêmes que celles de l'œuvre mais privées de leur origine fictionnelle), les rapporte à plusieurs ensembles de sources plus ou moins crédibles, afin de déterminer leur «valeur de possibilité», à la suite de quoi il les intègre, ou non, dans l'ensemble des propositions vraies dans le monde réel. On pourrait, dans cette optique, mesurer «l'étendue de crédibilité» des œuvres, selon laquelle (c'est l'exemple de l'article), *Phèdre* contient moins de propositions-ersatz intégrables dans le monde d'expérience du lecteur que *Doctor Faustus* de Thomas Mann. T. Pavel souligne la pertinence et les limites d'une telle approche. Elle pourrait selon lui fournir un critère pour une typologie des œuvres littéraires, qui permettrait de «souligner la diversité des moyens par lesquels un écrivain,

codes rhétoriques et stylistiques, la capacité de procéder à des inférences de scénarios communs et intertextuels, une perspective idéologique.

20. Pour une critique d'une théorie de la lecture fondée sur des hypothèses, ou des opérations logiques formulées par le lecteur, et plus largement la notion de lecteur modèle, voir S. Fish, 1980, R. Saint-Gelais, 2004.

21. U. Eco ne développe pas cette piste dans *Les limites de l'interprétation* [1990, 1992] où il revient sur la définition d'un monde possible narratif et sur le type de coopération interprétative qu'il suscite (pp. 211-233).

à une époque donnée, induit le lecteur à considérer l'œuvre comme croyable» (p. 171).

T. Pavel fait remarquer que la conclusion cognitive, le savoir auquel parvient le lecteur à l'issue de cette opération d'intégration des propositions-ersatz ne sont pas toujours naïfs. Une telle démarche est d'ailleurs le fonds de commerce de la critique, qui ne fait la plupart du temps que reformuler le contenu cognitif présumé des œuvres. Pourtant, à la fin de l'article, cette démarche est assimilée à un réductionnisme, auquel est préférée une approche qui prendrait en compte ce que T. Pavel appelle «la perspective ontologique» de l'œuvre, c'est-à-dire le mouvement (comparable au «recentrement» de M.-L. Ryan) par lequel «dans des conditions de réception optimales», l'œuvre pose un nouveau monde actuel. Le lecteur ne se demande alors plus si une proposition «p» est vraie par rapport au monde réel, mais si elle est vraie par rapport au monde actuel de la fiction. Cette oscillation, repérable dans la conclusion (il n'est pas illégitime de se pencher sur les relations entre l'œuvre de fiction et le monde réel, mais il est préférable de se consacrer à l'exploration de la perspective ontologique posée par ce monde lui-même) s'accroît dans l'œuvre ultérieure de T. Pavel. Dans *Univers de la fiction*, en 1986, soucieux de fonder théoriquement l'apport cognitif de la fiction, il résume la démonstration de 1975 (p. 65-65) et assume cette fois sans ambages la position réaliste. Il affirme que la compréhension de *La Princesse de Clèves* et d'un article de journal sur les extra-terrestres suit la même logique. En revanche, dans *La Pensée du roman* (2003), il explore la «perspective que pose le roman» sans se référer explicitement aux mondes possibles : l'optique est désormais moins ontologique qu'axiologique : il étudie en effet sur la longue durée la façon dont les individus habitent le monde du roman à travers leur rapport à la loi morale.

Marie-Laure Ryan (1991)

M.-L. Ryan propose de fonder une typologie sémantique de la fiction qui servirait de base à une théorie des genres²². Elle distingue les relations inter-univers, qui déterminent la configuration interne des univers de fiction (celles qui lient le monde actuel de la fiction à ses propres alternatives) et les relations trans-univers, qui sont définies par le degré d'éloignement entre le monde actuel et l'univers de fiction, ou de l'univers de fiction avec d'autres univers de fiction. La pierre angulaire de sa proposition est le principe de l'écart minimal («minimal departure»),

22. 1991, p. 43.

selon lequel le lecteur reconstruit l'univers textuel en se conformant le plus possible à son monde actuel ; il y projette tout ce qu'il sait de la réalité, et ne procède qu'aux ajustements que dicte le texte (p. 51). Le mouvement de ce processus est inverse par rapport à celui que décrivait T. Pavel, selon lequel le lecteur extrayait, dupliquait, intégrait ou non des propositions de la fiction dans son univers d'expérience. Dans l'optique de M.-L. Ryan, la compétence générique du lecteur joue comme un « filtre ». Il lui permet de remplir les trous du texte de façon adéquate, par exemple d'exclure *a priori* les téléphones et les ordinateurs du monde du conte de fées, de prévoir que les propriétés de ses habitants peuvent y inclure l'invisibilité et la métamorphose, quitte à réviser ces règles si le texte joue la rupture et l'écart par rapport au genre auquel il appartient. L'intertextualité collabore bien sûr au premier chef à l'acquisition de cette compétence générique. On retrouve en partie la notion d'encyclopédie d'U. Eco.

M.-L. Ryan identifie huit degrés de la relation d'accessibilité à partir des genres qui modifient la projection de la réalité dans le monde de la fiction, selon un ordre croissant de rigidité. Elle dresse en effet une liste des genres qui constituent des filtres de plus en plus sélectifs ou déformants : adjonction de quelques individus (« fiction réaliste et historique »), restriction dans le transfert des individus de Mo à M1 (« fiction réaliste dans un « no man's land »), modification de l'ordre chronologique (anticipation), modification des lois naturelles (conte de fées). Le stade ultime de cette gradation dans la déformation de la projection du réel est la subversion de la logique, ce qui suppose qu'il y ait des mondes possibles impossibles²³. La sélection des entrées, propre, en effet, à dessiner une sorte de gradation, est orientée par une bipolarité équilibrée entre réalisme et non réalisme (quatre entrées pour le premier pôle ; cinq pour le second). Elle recouvre l'opposition entre l'histoire et toutes les formes de textes dont les mondes sont régis par le merveilleux ou le surnaturel. M.-L. Ryan propose d'affiner l'analyse au moyen de « filtres stylistiques », de « focalisations thématiques » et d'« accents de probabilité », ce qui permettrait de rendre compte de la différence entre un roman pastoral et *La Jalousie*²⁴.

Reste que l'objectif qui consiste à évaluer la valeur de vérité des œuvres et le principe de l'écart minimal ne permet que de mesurer les œuvres de fiction à l'aune du réalisme. On pourrait formuler la même remarque à propos de l'ouvrage de D. Maître (1983), qui propose de distinguer les récits réalistes présentant des états de choses qui pourraient

23. Elle cite *Le Libera* de R. Pinget où un personnage meurt et se retrouve vivant trente pages plus loin (1998, p. 158, sq). Doležel a tout particulièrement examiné la question des mondes possibles impossibles, qu'il interprète comme des régressions par rapport à la faculté de construire des mondes.

24. Ce sont les propres exemples de M.-L. Ryan, 1991, p. 43-44.

être actuels (romans réalistes), les récits qui hésitent entre des états d'affaire actuels et d'autres qui pourraient n'être jamais actualisés («escapist fiction», comme les romans d'aventure), et les récits imaginaires où ces états de choses ne pourraient jamais être actualisés (les récits merveilleux). C. Jacquenod (1989) simplifie encore en établissant trois degrés de fictionnalité (réaliste, merveilleux et absurde), selon que la ressemblance entre le monde réel et le monde fictionnel est totale, partielle ou nulle. L. Doležel n'a pas tort de signaler qu'une conception qui passe par l'idée que le lecteur doit remplir les trous du texte par une projection de son monde²⁵ est un retour à une conception fondée sur la *mimesis*²⁶. Il exclut d'ailleurs l'idée selon laquelle l'existence fictionnelle dépend de la vérité des propositions fictionnelles; il s'attache plutôt à décrire la structuration interne des mondes possibles et les procédures qui président à leur construction²⁷. Doležel ne propose aucune typologie reposant sur la plus ou moins grande ressemblance entre le monde réel et l'univers de fiction, et il insiste sur l'autonomie constitutive de celui-ci.

DISCUSSION ET PROPOSITIONS

Les propositions qui visent à établir une typologie sur l'homologie entre monde actuel et monde fictionnel sont séduisantes. Cependant, elles se réduisent facilement à une opposition entre la littérature «réaliste» et le reste, surtout dans leur version simplifiée²⁸. Partir du monde réel pour évaluer le statut du monde fictionnel, surtout à partir du point de vue du lecteur, rabat inévitablement la «possibilité» sur la vraisemblance.

Classer des œuvres en quantifiant leurs altérations par rapport au monde réel, dans l'hypothèse de filtres adoptés par le lecteur comme des lunettes plus ou moins déformantes, s'avère peu satisfaisant, essentiellement pour trois raisons.

La première est que pour une même œuvre, il faudrait changer maintes fois de lunettes. Comment évaluer la «possibilité» globale, par exemple, de *La Recherche du temps perdu*? Comment apprécier les transgressions de la logique dans les univers fictionnels, beaucoup plus fréquentes qu'on ne le pense, mais souvent locales? Faut-il considérer que

25. Que l'on retrouve d'ailleurs chez de nombreux auteurs, comme W. Iser, 1976.

26. 1999, p. 171.

27. En particulier à l'acte d'authentification, qu'il associe à un acte de langage performatif, qui change une entité possible en entité fictionnelle, l'amenant en quelque sorte à une forme d'existence spéciale – fictionnelle.

28. Chez D. Maître par exemple, ou dans la typologie proposée par C. Jacquenod.

l'excellence morale (caractéristique partagée par maints héros de roman) rend les fictions incompatibles avec le monde réel ? M.-L. Ryan ne néglige pas du tout la diversité des critères d'appréciation de la « possibilité » ainsi entendue, au contraire. Leur multiplicité²⁹ laisse cependant à penser que les œuvres échappent à une catégorisation ainsi conçue.

La seconde est que l'indexation de la valeur de vérité des œuvres sur leur ressemblance avec le monde actuel ne prend pas en compte la dimension allégorique de nombre de fictions. Comment mesurera-t-on, par exemple, la valeur de vérité du *Roman de la rose*, qui ne présente absolument pas un état de choses compatible avec celui du monde actuel ? L'usage pédagogique des contes de fées suffit à invalider l'articulation supposée entre réalisme, valeur de vérité et valeur cognitive. Pour reprendre l'exemple de T. Pavel, on se demande selon quels critères *Docteur Faustus* contiendrait plus de propositions « intégrables » que *Phèdre*.

Enfin, la dernière remarque concerne la prise en compte de la possibilité subjective, en d'autres termes le point de vue du lecteur. T. Pavel thématise parfaitement l'oscillation entre celui-ci et ce qu'il appelle la « perspective ontologique », à partir du texte³⁰. La perspective interne permet d'introduire la question de la variabilité historique. Ni T. Pavel ni M.-L. Ryan, pas plus qu'U. Eco, ne nient cette dimension. Mais si les critères de fictionnalité reposent sur l'évaluation de l'écart avec le monde actuel, ceux-ci deviennent extrêmement labiles, et même impossibles à repérer : que sait-on, au juste, du statut accordé par un lecteur de la fin du seizième siècle à un fantôme, un satyre, une magicienne ? Aussi intéressante que soit cette question, ainsi que l'étude du déplacement des créatures imaginaires d'une catégorie à l'autre, il est hasardeux de fonder une typologie sur des catégories aussi mouvantes.

Nous proposons par conséquent une typologie qui ne se fonde pas sur le point de vue du lecteur³¹. Nous le prendrons quelquefois en compte, mais toujours en nous efforçant de distinguer possibilité objective et sub-

29. Aux huit critères initiaux d'identité ou de compatibilité entre le monde et le réel, elle propose d'en ajouter trois, en suggérant que la liste n'est pas exhaustive. Elle recommande aussi de prendre en compte trois facteurs de diversification sémantique (« thematic focus », « stylistic filtering », « probabilistic emphasis »), *op. cit.*, p. 43.

30. Nous appellerons désormais la perspective objective « externe », et celle qui prend en compte le lecteur, « interne »

31. Nous avons conscience, ce faisant, de ne pas nous situer dans le courant actuellement le mieux représenté des théories de la fiction. Seul L. Doležel assume un point de vue objectif, ce que lui reproche d'ailleurs R. Saint-Gelais dans le compte-rendu qu'il consacre à *Heterocosmica* sur le site Fabula (2005). Pour une interprétation de la théorie des mondes possibles qui irait, au contraire dans le sens d'une théorie de la lecture, voir, dans ce volume, les articles de M. Macé et ceux de la troisième section.

jective. Ce parti pris se fonde sur le primat que nous accordons au texte/film³² où s'inscrivent les relations référentielles qui construisent les mondes fictionnels. La nature de ces relations, ainsi que le statut de l'œuvre (fictionnelle, factuelle, factionnelle, transfictionnelle...) n'est cependant pas le produit du texte lui-même, mais a pour origine, selon nous, une décision auctoriale. Cela n'aurait en effet pas grand sens de considérer que l'auteur d'un traité sur les satyres écrit une fiction, parce que nous savons, contrairement à lui, que les satyres n'existent pas. Ainsi, le statut de l'œuvre ne dépend pas exclusivement de la structure du réel et en aucun cas des croyances du lecteur. Cette position que l'on peut qualifier de « réaliste » n'exclut pas l'étude des processus cognitifs par lesquels le lecteur construit mentalement une image du monde fictionnel, même si ce n'est pas l'objet de cet article. Mais, encore une fois, nous nous inscrivons en faux contre l'idée qu'ils détermineraient le statut du texte.

On utilisera ainsi la théorie du « recentrement » de M.-L. Ryan (transfert imaginaire, de la part du lecteur, dans un monde possible qu'il se mettrait alors à considérer comme actuel) en l'objectivant. Il s'agira en effet de considérer le monde défini par le texte comme le monde à partir duquel est construite la référence à d'autres mondes possibles, actuels et/ou fictionnels. Nous n'appellerons pas le monde fictionnel projeté par le texte « monde actuel » (ni même, comme M.-L. Ryan, « monde textuel actuel ») car seul le monde réel est le monde actuel³³ ; nous l'appellerons plutôt « monde de référence », ou « monde de départ » ; chaque monde possible, cependant, peut être un « monde de départ », référant à d'autres mondes possibles.

Est par conséquent proposée ici une interprétation de la relation d'accessibilité comme une relation référentielle qui ne servirait pas à mesurer l'écart entre la fiction et le monde actuel, mais fonderait la distinction entre plusieurs genres de la fiction, dans un cadre logique. Dans cette perspective, l'inscription dans le texte des relations référentielles est objective ; elles existent (et peuvent toujours être retrouvées par une lecture savante) même si à une époque donnée, elles ne sont plus lisibles : nous dirons alors que la relation d'accessibilité est « désactivée ».

En empruntant aux théories de T. Pavel (en particulier la notion de « degrés d'être »), de M.-L. Ryan (l'idée d'un monde projeté par le texte, à partir duquel on accède à des mondes possibles) et de L. Doležel (qui privilégie une perspective externe), nous envisagerons la possibilité d'une

32. Nous parlerons désormais de « texte » car nous n'avons pas pensé la spécificité, par rapport à cette question, de mondes projetés par d'autres supports.

33. M.-L. Ryan justifie cet emploi en se fondant sur la théorie indexicale de l'actualité de Lewis (1991) et dans ce volume, p.....

typologie des œuvres à partir de cette relation même. Cette typologie implique la possibilité, pour une fiction, de référer à plusieurs mondes.

Polyréférence

La polyréférentialité, constitutive de la plupart des univers fictionnels, peut être de plusieurs ordres.

L'œuvre fictionnelle définit un ou plusieurs mondes³⁴, que l'on peut considérer, soit de manière subjective (une image mentale projetée au cours de la lecture) soit de manière objective : le monde est un certain état de choses, un monde possible par rapport auquel on peut mesurer la vérité des propositions formulées à propos du texte. Par exemple, dans le monde de l'*Astrée*, la proposition « Céladon est le plus parfait berger de la contrée » est vraie. « Céladon est un berger infidèle » est une proposition fautive. Chaque texte fictionnel projette un monde fictionnel, monde possible par rapport à ses mondes de référence (fictionnels ou factuels) : en raison de la pluralité de ces mondes, nous pouvons parler d'univers.

Cette polyréférentialité n'est pas un critère nécessaire de la fiction. Mais un texte factuel n'a pas accès à toutes les configurations polyréférentielles de la fiction. Un texte factuel définit lui aussi un monde, qu'il soit conçu comme une image mentale ou comme un état de choses. Il existe maints textes factuels allégoriques, référant à plusieurs mondes actuels (l'histoire profane et l'histoire sacrée par exemple). Il se peut aussi qu'un texte factuel ait une fiction parmi ses univers de référence (l'*Astrée* pour les *Mémoires* du Cardinal de Retz). Mais il est peu envisageable, sauf sous la forme d'hypothèse ponctuelle, qu'un texte factuel définisse deux mondes, l'un étant une alternative de l'autre (dans le cas où une fiction intègre ses mondes possibles, comme dans le film de Woody Allen, *Melinda and Melinda*, ou dans celui d'Alain Resnais *Smoking non Smoking*). Il est également impossible qu'il ne réfère à aucun monde factuel ou qu'il réfère exclusivement à des mondes fictionnels.

L'univers de référence du texte ne comprend pas uniquement le monde défini par le texte. Il inclut également ce qu'U. Eco appelle l'encyclopédie du lecteur, mais que l'on peut aussi envisager objectivement, comme des mondes peuplés et meublés de façon spécifique. Ainsi les mondes fictionnels reliés au monde de l'*Astrée* sont projetés par d'autres œuvres, et se sont

34. Dans la terminologie de M.-L. Ryan (1991), TAW, « textual actual World » ; l'univers de référence du texte est appelé par elle TRW, « textual referential world » ; la troisième instance est le monde actuel (AW). Ryan fonde sa typologie sur les hiatus, les discordances entre TAW, AW et TRW.

d'ailleurs souvent autonomisés par rapport à elles : c'est même la caractéristique des mondes possibles, comme celui de la pastorale, de la mythologie, des romans de chevalerie. Mais l'*Astrée* réfère aussi à plusieurs mondes actuels, comme celui de la cour d'Henri IV ou de la Gaule des origines, au temps de Mérovée³⁵ (par rapport auquel la proposition « Mérovée est le premier roi de France » est vraie), ou encore le monde actuel de la vie de l'auteur. La relation à ces différents mondes n'est pas de nature identique : c'est de façon cryptée, au moyen de clefs dont certaines sont inscrites dans le texte qu'est rendu accessible le monde actuel à partir du monde du roman.

Cette relation est symétrique. On accède au monde de la pastorale à partir de l'*Astrée* : pour les lecteurs français des dix-septième et dix-huitième siècles, ce roman exemplifie cette tradition de façon privilégiée. Mais on accède aussi à l'*Astrée* à partir du monde de la pastorale, sans quoi le mot même de « berger » ne fournirait pas la signification adéquate. Le fait que cette relation soit désactivée est ce qui rend, pour les lecteurs d'aujourd'hui (sauf pour les amateurs du film de Rohmer !), l'*Astrée* à peu près inaccessible. L'interprétation d'une œuvre, sa lisibilité même dépendent de l'identification de ses mondes de référence et de l'activation des relations d'accessibilité entre eux. Certaines voies sont facultatives (telle la référence au monde actuel de la vie de l'auteur dans le cas de l'*Astrée*), d'autres nécessaires et obligatoires (le monde de la pastorale).

À partir de l'exemple de l'*Astrée*, on peut proposer la synthèse suivante.

M est le « monde », l'état de choses projeté par le texte.

M^{fi} , M^{fj} , M^{fk} sont les mondes fictionnels engendrés par des textes, ou d'autres œuvres, qui présentent des états de choses en partie homologues à ceux de M.

Par exemple, *Amadis de Gaule*, la *Diana* de Montemayor, la pastorale en général, les *Amours d'Astrée et de Céladon* d'E. Rohmer.

M^{ai} , M^{aj} , M^{ak} sont les mondes engendrés par des textes factuels qui présentent des états de choses en partie homologues à ceux de M. Par exemple, l'histoire des Francs, la vie d'Honoré d'Urfé, l'histoire de la cour d'Henri IV.

M^{fi} , M^{fj} , M^{fk} , M^{ai} , M^{aj} , M^{ak} sont des variantes de M.

35. Peu importe, dans cette perspective, si la représentation de la Gaule du cinquième siècle ne correspond pas à la nôtre : pour Honoré d'Urfé, qui l'emprunte aux historiens de son temps, elle n'a pas le statut de fiction.

On peut considérer que l'*Astrée* est une version de chacun des états de choses de M^f et de M^a ; M est donc un monde possible de M^f et de M^a . En ce qui concerne les œuvres postérieures à l'*Astrée*, évidemment, comme le film d'E. Rohmer, elles sont des mondes possibles de M .

Mais si l'on considère M comme monde à partir duquel se construit la référence, la relation est réversible ; à partir de l'*Astrée*, c'est l'histoire des Francs et *Amadis de Gaule* qui sont des mondes possibles de M . L'*Astrée* est un monde possible du film de Rohmer, à partir de celui-ci.

Se dessine ainsi une constellation référentielle qui varie pour chaque œuvre. On peut distinguer plusieurs catégories parmi les œuvres fictionnelles, selon qu'elles privilégient telle ou telle relation.

Genres de la fiction

Nous proposons de distinguer trois configurations possibles à partir de la distribution de la référence fictionnelle. Celles-ci peuvent, au sein d'une même œuvre, se combiner.

Il ne s'agit pas d'une nomenclature labellisée des genres, mais d'espèces de la référence fictionnelle, que nous symboliserons par « R ». « R^s » désigne la relation de signification entre le texte et le monde qu'il définit. La signification est ici interprétée comme une relation référentielle³⁶. « R^f » et « R^a » désignent la relation entre le monde de la fiction défini par le texte et ses univers de référence, fictionnels et/ou actuels. Il n'y a qu'un seul monde actuel (réel) ; les mondes fictionnels ne réfèrent pas directement au monde réel, mais à des mondes (actuels) définis par des textes factuels³⁷, sauf dans le cas particulier des mondes virtuels, qui sont reliés, en temps réel, non pas à des textes, mais à des utilisateurs ou des joueurs physiques. « R^{fi} , R^{fj} , R^{fk} », « R^{ai} , R^{aj} , R^{ak} » signifie que ce monde réfère à plusieurs mondes fictionnels ou actuels et « \emptyset » à aucun. « $-$ » ou « $+$ » signalent que la relation est affectée, altérée ou renforcée, ce qui a une incidence sur la qualité ontologique de l'univers fictionnel.

Les symboles $-$ ou $+$ n'engagent aucun jugement esthétique, mais tentent d'apprécier des « degrés de fictionnalité », c'est-à-dire, ici, la consistance (cohérence, autonomie) d'un univers fictionnel ainsi référencé.

36. Nous nous appuyons sur la théorie de la signification telle que l'a développée H. Putnam (1973) voir *infra*, p. 36.

37. Histoire récente ou éloignée, vie de l'auteur, créatures surnaturelles dans un système de croyance qui les considère comme réelles, entités abstraites (la mort ou la justice, par exemple).

Parmi les critères de fictionnalité qui sont discutés plus loin, nous avons provisoirement pris le parti de privilégier l'autonomie.

Ces relations sont binaires, symétriques et non transitives. Les catégories proposées ne sont pas discrètes (on peut passer de l'une à l'autre dans un continuum). Cette typologie est complète : il n'est pas possible de référer à autre chose qu'au monde actuel ou un monde fictionnel.

Nous proposons de distinguer trois genres de la fiction selon les mondes auquel elle réfère de façon constitutive et nécessaire. Un certain nombre de formes, classées entre deux catégories, sont des cas qui soulèvent la discussion.

		Relation entre le texte et le monde de la fiction M	Relation au(x) monde(s) de la fiction extérieur(s) à M: M ^f	Relation au(x) monde(s) actuel(s): M ^a
Fiction alternative	<ul style="list-style-type: none"> - allégories - factions - contrefactuels - utopies - mondes virtuels 	<ul style="list-style-type: none"> R^s R^{sl}- R^s R^s R^s R^s - 	<ul style="list-style-type: none"> ∅ ∅ ∅ ∅ ∅ 	<ul style="list-style-type: none"> R^a ou [R^{al}, R^{af}, R^{ak}] R^a R^a R^a +
	<ul style="list-style-type: none"> - fictions avec personnages historiques 	<ul style="list-style-type: none"> R^s 	<ul style="list-style-type: none"> ∅ 	<ul style="list-style-type: none"> R^a -
Fiction autonome	<ul style="list-style-type: none"> - fictions monocentrées - polycentrées (intégrant leurs propres mondes possibles) 	<ul style="list-style-type: none"> R^s + R^s, R^{sl}, R^{sl}, R^{sk} 	<ul style="list-style-type: none"> ∅ ∅ 	<ul style="list-style-type: none"> ∅ ∅
	<ul style="list-style-type: none"> - féeries 	<ul style="list-style-type: none"> R^s 	<ul style="list-style-type: none"> R^f - 	<ul style="list-style-type: none"> ∅
Transfiction	<ul style="list-style-type: none"> - suites, continuations - parodies, pastiches - adaptations - Fictions métaeptiques 	<ul style="list-style-type: none"> R^s - R^s R^s R^s - 	<ul style="list-style-type: none"> R^f + R^f R^f R^f 	<ul style="list-style-type: none"> ∅ ∅ ∅ R^a -

Dans une autre aire culturelle, la déclinaison des « genres de la fiction » en différentes formes ne serait pas la même. Ainsi, par exemple, le « watakushi-shōsetsu », roman très populaire dans les années 20 au Japon, où le héros-écrivain réfère à l'auteur (Y. Oura, 2008), pourrait sans doute être classé parmi les « fictions alternatives ». Il existe également bien des civilisations, comme la chinoise, où la conception d'une fiction

autonome ne semble pas se faire jour (S. Veg, 2008). Si la fiction est une compétence anthropologique universelle, elle ne donne pas nécessairement lieu à des artefacts et encore moins à des réalisations artistiques considérées comme des mondes auto-suffisants (J.-M. Schaeffer, 2005 et 2008).

Une telle mise en perspective dépasse le cadre de cet article³⁸. Nous nous contenterons de justifier cette typologie à partir d'exemples tirés de la tradition occidentale.

Fictions alternatives

Les formes que nous avons choisi de rapprocher par cette appellation ont en commun de projeter au moins deux mondes, même si, comme on le verra, ceux-ci sont inégalement actualisés : un monde fictionnel et un monde actuel, de sorte que l'un se donne comme une version de l'autre. Il faut cependant introduire des distinctions importantes selon le type de relation qui s'établit entre ces mondes.

L'allégorie³⁹ établit un rapport d'analogie qui a la particularité d'être donné à déchiffrer. Ce type de relation induit une démarche herméneutique. La fiction est une version travestie (par des clefs par exemple) d'une réalité qui appartient à l'histoire, profane ou sacrée, à la science, etc.

Ce que les anglo-saxons appellent « *faction* » (les auto-fictions, les docu-fictions), projette aussi deux mondes, avec la particularité qu'il est difficile, voir impossible de les distinguer ; la relation qui les lie existe mais elle est dissimulée. Le lecteur n'est pas incité à la mettre au jour. On pourrait parler d'une relation illusionniste, à laquelle le terme anglais de « *boundary-blurring* » conviendrait parfaitement, visant à masquer les frontières. La relation se fonde sur un rapport d'analogie ; la fiction est présentée comme une version de ce qui a eu lieu.

Les fictions contrefactuelles ne dissimulent pas, au contraire, le rapport entre le monde de la fiction et le monde actuel, qui repose à la fois sur une analogie et une divergence, un écart. Le monde fictionnel contrefactuel est présenté comme une version de ce qui aurait pu avoir lieu, étant entendu (contrairement à ce que prétendent les *factions*), que l'état de choses de la fiction n'est pas celui de la réalité. La démarche induite par les fictions contrefactuelles peut être qualifiée de d'évaluative et de comparative, puisqu'elle mesure l'écart entre des mondes⁴⁰.

38. Elle a été esquissée dans le colloque « Fiction de l'Occident, fiction de l'Orient », publié par Y. Oura en 2008.

39. M.-L. Ryan signale rapidement que l'allégorie constitue « un cas bizarre » en ce qu'elle transgresse la distinction catégorielle entre particulier et universel (1991, p. 46).

40. Voir C. Beyssade, 2001.

L'utopie est une fiction alternative, qui tient du contrefactuel dans la mesure où elle construit un monde fictionnel qui aurait pu être réel si certaines caractéristiques du monde actuel avaient été différentes ; significativement, elle est souvent, en tout cas dans la période moderne, associée à la satire, qui réfère elle aussi nécessairement à un état de choses actuel, ainsi qu'à l'allégorie.

Les mondes virtuels informatiques n'effacent pas la frontière entre fiction et réalité, mais rendent celle-ci particulièrement poreuse. La relation qui les lie organise maintes intersections et chevauchements entre les deux mondes. On la qualifiera d'interactive.

Fiction alternative	Qualité de la relation entre M et Ma
allégorie	herméneutique
faction	illusionniste
contrefactuel	comparative
utopie, satire	comparative
monde virtuel informatique	interactive

L'allégorie⁴¹ est le type de relation aux mondes qui caractérise le plus durablement la fiction ; elle en est aussi à certains égards le plus riche et le plus complexe. « Figure à problèmes »⁴², selon les spécialistes de poétique et de rhétorique, elle ne soulève pas moins de difficultés dans une perspective sémantique et logique.

L'allégorie est par excellence polyréférentielle. Elle définit plusieurs mondes, fictionnels et factuels : pour le *Roman de la rose*, une promenade dans un jardin et une conquête amoureuse comme mondes fictionnels de départ, les *Métamorphoses* d'Ovide comme autre monde de la fiction (R^f), la Bible, et en particulier le Livre des Révélation, comme monde actuel (R^a). Pour *La Peste* d'A. Camus, une épidémie de peste à Oran et l'occupation pendant la seconde guerre mondiale. La relation R^f est facultative, mais il est rare qu'une œuvre allégorique ne mobilise pas un monde fictionnel préexistant (la mythologie, la féerie, la pastorale). En revanche, la relation extratextuelle et extrafictionnelle R^a est constitutive de l'allégorie. Le « vrai sens » qui constitue le deuxième niveau de

41. La bibliographie est abondante. Je renvoie pour des compléments à l'ouvrage collectif *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. B. Pérez-Jean et P. Eichel-Lojkine, Champion, 2004. Voir aussi C. Vandertope, « Allégorie et interprétation », *Poétique*, n° 117, fév. 1999, p. 75-94 (mis en ligne sur internet).

42. P. Chiron, cité par P. Eichel Lojkine, p. 42.

discours de l'œuvre allégorique et qui reste toujours en partie hétérogène au sens littéral (fictionnel), réfère au monde vrai et réel, naturel ou supranaturel.

Peut-on cependant dire que l'allégorie définit deux mondes fictionnels de référence et a-t-on véritablement co-présence de deux mondes ? Le texte ne définit pas un deuxième niveau de façon à en faire un monde consistant, qu'on le considère comme une image mentale ou un état de choses. Le second monde est généralement peu déterminé et très incomplet : en ce qui concerne le roman de Camus, il esquisse un monde où il y a des fours crématoires, des stades transformés en camp de rétention, des hommes qui luttent au sein de réseaux et de cellules. On se doute bien que ces éléments appartiennent à un autre monde qu'à celui de la peste, mais celui-ci reste indéterminé. Oran n'a pas été occupée, si ce n'est par les alliés en 43. De quel lieu, dès lors, s'agit-il ? Quels personnages l'habiteraient ? Si c'étaient Rieu et Tarrou, en habits de résistants cette fois, que feraient-ils exactement ? Le texte allégorique réfère à un monde fictionnel indéterminé (Oran occupé) qui est simultanément une version du monde fictionnel principal (Oran pestiféré) et une version du monde actuel (la France occupée). Le problème majeur consiste à qualifier ce monde second fictionnel, qui d'ailleurs disparaît dans des configurations moins complexes. Nous serions tentée de dire que le texte allégorique définit un second monde virtuel, inégalement actualisé selon les œuvres, les genres et les époques.

Une œuvre à clefs adopte en effet le même fonctionnement, de façon simplifiée. Du point de vue de la réception, le monde de référence de l'œuvre, rendu accessible par les clefs pour un cercle restreint érudit ou mondain, peut très bien ne pas rester longtemps disponible. Dans ce cas, il faut distinguer les œuvres que la désactivation de cette relation (R^a) rend partiellement inintelligibles (comme, par exemple, l'*Arcadia* de Sannazar), et celles où le monde fictionnel (M) est suffisamment construit pour que la caducité de R^a n'affecte pas la lisibilité de l'œuvre (l'*Astrée*)⁴³. Il est alors légitime de ranger l'œuvre dans la catégorie des fictions autonomes plutôt que dans celle de l'allégorie. En ce qui concerne les œuvres où la relation extrafictionnelle est nécessaire à l'interprétation, en revanche, l'autonomie, la cohérence et la densité du monde fictionnel n'est pas toujours assurée ; il se peut même que le monde fictionnel projeté par une œuvre allégorique soit paradoxal et impossible (l'*Utopie* de Thomas More par exemple). Le caractère conflictuel des deux pôles de cette polyréférentialité maximale se solde, historiquement (après la Renaissance) par le repli de la

43. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article, 2005.

référence extratextuelle sur la fiction⁴⁴, et plus généralement par le déclin de l'allégorie.

Les fictions qui brouillent intentionnellement la frontière entre fait et fiction (les « factions ») ne sont pas nouvelles. Cependant, comme le critère de l'intentionnalité auctoriale est pour nous déterminant, nous ne considérerons pas comme relevant de ce type de référence des œuvres où ce partage ne se fait pas, en raison de croyances, d'une culture du fait et de l'expérience différentes : les *Voyages* de Marco Polo ou les *Histoires* d'Hérodote ne sont pas des « factions ». En revanche, *The Journal of a Plague Year*, de Daniel Defoe, faux témoignage de la peste de Londres, allusivement et fictivement attribué à un oncle de l'auteur, partage bien des caractéristiques avec *Autobiographie de mon père*, de Pierre Pachet, voire avec *Flight 93* de Paul Greengrass ou l'*Odysée de l'espèce*⁴⁵ de Jean Malaterre, narration de la vie préhistorique dramatisée par l'extinction des Néanderthaliens. Malgré toutes les garanties d'authenticité qui sont inscrites dans le texte/le film ou qui l'accompagnent (bilans de mortalité pour Defoë, utilisation des bandes d'enregistrement de l'avion et des communications téléphoniques pour Greengrass, mise en évidence des recherches d'Yves Coppens pour Jean Malaterre), l'œuvre est bel et bien fictionnelle, par la construction d'une énonciation fictive à la première personne (chez Defoë) et l'invention de personnages et de circonstances sans contrepartie dans le monde actuel (l'émouvant dernier néanderthalien et son idylle impossible avec une femme de la race de l'homo sapiens...).

Un monde fictionnel est bien construit, peuplé de personnages dont l'intériorité nous est dans le monde actuel dérobée (un père atteint d'une maladie cérébrale, un terroriste, un homme préhistorique...). Mais celui-ci a un statut particulier : l'opération de « recentrement » par laquelle il deviendrait un monde fictionnel de référence est partielle ou incomplète. Ce monde ne perd jamais sa qualité de « version » ; il relève pleinement d'un « comme si ». Nous sommes convaincus que les choses ne se sont pas tout à fait passées comme cela ; ni l'oncle de Defoë, ni le père de Pachet, ni les passagers du vol 93, n'ont pensé, dit, ce que pensent et disent les personnages qui les représentent dans la fiction. Mais cela aurait pu être le cas et la version d'eux qui nous est donnée tire précisément sa force et son intérêt⁴⁶ de ce « comme si ». Ce monde fictionnel n'est pas autonome,

44. Sur cette question voir *Allégorie et fiction* (XVI^e-XVIII^e s.), dir. F. Lavocat, Peeters, 2011 (à paraître).

45. Le jeu de mots du titre instaure une double référence à des mondes fictionnels : celui de l'épopée homérique et du film d'anticipation de S. Kubrick. (1968).

46. Comme le signale un internaute à propos de *Flight 93* : « This is a film of real life and it really feels like it ».

pas plus que les narrations contrefactuelles, développées à partir d'hypothèses formulées à partir du monde actuel : ce qui aurait pu se passer si Lindbergh avait gagné les élections en 1940⁴⁷ ou si Hitler avait gagné la guerre⁴⁸.

Les fictions alternatives ne réfèrent pas seulement au monde actuel ; les mondes (M et M^a) se superposent partiellement. Pour les récits contrefactuels, cette zone de recoupement se situe en amont : à partir d'un même état de choses (l'Amérique des années 40...) deux versions (actuelle et fictionnelle) divergent. Pour les factions, les points de contacts sont souvent réitérés, ponctuellement, tout au long du déroulement de la *fabula* (par le biais d'images d'archives, ou, dans le cas de Defoë, par l'intermédiaire des bilans de mortalité).

En ce qui concerne les mondes virtuels, on peut parler d'une zone de contact continue entre les mondes, puisque le monde fictionnel n'existe que tant qu'un joueur l'active ; chaque action de l'internaute, ou du joueur dans le cas du jeu vidéo, transforme le monde en temps réel, ce qui rend impossible l'autonomie d'un monde fictionnel ainsi constitué⁴⁹ et inévitables les incursions de part et d'autres de la frontière.

Fictions autonomes

Par «fiction autonome», nous entendons une œuvre qui contient tous les éléments nécessaires au déroulement de sa *fabula* et dont la cohérence et l'interprétation ne dépendent pas de la mise en relation avec d'autres mondes.

Par conséquent, le lecteur, pour l'appréhender, n'a pas besoin de disposer d'un savoir particulier, sauf, évidemment, de la culture linguistique et historique nécessaire. Mais ces instruments ne constituent pas des mondes. Ainsi, *Manon Lescaut* constitue une fiction autonome, même si l'accès peut aujourd'hui en sembler difficile à un certain nombre de lecteurs. Mais cette difficulté n'est pas de la même nature que celle que présente, par exemple, l'*Arcadia* de Sannazar (1504) : pour cette œuvre, la maîtrise de la langue ne suffit pas, pas plus que d'honnêtes connaissances sur la culture de la fin du quinzième siècle. Le texte palimpseste de Sannazar en fait affleurer plusieurs autres dans une marquerie de cita-

47. *Plot against America*, Philip Roth, 2004.

48. Philip K. Dick, 1962. *The Man in the High Castle*. Voir, dans le présent volume, l'article de L. Doležel.

49. O. Caïra doute pour sa part que les mondes virtuels non ludiques, du type «Second life», constituent des univers de fiction (2007). Je renvoie à ses ouvrages pour une analyse très fine du rapport des jeux de rôles et des jeux vidéos à la fiction (2005 et 2007).

tions qui organisent le monde fictionnel en un système d'allusions et de symboles, référant indirectement à la famille de l'auteur, à son académie, aux vicissitudes du royaume de Naples. Rien de tel avec les «fictions autonomes». Le plaisir que nous prenons à lire *Manon Lescaut* ne relève absolument pas du déchiffrement d'énigme; l'ouvrage n'encode aucun savoir positif sur tel ou tel secteur du monde actuel; les personnages n'ont aucune contrepartie qui porterait leur nom dans d'autres mondes, fictionnels ou réels. Nous sommes libres d'estimer que cette œuvre nous présente le destin d'une jeune femme qui ressemble à beaucoup d'autres de son temps; mais la relation avec un état de choses réel n'est pas du tout constitutive de *Manon Lescaut*, ni de notre approche de ce roman.

Certaines formes constituent des cas embarrassants, que l'on doit envisager, nous semble-t-il, en terme de degrés.

Les romans ou les films historiques constituent-ils des fictions autonomes? Pour reprendre l'exemple canonique du Napoléon de *Guerre et Paix*, il paraît contre-intuitif d'affirmer, comme V. Descombes (1983), que celui-ci ne réfère en rien au personnage historique. Le lecteur reconnaît inévitablement le nom d'un tel personnage. Il le confronte, même fugitivement, aux éléments factuels qu'il a à sa disposition et qui réfèrent au concept «Napoléon» dans le monde actuel. Le personnage «Napoléon», dans le roman de Tolstoï, n'a pas le même statut ontologique que Natacha; ni le roi, la duchesse de Valentinois et la Dauphine par rapport à la princesse de Clèves, ou Federico Borromeo par rapport à Renzo et Lucia dans *I Promessi Sposi* de Manzoni. Il n'est pas indifférent que dans tous ces exemples, les personnages historiques soient bien moins intéressants que les personnages fictionnels: leur caractère épisodique ou lointain, leur prévisibilité soulignent le primat accordé à la fiction. Il faut cependant bien avouer que nous traitons quelquefois les récits historiques comme des docu-fictions, et que la frontière subjective entre ces deux formes est malaisée à tracer. Quel lecteur de *Don Carlos* de Saint-Réal (1672), par exemple, ou spectateur de *La Reine Margot* de Chéreau (1994) ne considère qu'il est en présence d'une version de M^a à peu près homologue au monde actuel, et ne traite les éléments de la *fabula*⁵⁰ comme des informations susceptibles de constituer un savoir sur le règne de Philippe II ou sur la Saint-Barthélemy?

La féerie suit également un modèle bi-référentiel et plus souvent encore, polyréférentiel. Les textes qui en relèvent ne construisent pas un monde intégralement autonome, dans le sens où leurs matériaux sont toujours en partie empruntés à un ou à des mondes préexistants. Les êtres surnaturels sont rarement «autochtones», pour reprendre la terminologie de Parsons (1980). L'âge baroque mêle de façon jubilatoire,

50. Par ce terme, nous entendons simplement l'histoire.

surtout sur la scène de ballet, Ulysse, Orphée, Circé, des satyres, mais aussi Don Quichotte et la Sibylle de Panzoust – dans ce cas, la féerie se rapproche de la transfiction. *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1999) fait venir du fond des âges (explicitement mille ans) un basilic, des mandragores et un phénix ; *The Chronicles of Narnia* (1950-1956) sont peuplées de satyres, de sirènes et de centaures. L'univers de référence fictionnel du *Lord of the Ring* (1954-1956) est celui des sagas norroises. La plupart des œuvres féeriques⁵¹ (y compris quand la *fabula* se déroule dans le futur) thématisent leur relation à ces autres mondes, toujours anciens, ou l'inscrivent à travers la langue et les figures ; c'est le rôle de l'archaïsme et des anachronismes chez Perrault.

Il est malaisé d'apprécier si un accès, par des voies aussi larges et aussi fréquentées à d'autres mondes fictionnels renforce ou affaiblit le statut de M comme monde de référence de la fiction. Le fait que ce monde apparaisse au centre d'une constellation dense, qui constitue un univers (pastoral, science-fictionnel, féerique) renforce certainement si ce n'est son autonomie, du moins celle de la fiction plus vaste auquel il appartient. La tendance de ce genre de fiction à se constituer en cycle⁵² indique une propension à la démesure, une ambition de totalité qui a puissamment contribué à faire de ce genre d'univers l'emblème de la fiction contemporaine, à l'échelle planétaire. Mais la redite, le recyclage rendent aussi la densité de tels mondes improbable, et le discrédit qui les entoure ne tient peut-être pas seulement à des hiérarchies académiques conservatrices et dépassées.

Les mondes fictionnels autonomes correspondent sans doute davantage à ce que les courants critiques du vingtième siècle considéraient comme la fiction proprement dite, dont un des critères définitoires, pour G. Genette comme pour D. Cohn serait « l'intransitivité », ou la « non-référentialité ». Dans le cadre théorique ici adopté, nous avons préféré parler de définition, par le texte, d'un monde de référence. Ni Mme de Clèves, ni Mme Bovary ni Mrs Dalloway n'ont de contrepartie dans aucun monde – à tout le moins au moment où elles ont été créées. En effet, les deux premières ont donné lieu à des opérations transfictionnelles, si bien que l'on pourrait avoir le soupçon que les personnages les plus riches, les plus denses et les plus pleins génèrent presque inévitablement des avatars. La mono-référentialité est non seulement rare, mais elle est souvent provisoire.

51. Il ne me paraît pas utile de distinguer ici les innombrables sous-genres de la féerie contemporaine.

52. A. Besson, 2004.

La dernière catégorie de fictions autonomes (« polycentrées ») qui n'a, semble-t-il, été développée que dans la deuxième moitié du vingtième siècle (même s'il faudrait en faire plus précisément la généalogie) est celle qui intègre ses propres mondes possibles. Si l'on avait pris en considération, ici, les mondes possibles au sens de projection, désir, hypothèse des personnages, on aurait pu mentionner *La Modification* de Butor comme exemple de fiction entièrement constituée par les projections du personnage. Mais c'est dans un autre sens que nous parlons ici de mondes possibles, comme variantes de la *fabula*. Le développement des « livres jeu », à partir des années 80, aussi appelés « livres dont vous êtes le héros » souligne autrement la parenté de la fictionnalité avec l'idée de variante et d'hypothèse. L'autonomie de ces mondes est relative, car ils empruntent tous au registre de la fantasy, voire de la mythologie ; ils admettent volontiers des personnages transfictionnels (comme Sherlock Holmes). Le peu de consistance de ces mondes n'est pas inhérent à ce type de configuration. *Melinda and Melinda* de Woody Allen (2003), *Smoking/No Smoking* de Resnais (1993, à partir d'une pièce de théâtre de 1982), présentent deux ou plusieurs mondes, qui, contrairement à l'allégorie, ne sont pas hiérarchisés et sont tous actualisés à égalité par l'œuvre. La solidarité de ces versions entre elles est indéniable ; si chacune d'elle a sa propre cohérence, elle tire une grande partie de son intérêt de la référence à l'autre ou aux autres mondes intrafictionnels. Autonomes par rapport aux mondes extérieurs à la fiction, ils sont très dépendants du dispositif qui les déploie.

*Transfiction*⁵³

Une œuvre a non seulement la capacité d'en générer d'autres, par des continuations ou des adaptations, mais elle est souvent elle-même le monde possible d'une œuvre antérieure. Cette relation peut parfois être désactivée sans dommage : peu de lecteurs, mis à part les enseignants et les spécialistes, se soucient du fait que Dom Juan ait une contrepartie dans la pièce antérieure de Tirso de Molina ; mais les Dom Juan postérieurs à celui de Molière ne tirent-ils pas en partie leur signification de leur référence à celui-ci ? Les adaptations, les suites, les parodies ou pastiches et les transfictionnements métalectiques entretiennent tous une relation nécessaire avec un autre monde de fiction M^f . Ce type de relation peut constituer une entrave à la capacité de M à se constituer en un monde suffisamment autonome pour être intéressant par lui-même. Dans le cas des adaptations, la relation

53. Le mot a été forgé par R. Saint-Gelais. Je renvoie à ses nombreux articles sur la question, au volume collectif qu'il a dirigé, avec R. Audet (2007) et à sa contribution dans le présent volume.

à M^f est si forte que leur réussite est généralement considérée comme une gageure et une exception. Il est cependant maintes adaptations (comme *Smoking/no Smoking* de Resnais précédemment mentionné) qui apparaissent comme parfaitement autonomes. Les pastiches et les parodies tombent en revanche presque tous dans l'oubli, à des exceptions notables, par exemple *Gargantua* et *Don Quichotte*. Le plus souvent, le « recentrement » n'a pas lieu, et le monde de référence reste l'œuvre référée, le monde possible de l'œuvre. Il en est parfois de même des suites et des continuations ; comme l'a montré G. Genette, il arrive que les œuvres « secondes » fassent oublier l'œuvre première, l'accès à M^f , devenant tout à fait facultatif ou même totalement obsolète. Enfin, le cas de la métalepse, qui a récemment beaucoup attiré l'attention⁵⁴, est ambivalent. D'une part, en dotant un personnage de la capacité à franchir les barrières narratives et ontologiques, la métalepse témoigne de la robustesse de la condition fictionnelle ; mais de l'autre, la référence insistante à un autre univers de fiction, redoublée par une exhibition du procédé (que l'on peut assimiler à une référence, quoique ténue, au monde actuel) peut être assimilée à un jeu, à une plaisanterie. Le parfum métaphysique qui parfois s'en dégage ne masque pas toujours la faiblesse ontologique de ce type d'univers fictionnel.

Hétérogénéité de la référence fictionnelle

R^s projette un monde, tandis que R^f et R^a donnent accès à d'autres mondes, constituant le monde de départ en variante. Est-il légitime de parler de R^s en termes de référence ? On peut considérer que le texte génère son propre univers de référence, en se fondant sur la théorie de la signification dérivée de la théorie des noms propres de Kripke. De même qu'un nom propre réfère à un individu donné dans tous les mondes possibles, un terme peut fixer la référence, indépendamment de l'essence d'une chose et de ses propriétés essentielles⁵⁵. Dans ce cadre, toujours selon Kripke et d'autres logiciens, comme H. Putnam (1973), la signification doit être analysée en termes d'extension, elle est un concept référentiel. Nous sommes capables de référer à travers le pouvoir du langage

54. G. Genette 2001, J.-M. Schaeffer, 2005.

55. La théorie des mondes possibles permet de traiter de façon extensionnelle des problèmes liés à l'intensionnalité ; l'intension détermine la référence, ou la classe des objets (Frege). Dans la théorie des mondes possibles, nous multiplions l'extensionnalité par la multiplication des mondes. Les intensions (les opérateurs modaux, comme « il est possible que ») sont traités comme des fonctions jusqu'aux extensions ; ainsi le monde possible est un monde où le sens des mots détermine la collection des choses référées par ces mots.

et de penser des mondes possibles où les objets n'ont pas leurs descriptions identifiantes essentielles : en d'autres termes, on peut référer non seulement à des objets qui n'existent pas, mais à des objets incomplets. Ainsi, selon la théorie kripkéenne du « baptême »⁵⁶, Socrate est toujours Socrate, même dans un monde possible où il n'aurait pas bu la ciguë. Par analogie, nous pouvons dire que Mme Bovary est toujours Mme Bovary, même dans un monde possible, transfictionnel, où elle serait une épouse comblée. Napoléon, dans un monde possible ou une fiction où il n'aurait pas ses descriptions identifiantes (s'il n'avait pas gagné la bataille d'Austerlitz, s'il ne portait pas de bicorne et n'était pas mort à Sainte-Hélène) serait toujours Napoléon. Est-ce à dire que Napoléon et Mme Bovary, dans la fiction, ont le même statut, et réfèrent de la même façon, le premier à M^a et la seconde à M^f ?

M et M^f sont des mondes fictionnels incomplets⁵⁷. Leur mise en communication par une relation référentielle sert justement, en partie, à les compléter. La relation R^a a la même fonction, mais M^a a *a priori* un autre statut ontologique (ce que Nelson Goodman récuse, n'accordant aucun privilège ontologique à la réalité). La question de « l'hétérogénéité fictionnelle » se ramène ainsi à la différence entre fait et fiction. En d'autres termes, depuis M , quelle différence y a-t-il entre l'opération qui nous donne accès à un autre monde fictionnel et celle qui nous donne accès au réel ?

Examinons quelques arguments en faveur des deux hypothèses. Selon la première, il n'y a pas de différence entre R^f et R^a . La deuxième hypothèse, ici défendue, postule au contraire l'hétérogénéité de la référence à partir du monde fictionnel de départ, M .

L'argument le plus évident en faveur de la première hypothèse (l'indistinction des mondes factuels et fictionnels) consiste à opposer au point de vue objectif le point de vue subjectif. Dans une perspective diachronique, un monde qui appartient à M^a peut très bien changer de statut, et devenir un monde fictionnel, M^f : tel est le cas de la mythologie. Inversement, des entités fictionnelles peuvent être considérées comme historiques ou appartenant à la nature, comme Circé et les satyres à la fin du seizième siècle. Le cas de l'*Utopia* de Thomas More est tout aussi significatif : à la fin de la Renaissance, on le classe et on l'imprime avec des récits de

56. La question de savoir ce que nous faisons exactement lorsque nous baptisons un être fictionnel se pose. S. Kripke avait d'abord exclu les entités fictives de sa théorie (1972). Mais il les y a ensuite intégrées (*The John Locke Lectures*, 1973). Merci à R. Ronen pour m'avoir donné cette information et communiqué ce texte.

57. Ils constituent un état de choses pour lesquels on ne peut pas dire, pour toute proposition p , si p ou non- p est vrai.

voyages réels, ce qui indique que ses mondes de référence sont désormais situés par les lecteurs en M^a , ce qui n'était certainement pas le cas pour le petit cercle d'érudits contemporains de More, habitués aux jeux paradoxaux. Enfin, comme nous l'avons signalé, certaines relations, en particulier dirigées vers M^a , peuvent être désactivées avec le temps : si les lecteurs du dix-septième siècle, lecteurs de Plutarque, férus d'histoire antique et orientale considéraient que Clélie, Cyrus et Bajazet avaient des contreparties dans le monde actuel, nous ne les envisageons plus, prioritairement, sous cet angle.

Cependant, si l'histoire de la réception enregistrée, en effet, bien des variations de ce genre, qu'il serait d'ailleurs intéressant de recenser et d'explicitier, elle indique seulement une redistribution relative des territoires, mais non un effacement de leurs frontières. En outre, la prise en compte du point de vue subjectif n'invalide pas celle des instructions données par le texte : dans notre perspective, ce sont bien elles, et donc l'intention auctoriale, qui déterminent en dernière instance les différentes espèces de la référence. Dans bien des cas, nous sommes capables de faire abstraction de notre système de croyance pour apprécier la nature des mondes reliés au texte : le lecteur incroyant considère-t-il *La Bible* comme une fiction ? Enfin, l'hétérogénéité de la référence est souvent inscrite dans le texte lui-même. De même que dans maints tableaux du seizième siècle, les dieux antiques cohabitent avec des personnages revêtus d'habits de cour contemporains, les personnages des romans empruntent leur nom à des répertoires bien différents. Dans *l'Entretien des Illustres bergers* (1634) de Nicolas Frénicle, par exemple, des personnages portant des noms de bergers, comme Aminte, réfèrent tous à un groupe de poètes réunis dans une petite académie ; parmi eux, Anaximène et Cléomène, venus d'Arcadie, sont de vrais personnages de roman. « Aminte » réfère à la fois à M , le monde projeté par le roman de Frénicle, M^{fj} , la pastorale, et plus précisément *l'Aminta* du Tasse, M^a l'académie des illustres bergers, « Anaximène » réfère à M et à M^{fj} , le monde du roman grec. L'abandon des « noms de romans », entre le dix-septième et le dix-huitième siècle, au profit de noms mimétiques de l'usage dans le monde actuel (comme « Manon Lescaut ») est corrélatif d'un nivellement, d'un lissage du statut référentiel des personnages et d'une réduction de l'hétérogénéité du personnel de la fiction. Si la nomination est l'outil le plus simple et le plus courant pour indiquer la destination de la référence, les textes emploient bien d'autres moyens, comme le paradoxe (dans *l'Utopia* de Thomas More par exemple), instaurant une double référence, fictionnelle et allégorique ; mais aussi la citation, l'intertextualité. La réduction de la polyréférence (concomitante de l'essor sans précédent du roman et du théâtre au dix-septième siècle) se fait aux dépens de l'allégorie, de la

fable mythologique et des pratiques diverses de la réécriture, en faveur durant le moyen âge et la Renaissance.

Afin de vérifier le caractère opératoire de l'hypothèse de l'hétérogénéité référentielle, examinons de plus près ce que nous faisons lorsque nous référons à différents mondes à partir d'un monde fictionnel, en prenant pour exemple un monde contemporain polyréférentiel dont le dispositif est assez simple, mais qui ressemble à certains égards à des fictions pré-modernes.

Dans le premier tome des *Chronicles of Narnia*⁵⁸, les mondes M^f de la fiction sont deux (la mythologie gréco-latine, M^{fi} et le conte de fée M^{fj}), tandis que les mondes M^a, référés l'un directement, l'autre allégoriquement, sont la deuxième guerre mondiale (M^{ai}) et l'Évangile (M^{aj}). Les opérations cognitives auxquelles nous nous livrons en établissant ces différentes connexions se ressemblent-elles ? Dans le film adapté à partir de cette œuvre, l'apparition du satyre avec cache-nez et parapluie, dès les premiers pas (ceux de la jeune héroïne, mais aussi les nôtres) dans le monde de Narnia, marque l'entrée dans la fiction de la fiction. Mais ce monde second aussitôt se dédouble, car cette créature nous ouvre l'accès à l'autre monde de la mythologie, où les satyres de notre connaissance sont lubriques, musiciens et diaboliques. Le monde possible où évolue Mr Tumnus (le satyre) apparaît comme une version de M^{fi} en partie homologue à lui. Mais la caractéristique manquante du satyre de Narnia (la lubricité) ne va cesser d'orienter l'attente, attisée et finalement déçue (Mr Tumnus n'est pas fiable, il cache bien quelque chose à la fillette qu'il entraîne dans sa cabane, mais il est définitivement chaste). Nous mesurons un écart, non par rapport au monde actuel, comme le voudraient M.-L. Ryan ou D. Maître, mais par rapport à un autre monde fictionnel. Il peut s'interpréter en termes génériques, stylistiques et pragmatiques : le monde de Narnia est fantaisiste et inoffensif, destiné à un jeune public (ce que le cache-nez, le parapluie et le patronyme latino-britannique de Mr Tumnus avaient d'emblée laissé prévoir).

L'accès à M^{aj} est médiatisé par l'analogie. Dans *Narnia, l'allegoria in factis* (le motif de la faute, du rachat et de la résurrection) invite à accorder au lion une dimension symbolique et à l'identifier au Christ. Une intense activité de confrontation, entre M et M^{fj} permet de repérer les indices qui consolident cette voie d'accès et de confirmer le fait que M est bien un monde possible de M^a, en partie homologue à lui. La lecture est conditionnée par la mise en relation de ces mondes, de même que l'interpréta-

58. *The Lion, the Witch and the Wardrobe* a donné lieu à une adaptation cinématographique en 2005. Le titre se donne d'emblée comme une allusion à plusieurs mondes.

tion du roman. Ainsi, nous pouvons dire que la relation détermine l'interprétation.

En quoi consiste, en effet, le gain cognitif de ces opérations? La connexion des mondes génère une activité de comparaison, qui modélise la lecture dans son déroulement comme dans le processus de compréhension et d'interprétation. Elle a aussi pour effet d'élargir l'horizon du monde de Narnia par la multiplication de ses virtualités; elle dote les personnages de doubles inquiétants ou grandioses (le satyre lubrique, le Christ). On voit qu'un monde de référence ne se limite pas à une allusion à un savoir historique ou littéraire, mais communique avec l'ensemble, ou une grande partie du monde fictionnel.

L'exemple proposé a mis en évidence des similitudes essentielles entre l'acte de référer induit par R^f et par R^a . Est-ce à dire qu'ils sont équivalents? Dans le premier cas, la version que constitue Mr Tumnus s'ajoute à mon encyclopédie des satyres. Ce faisant, la proposition « dans la fiction tous les satyres sont lubriques » a été falsifiée; elle devient: « il est possible que [dans la fiction les satyres soient vertueux] », puisqu'il y a au moins un monde possible fictionnel où c'est le cas. R^a ne met pas en jeu une opération identique. L'allégorie de Narnia invite à repérer, reconnaître un enchaînement narratif, identique, avec des personnages différents, en M et M^a (faute, rachat de cette faute par quelqu'un d'autre, qui se sacrifie et ressuscite). Cette répétition, outre qu'elle confère à la féeerie une ombre tragique et majestueuse, peut aider à mémoriser la suite d'actions homologues dans les deux mondes. En la déclinant dans plusieurs mondes possibles, elle en renforce la crédibilité.

Cet effet est-il le propre de l'allégorie (qui est une opération de reconnaissance) ou plutôt de la référence à un monde factuel? Comme on l'a vu précédemment, dans *Flight 93*, le « comme si » de la fiction a pour effet d'accréditer une version qui se donne comme homologue au monde actuel. Une fiction factionnelle ou historique qui entrerait en conflit avec notre encyclopédie du monde actuel (dans laquelle, Napoléon, par exemple, serait empereur des Anglais) référerait bien faiblement à M^a : elle se limiterait au nom propre. Est-ce dire que la relation R^a , contrairement à R^f , est obligatoirement une relation d'équivalence? Dans le cas des récits contrefactuels, la fiction décrit bien un état de choses différent de celui que nous connaissons. Mais n'est-ce pas pour entériner ce que nous savons déjà? Aucune des fictions qui décrivent le monde tel qu'il serait si Hitler avait gagné la guerre ne le dépeignent comme idyllique. L'intention de Philippe Roth, telle qu'il l'expose dans l'appendice de *Plot against America*, est de révéler qui était vraiment Lindbergh, les sentiments anti-sémites et antidémocratiques qu'il avait dissimulés dans son journal. Il n'est pas de fiction contrefactuelle qui n'ait pour objectif de livrer une vérité sur le monde actuel.

La référence à un monde fictionnel a donc le pouvoir de modifier nos représentations, tandis que celle au monde actuel vise plutôt à les consolider. Nous n'entendons évidemment pas par cela que les narrations fortement reliés à M^a soient effectivement homologues à lui : il nous suffit qu'elles le prétendent, et que cette assurance soit consubstantielle à leur nature.

Ainsi, du point de vue logique comme du point pragmatique, il semble que l'on puisse conclure à une hétérogénéité de la référence fictionnelle.

Degrés de fictionnalité

L'idée d'une hétérogénéité de la référence fictionnelle est inséparable de celle de degrés de fictionnalité. T. Pavel avait déjà émis l'hypothèse de « degrés d'être ». Ils sont malaisés à définir. Au nom de quoi, par exemple, la Melinda du film de Woody Allen serait-elle située à un degré inférieur, ou supérieur, sur l'échelle des êtres fictionnels, au motif qu'elle aurait une contrepartie dans la fiction même ? Est-elle située au même degré que Faust, qui a une contrepartie dans le monde actuel, et beaucoup d'autres dans les mondes fictionnels ? Une telle catégorisation paraît absurde. Pourtant, nous avons bel et bien l'impression qu'un personnage nommé « Le Cœur » (dans le roman médiéval du *Cœur d'amour épris*) ou « The Lion » dans *The Chronicles of Narnia* n'a pas le même statut ontologique que la princesse de Clèves ou Sherlock Holmes. La princesse de Clèves n'est pas non plus tout à fait la même chez Mme de La Fayette et chez Le Pesant de Bois-Guilbert (dans *Mademoiselle de Jarnac*, 1685). Nous ne pouvons pas nous empêcher de penser que c'est la première qui est « la vraie », comme le proclame à propos de lui-même Don Quichotte lorsqu'il rencontre des personnages du roman d'Avellanada qui connaissent sa scandaleuse (pourquoi ?) contrepartie transfictionnelle. Un avatar de *Second Live* auquel aurait été donné le même nom que l'héroïne de Mme de La Fayette aurait encore un « degré d'être » inférieur.

Si l'on essaie, malgré tout, de classer la population fictionnelle selon la typologie des genres proposée (comme classes de relations), il apparaît que le critère réversible de l'autonomie est le plus opératoire. Selon les époques, c'est bien l'autonomie (associée à la consistance et à la complétude) ou son contraire, qui semblent avoir réalisé le propre de la fiction.

On serait tenté de considérer qu'un monde « autonome » (c'est-à-dire, selon la définition proposée qui contient tous les éléments nécessaires au déroulement de sa *fabula* et dont la cohérence ne dépend pas de la mise

en relation avec d'autres mondes⁵⁹) est celui qui atteint le plus haut degré de fictionnalité, surtout si l'on adopte une perspective proche des théories structurales : selon celles-ci le texte, clos sur lui-même, ne réfère en rien au monde actuel – ce qui a conduit, pendant longtemps, à ignorer les dispositifs à clefs et l'allégorie en général. Un tel critère revient à privilégier certaines fictions réalisées entre la fin du dix-septième siècle et le milieu du vingtième siècle. Les théoriciens de la fiction eux-mêmes citent volontiers à l'appui des personnages assez récents (mais pas non plus très contemporains), richement pourvus de toutes sortes de déterminations psychologiques et sociologiques : Mme Bovary, Anna Karénine, Mr Picwick, Sherlock Holmes... Les théories cognitives, qui font résider le propre de la fiction dans sa capacité à nous exercer au « mind-reading », s'attachent aussi à des personnages riches et pleins, comme Mrs Dalloway⁶⁰.

Mais pourquoi ne considérerait-on pas, au contraire, que la polyréférentialité maximale réaliserait le propre de la fiction, dont le privilège serait de donner accès à de multiples autres mondes ? Pourquoi un personnage devrait-il être singulier ? Celui qui est entourée d'une foule de contreparties, dans les mondes fictionnels et dans les mondes actuels, n'est-il pas ontologiquement enrichi par ses doubles ? Le spectateur d'opéra-ballet, au début du dix-septième siècle, l'amateur contemporain de jeux de rôles, de mondes virtuels, de sagas féeriques ne fait sûrement pas résider la fictionnalité dans l'autonomie d'un monde singulier.

Le critère d'autonomie mérite donc d'être discuté, en distinguant les mondes monocentrés et polycentrés : en effet, alors que dans les premiers, l'autonomie est souvent inséparable de la possibilité (entendue comme respect du principe de non-contradiction), dans les secondes, elle semble conduire à la fabrication de mondes impossibles.

Le critère d'autonomie

– Mondes monocentrés

Dans quelle mesure un univers peu autonome peut-il être considéré comme ontologiquement faible ?

Dans les mondes monocentrés (en tout cas ceux qui sont produits entre la fin du dix-septième siècle et le milieu du vingtième siècle), la dépendance par rapport au monde actuel et à d'autres mondes fictionnels peut se marquer par le peu d'individualisation des personnages, un déficit de cohérence logique dans l'état de choses présenté et un manque de

59. Voir *supra*, p. 32.

60. L. Zunshine, 2006.

cohésion narrative. Dans la période indiquée, les mondes fictionnels à la fois non autonomes et peu consistants sont généralement caractérisés par une dimension allégorique.

Tous les mondes qui sont en relation avec d'autres présentent des personnages plus ou moins généraux, qui partagent des traits communs avec d'autres personnages. Le décompte de ces traits communs, qui conduirait à identifier des « types », ne suffit pas pour évaluer l'autonomie et le « degré d'être » des personnages. Il faut encore mesurer la nature et la force de la contrainte qui réside dans l'homologie entre le personnage et sa contrepartie en M^f ou M^a . Nous avons déjà constaté que la relation R^a était plus contraignante que la relation R^f . Un personnage allégorique (Le Lion/Christ), à clef (Trimalet / Le comte de Guiche)⁶¹, factionnel (les passagers de l'avion dans *Flight 93* / les passagers du vol 93), contrefactuel (Lindbergh ayant gagné les élections / Lindbergh), historique (la Dauphine / Marie Stuart)⁶² entretiennent une ressemblance constitutive avec leur référent. Certains n'existent pas sans leur double (le personnage factionnel et contrefactuel) ; d'autres perdraient une dimension essentielle, au point de compromettre l'intelligibilité de la fiction (le personnage allégorique, dans certains cas, le personnage à clef). Les possibles narratifs de ces encombrants Janus sont restreints : la Dauphine n'intervient dans l'action de *La Princesse de Clèves* qu'autant que le lui permet sa biographie factuelle. On comprend pourquoi « ces immigrants »⁶³ sont souvent relégués à des rôles secondaires, et en quoi les fictions alternatives, qui maximalisent la contrainte, constituent une véritable nouveauté de la littérature contemporaine. La contrainte absolue qui pèse sur le personnage virtuel, agi en permanence par son référent (le joueur) est encore d'un autre ordre. Sa dépendance est telle que l'on peut se demander s'il s'agit encore d'un personnage fictionnel.

En ce qui concerne les mondes fortement reliés à un ou à plusieurs autres mondes fictionnels, la contrainte est variable, toujours relative, sans que la référence soit pour autant facultative. L'auteur d'une adaptation ou d'une suite, formes en principe étroitement déterminées par les caractéristiques de M^f , peut toujours opter pour une adaptation infidèle ou une suite iconoclaste. L'indépendance ne peut cependant être totale : poussée jusqu'au point où R^f serait abolie, le texte transfictionnel basculerait dans le champ de la fiction autonome. Parfois, seul le nom garantit la référence. La princesse de Clèves de Le Pesant de Bois-Guilbert a beau être indigne de son modèle (elle poursuit le duc de Nemours habillée en homme), elle

61. Dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin (1666).

62. Dans *La princesse de Clèves* (1678).

63. Toujours dans la terminologie parsonienne.

n'en est pas moins, par la vertu du nom propre, son double, sa contrepartie dans un monde possible.

Une autre caractéristique fréquente des mondes dépendants est l'incohérence logique. Nous avons déjà signalé que la référence allégorique signalait parfois sa présence par des paradoxes ou l'introduction de hiatus dans la chaîne causale des événements. Au sens logique du terme, ces mondes ne sont pas totalement consistants. Dans l'*Utopia* de Thomas More⁶⁴, par exemple, la contradiction est directement liée à l'inscription dans le texte d'une référence allégorique : Utopia, qui réfère allégoriquement à l'Angleterre, n'est et n'est pas, comme son nom l'indique, un autre monde. Celui-ci est traversé par un non-fleuve...⁶⁵ Bien des mondes fictionnels, en particulier à la Renaissance, sont minés par la contradiction⁶⁶, ce qui les rend difficilement accessibles et en définitive peu habitables ; cette inconsistance partielle, qui relève du *joco seria*, met en évidence une certaine incompatibilité entre les fictions construites de façon ludique et celles qui bâtissent des mondes et favorisent l'immersion⁶⁷. L'inscription ludique de R^f est également susceptible de générer des paradoxes, comme le montrent maintes transfictions métalectiques⁶⁸.

Enfin, le manque d'autonomie d'un monde fictionnel s'accompagne souvent d'un déficit de narrativité. C'est le cas des mondes virtuels sans aucune autonomie (du type de *Second life*). Dans d'autres mondes, les possibles narratifs sont considérablement réduits (les docu-fictions, les narrations contrefactuelles). En général, une forte présence de l'allégorie ne favorise pas le développement de la *fabula*. Il n'est pas dans notre perspective d'identifier la fiction à la narration. Cependant, la narration est indéniablement l'opérateur majeur de la cohésion des mondes fictionnels. Aussi longtemps que l'opéra a consisté en une succession d'entrées, apparitions d'entités venues des mondes les plus disparates, aucune histoire n'unifiait ce bric-à-brac ontologique. C'est vraiment en éliminant les créatures venues d'ailleurs que l'opéra, après la première moitié du dix-septième siècle, a commencé à fabriquer des histoires, se déroulant dans des mondes homogènes.

Un des motifs de cette incompatibilité réside sans doute dans les mécanismes mis en jeu par la lecture, auxquels on ne peut faire ici qu'une rapide allusion. Il est vraisemblable que les processus d'immersion et l'investissement du lecteur ou du spectateur dans la tension

64. Ces exemples sont développés dans mon article, 2004.

65. Il porte le nom d'« Anydre », sans eau.

66. L'*Arcadia* de J. Sannazar, *I Mondi* de F. Doni.

67. Sur cette opposition, voir M.-L. Ryan, 2005.

68. Voir, dans le présent volume, l'article de R. Saint-Gelais.

narrative⁶⁹ ne sont pas compatibles avec la circulation intense entre les mondes. Nous avons vu que ce va-et-vient supposait des opérations d'identification, de reconnaissance, de comparaison, qui pouvait éventuellement s'apparenter à une forme de jeu (surtout quand la référence est inscrite sous forme d'énigmes, d'allusions). L'attention du lecteur, mobilisée par le déchiffrement, ne l'est alors pas, ou pas essentiellement, par le « mind-reading » ou la « tension narrative ». Ceux-ci sont davantage susceptibles d'être suscités par des mondes homogènes et autonomes.

– Mondes polycentrés

À première vue, les mondes fictionnels doubles (*Melinda and Melinda*), ou multiples (*Smoking/non Smoking*) permettent d'infirmier cette analyse. Voilà en effet des mondes autonomes (si ce n'est que les différents mondes possibles qui les composent sont dépendants les uns des autres) qui ne sont pas cohérents, puisqu'ils font cohabiter des versions impossibles⁷⁰ entre elles. Bien plus, la pluralité des mondes à l'intérieur d'un même monde, sans aucune ligne de démarcation entre eux, est productrice d'une plus grande incohérence encore, indéniablement constitutive d'une privation totale ou partielle, pour le personnage, de ses attributs (nom, caractère, identité stable, etc.). En témoignent les nouvelles de Borgès et de Cortazar, certains romans de Robbe-Grillet de Calvino, chemins qui bifurquent et labyrinthes très fréquentés de la modernité.

Cependant, à l'analyse, bien rares sont les œuvres autonomes et non consistantes, même si les romans post-modernes contemporains fournissent certainement quelques contre-exemples⁷¹. Dans les œuvres qui juxtaposent les mondes possibles (comme les films de Woody Allen et de Resnais) l'impossibilité est toute relative : chaque histoire est non seulement parfaitement cohérente, mais l'enchaînement causal y est impeccable et mis en évidence, l'auteur s'appliquant à prouver, justement, que chacune des options est possible.

En ce qui concerne les nouvelles les plus souvent citées de Borgès (« El jardín de senderos que se bifurcan ») et de Cortazar (« La noche boca arriba »)⁷², on peut arguer, dans le premier cas, que le monde possible

69. Nous empruntons ce terme, et ce qu'il recouvre, à R. Baroni (2007).

70. C'est-à-dire qu'elles ne peuvent pas, dans un même monde, être simultanément possibles, sans constituer une contradiction.

71. Ceux-ci sont discutés par L. Doležel, 1998, 163, sq.

72. J'emprunte cet exemple à T. Steinmetz, que je remercie de m'avoir communiqué son travail.

impossible interne constitué par le roman-labyrinthe de Ts'ui Pên, l'ancêtre du narrateur, n'est jamais actualisé par le récit, qui est en lui-même parfaitement cohérent ; dans le second, que l'équivalence posée entre les deux mondes possibles (un motard mourant rêvant d'être poursuivi par des Aztèques dans le Mexique précolombien M^1 / un Aztèque sur le point d'être sacrifié rêvant d'être un motard dans une ville moderne M^2) n'est pas tenable. Malgré le retournement final, qui élit le monde précolombien M^2 comme monde de départ, l'accessibilité de M^2 par M^1 reste problématique, en raison du paradoxe temporel. L'artifice du rêve déréalise le point de vue présenté *in fine* comme réel-dans-la-fiction : même si ce monde fictionnel sape en partie sa propre crédibilité, il ne nous semble pas véritablement polycentré. Il en est un peu de cette nouvelle comme du film de David Lynch, *Mulholland Drive* (2000) : d'une part, l'incohérence manifeste du déroulement narratif se résorbe dans la justification onirique ; d'autre part, les multiples sites⁷³ consacrés à cette œuvre s'efforcent tous de reconstruire, à partir du synopsis, un monde cohérent, dans un remarquable élan pédagogique qui semble témoigner d'une répugnance cognitive collective à nous accommoder de fictions aberrantes.

Robbe-Grillet et Calvino proposent en revanche, avec *Dans le labyrinthe* (1959) ou *La maison du rendez-vous* (1965) pour le premier, *Se per una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), pour le second, des mondes véritablement impossibles. Nous arguerons rapidement qu'il ne s'agit pas de mondes autonomes, car la dimension métanarrative, ainsi que l'introduction, dans la fiction, de contreparties de l'auteur et du lecteur constituent une relation forte, et intensément perturbante, avec le monde actuel. Il serait également aisé de montrer que la relation à d'autres mondes fictionnels joue aussi dans ces romans, et bien d'autres de la même veine, un rôle délibérément destructeur pour le personnage, la cohérence narrative, et la fiction elle-même entendue comme monde possible. Les références multiples à maints autres films et séries télévisées sont également constitutives de l'univers fictionnel de *Mulholland Drive* et contribuent à construire son incohérence (comme l'apparition énigmatique d'un cow-boy).

Le critère de dépendance ou de multi-accessibilité

Nous espérons avoir montré l'articulation entre l'autonomie du monde fictionnel et son caractère consistant (logiquement cohérent) et tendanciellément complet. Cette convergence est cependant relative, car elle exclut l'ensemble des fictions alternatives. Consubstantiellement

73. Par exemple : <http://cced3000.free.fr/>.

reliées à un monde actuel, elles n'en sont pas moins parfaitement cohérentes. Les docu-fictions et les récits contrefactuels exagèrent même souvent la manifestation de la causalité qui organise ces mondes ; un enchaînement rigoureux des événements semble cautionner leur statut de « comme si ». Peut-être cette spécificité est-elle inhérente à une certaine catégorie de fictions alternatives (les mondes virtuels semblent devoir en être exclus), dépendantes et hyper-consistantes.

Une approche privilégiant l'autonomie couplée à la cohérence logique comme plus haut degré de fictionnalité conduit peut-être en outre à une pétition de principe. Celle-ci réside dans le fait de définir la fiction comme un monde possible et de conclure à l'infériorité, voire au caractère contre-nature des fictions qui définissent un monde impossible. Il nous semble que ce biais peut être décelé dans l'analyse que L. Doležel consacre aux fictions « post-modernes » et à celles de Calvino et de Robbe-Grillet. Elles constituent, selon lui, « un pas en arrière » dans la construction des mondes⁷⁴. Si cette incohérence est constitutive, comme nous en avons fait l'hypothèse, au fait de donner accès à une multitude de mondes possibles, internes et externes au monde fictionnel de départ (comme c'est le cas de *Mulholland Drive*, mais aussi par exemple, des *Géorgiques* de Claude Simon), ne réalise-t-elle pas au contraire un des privilèges de la fiction ?

Rien n'indique en effet que le propre de la fiction doive être précisément identifié avec un monde autonome, cohérent et consistant, fortement narrativisé et habité de personnages denses et pleins. Il pourrait aussi bien être défini par une relation riche et complexe à R^{fi} , R^{fj} , R^{fk} » et/ou « R^{ai} , R^{aj} , R^{ak} ». Il n'est pas interdit de penser que cela est et a été le cas, en dehors de l'époque qui va de *La Princesse de Clèves* à *La Recherche du temps perdu*, plus particulièrement entre le moyen âge et la fin de la Renaissance, où la fiction ne se concevait qu'allégorique. C'est peut-être le foisonnement des relations d'un monde avec d'autres qui produit les univers les plus vastes : y circuler est jubilatoire, si l'on en croit le goût des adolescents pour des mondes moins denses qu'illimités, comme celui de Tolkien. En outre, le gain cognitif que représentent les opérations de mise en rapport multiples, la reconstruction ardue exigée par un monde incohérent et fragmenté n'est pas à négliger.

Dans la production fictionnelle actuelle, force est de constater que c'est le récit historique (que l'on songe aux *Bienveillantes* de Jonathan Littell, 2006), et toutes les formes de mondes factionnels, virtuels, contre-

74. « an impossible world cannot be called into fictional existence », 1998, p. 163.

factuels et féeriques qui prolifèrent. L'intérêt pour les mondes autonomes, ou la capacité à les fabriquer, semble avoir significativement diminué.

Que l'on s'intéresse à la façon dont sont construits les mondes ou que l'on essaie de fonder une typologie des genres de la fiction sur la relation entre les mondes, on se trouve confronté au choix entre plusieurs interprétations des mondes possibles, qui recouvrent la difficile articulation entre une perspective objective (selon laquelle les « mondes » sont des ensembles d'états de choses) et une perspective subjective (selon laquelle, pour reprendre la définition de T. Pavel, ils sont des alternatives crédibles du monde réel).

Trois directions, en définitive, peuvent être distinguées. Dans le cadre de cet article, nous avons essayé de combiner les deux premières, sans contester la légitimité de la troisième.

Dans une perspective logique, un monde est un ensemble d'états de choses qui existent objectivement et qui sont le cadre d'une théorie des modalités. L'œuvre (textuelle, théâtrale, filmique, informatique)⁷⁵ définit un monde possible, sans que soient pris en compte ni l'auteur, ni le lecteur. Les mondes, actuels ou fictionnels, sont des entités qui se situent sur le même plan ; tout monde possible est le monde possible de tous les autres mondes possibles.

La deuxième perspective introduit un élément de subjectivité, tout en le pensant de manière objective. Les mondes possibles sont alors des modèles abstraits de la représentation mentale entre ensembles de choses. Le monde est « projeté ». On étudie la façon dont un univers mental donné se représente les rapports entre les mondes (c'est dans cette mesure que nous avons pu parler de relations d'accessibilité « désactivées »). On considère les mondes possibles comme des mondes de départ à partir desquels on construit des variantes, d'autres mondes possibles. On peut alors regarder, avec les puissantes lunettes dont se moquait Kripke, le monde actuel à partir du ou des mondes fictionnels, le monde actuel à partir du monde de l'auteur, ou bien (ce que nous n'avons pas abordé), les mondes possibles tels que les projettent les personnages, en les confrontant à différents mondes (dont celui de la *fabula*).

On peut aussi envisager cette démarche de façon empirique, en privilégiant le point de vue du lecteur. Elle relève alors des sciences cognitives, d'une approche phénoménologique ou pragmatique. La théorie des

75. Il faudrait se demander si les mondes possibles sont définis, ou projetés de la même façon à partir de ces différents supports. Cet article n'a pas abordé cette difficile question. Il n'est pas sûr que la théorie des mondes possibles, telle en tout cas que nous l'avons comprise, puisse en rendre compte.

mondes possibles devient celle des processus mentaux qui se déroulent soit chez l'auteur, soit chez le lecteur, lorsqu'ils sont confrontés à des mondes alternatifs.

Les deux premières approches, privilégiées par nous, ne rendent pas compte de la totalité du phénomène fictionnel, comme le soulignent plusieurs contributeurs de ce volume⁷⁶. Notre objectif a été de plaider pour une conception du texte comme « monde de départ » à partir duquel il est possible de décrire plusieurs classes de relations, plusieurs configurations référentielles, que nous proposons de considérer comme les « genres » de la fiction. Au moins espérons-nous avoir suggéré, pour des travaux futurs, qu'elles peuvent s'enraciner dans une analyse fine de la texture narrative et rendre compte, de façon novatrice, de l'historicité des œuvres.

76. L'ensemble de la troisième partie explore la théorie des mondes possibles à partir du point de vue du lecteur.

Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles

Marie-Laure Ryan

L'existence d'autres mondes que celui que nous appelons le nôtre compte parmi les idées les plus fascinantes pour l'imagination. On la retrouve en métaphysique, avec les monades de Leibniz, en logique, avec la théorie des mondes possibles, en technologie, avec le concept de réalité virtuelle, et bien sûr en littérature avec la science-fiction et le fantastique. La postulation d'univers parallèles en physique théorique et le recours à la notion de mondes possibles en narratologie et en théorie de la fiction constituent deux manifestations récentes de ce pluralisme ontologique. Les comparer permettra de se demander quels sont les types de cosmologie qui sous-tendent le récit.

THÉORIE DES MONDES POSSIBLES

Il serait impossible de rendre compte dans le cadre de cette étude d'une théorie unifiée des mondes possibles et de ses applications littéraires. La notion de « monde possible » recouvre une variété d'interprétations individuelles qui sont subordonnées à des fins différentes. On ne peut s'attendre à ce qu'un logicien qui tente de définir les conditions de vérité des opérateurs modaux ait exactement la même interprétation de la notion de monde possible qu'un théoricien de la littérature qui s'intéresse à l'expérience imaginative inspirée par la fiction. Il n'y a pas d'essence pure des mondes possibles, il n'y a guère que des applications du concept, qui doivent être jugées selon ce qu'elles nous révèlent sur le phénomène examiné. Par conséquent, est ici présentée ma propre adaptation de cette théorie aux problèmes de la fiction et de la sémantique narrative.

S'il existe un point commun à toutes les interprétations de la notion de « monde possible », c'est qu'elle exprime notre intuition que « les choses pourraient être différentes », que « ma vie pourrait avoir tourné autrement ». L'exploration de cette intuition constitue une part très importante de notre vie mentale. Le logicien Saul Kripke rend compte de cette idée par le fameux « modèle M »¹. Selon ce modèle, la réalité – c'est-à-dire la somme de l'imaginable – est un univers qui consiste en une pluralité de mondes possibles, dont l'un est non seulement possible mais encore actuel. Le modèle repose donc sur une relation hiérarchique et asymétrique qui oppose un certain monde à tous les autres.

L'asymétrie fondamentale du modèle de Kripke pose la question de ce qui distingue le monde actuel des mondes possibles ou impossibles. La solution classique à ce problème consiste à dire que parmi tous les mondes possibles, le monde actuel est le seul qui existe absolument et matériellement, c'est-à-dire indépendamment de l'imagination. Tous les autres mondes sont le produit d'une activité mentale. Dans cette perspective, les termes réel et actuel sont synonymes.

Le philosophe David Lewis propose une autre interprétation de la nature de l'actualité. Connue sous le nom de réalisme modal, cette interprétation dissocie les notions de réalité et d'actualité. Pour Lewis, toutes les possibilités sont réalisées dans un monde, ce qui veut dire que tous les mondes possibles existent objectivement. Pour maintenir le contraste fondamental entre l'actuel et le possible, Lewis propose une théorie indexicale de l'actualité qui fait du terme « monde actuel » un embrayeur sémantique dont la référence change selon le locuteur, comme celle des mots « je », « tu », « ici », « là-bas », « hier », « demain », « maintenant ». L'expression « monde actuel » veut dire : le monde que j'habite. Pour moi, c'est le monde où je suis en train d'écrire cet article, alors que pour Cendrillon, c'est le monde où elle va au bal dans un carrosse fait d'une citrouille. Dans cette interprétation, tous les mondes sont réels, mais un seul monde est actuel pour un individu donné.

L'application de ce modèle à la littérature, ainsi qu'aux domaines plus vastes de la narration et de la fiction, présuppose que les mondes textuels représentent une forme de mondes possibles. Un monde textuel sera considéré comme accessible à partir du monde actuel, et par conséquent comme possible, s'il permet au lecteur d'appliquer ce que j'ai appelé, en m'inspirant de David Lewis, « le principe de l'écart minimal »². Selon ce principe, qui permet d'évaluer les propositions concernant des mondes textuels, le lecteur remplit les blancs du texte en imaginant le monde

1. S. Kripke, 1963, p. 83-94. Voir *supra*, p. 19.

2. Voir D. Lewis, 1978, p. 37-46, et M.-L. Ryan, 1991, p. 48-60. Voir *supra*, p. 21-23.

fictionnel aussi proche que possible du monde actuel. L'import d'information en provenance du monde actuel n'est bloqué que quand cette information contredit les vérités établies par le texte pour le monde fictionnel.

Mais que voulons nous dire quand nous parlons de «mondes textuels»? Je définis un monde comme un espace situé dans le temps et servant d'habitat pour des objets et des individus concrets. Ces habitants évoluent, mais leur évolution présente une certaine cohérence et une certaine continuité qui peuvent être expliquées par le principe de la causalité. Un monde doit être une totalité relativement solide et stable, et non pas une collection d'images fluides comme celles du rêve qui se transforment continuellement en des images entièrement différentes.

Dans quelles conditions peut-on considérer un monde fictionnel comme un monde possible? Dans les interprétations classiques du modèle de Kripke, ce qui rend un monde accessible est le respect des lois de la logique : non contradiction et tiers exclu. Aussitôt qu'une contradiction s'insère dans un ensemble de propositions, on peut déduire n'importe quoi, et si n'importe quoi est vrai, il est impossible de construire un monde particulier. Mais l'adhérence stricte à la logique est une condition trop draconienne en ce qui concerne les mondes fictionnels. Il existe des textes qui enfreignent la logique – espace ou temps contradictoires, boucles où la cause produit l'effet et où l'effet produit la cause, fusions métaleptiques de niveaux fictionnels – mais qui présentent tout de même des mondes imaginables, car ils restreignent l'irrationnel à certains gouffres strictement délimités. On peut comparer ces mondes à du fromage suisse, c'est-à-dire à une texture qui encerle des trous. Il est donc possible au lecteur de faire des inférences pour les zones rationnelles du monde fictionnel en appliquant le principe de l'écart minimal. L'intérêt de tels textes réside dans le contraste entre le fromage et les trous. Un monde fictionnel, pas plus qu'un fromage, ne peut consister entièrement en trous.

Si les mondes fictionnels peuvent enfreindre la logique, il n'en découle pas pour autant que toute collection de phrases ou d'images projette un monde. Un auteur qui découpe dans le journal des fragments et qui les colle ensemble, comme le faisait l'écrivain américain William Burroughs, ne produit pas un monde mais un assemblage de fragments. Parmi les textes sans monde, on citera encore la poésie concrète, qui se rapproche de la musique (de purs sons, sans signifiés); ou certains textes du folklore de l'absurde basés sur l'application systématique de la contradiction, comme dans cette comptine : « Un jeune vieillard assis sur une pierre en bois lisait son journal plié dans sa poche à la lumière d'un réverbère éteint. » Le principe de l'auto-contradiction est mis à forte contribution dans des romans comme *Le Libera* de Robert Pinget ou *La Maison de Rendez-vous* d'Alain Robbe-Grillet. Chaque événement est démenti par un autre événement, et le texte laisse au lecteur l'impression

d'un spectacle scriptural dont les métamorphoses incessantes refusent la solidité d'un monde.

Il existe ainsi trois types de textes, comparables à trois types d'art visuel : textes à monde cohérents, comparables à la peinture réaliste ; textes en «fromage suisse» comparables à la combinaison de réalisme et de perspective impossible d'Escher ou de Magritte ; et textes sans monde, où ne s'esquissent que des formes éphémères, comparables à la peinture abstraite.

On peut donc admettre que les textes fictionnels sont capables de projeter des mondes ; mais quelle est la relation de ces mondes avec ceux de la logique ? La plupart des avocats des mondes possibles conçoivent ces mondes comme des états maximaux, ce qui veut dire que chaque proposition est vraie ou fausse dans ces mondes. S'ils contenaient des propositions à valeur indéterminée, on transgresserait le principe du tiers-exclu. À première vue, l'idée de monde complet est inapplicable à la fiction. Les mondes fictionnels sont déterminés par un texte, qui ne peut offrir qu'un nombre limité de propositions. Un théoricien qui soutient cette idée de l'incomplétude des mondes fictionnels est Lubomír Doležel³. Pour Doležel, l'information qui n'est pas donnée par le texte représente un manque ontologique dans la texture d'un monde fictionnel. Prenons le cas célèbre du nombre d'enfants de Lady Macbeth. La tragédie de Shakespeare nous dit qu'elle a allaité des enfants, mais elle ne nous dit pas combien, et il n'y a aucun moyen de découvrir cette information. On pourrait donc considérer que Lady Macbeth diffère des femmes du monde actuel dans la mesure où elle n'a pas un nombre déterminé d'enfants. Doležel défend son idée de l'incomplétude des mondes fictionnels en nous disant qu'elle permet d'attribuer une valeur esthétique, un sens, à ce que l'auteur ne nous dit pas. Par exemple le fait que Mme de La Fayette ne nous décrit pas ses personnages, alors que d'autres auteurs le font en grand détail, est constitutif de leurs mondes particuliers, et c'est un fait stylistique porteur d'une grande importance pour apprécier l'art littéraire.

La thèse de l'incomplétude des mondes fictionnels est incompatible avec le principe de l'écart minimal, puisque ce principe propose comme modèle de la fiction le monde actuel, dont le statut ontologique est celui d'un monde complet. Ruth Ronen rejette le principe de l'écart minimal en tenant le raisonnement suivant : « La fiction nous interdit de lui attribuer un contenu qui n'est pas explicitement ou implicitement établi par les déclarations du texte et qui dérive d'une connaissance du monde qui est, dans ce contexte, non pertinente. » [« Fiction prevents us from reading into it a content that is not explicitly or implicitly stated by the statements of

3. L. Doležel, 1998, p. 22-23.

the text and that derives from what is, in this context, our irrelevant knowledge of the world. »]⁴. Selon Ronen, l'écart minimal est dangereux car il permet des inférences gratuites. Mais la notion d'un contenu "implicitement établi" par le texte est extrêmement floue : faut-il s'arrêter aux implications logiques (par exemple, « il ne pleut plus » implique qu'il a plu) ou faut-t-il accepter les implications pragmatiques (« un cheval » implique tout ce que nous dit notre encyclopédie privée sur l'animal en question). La première solution appauvrit l'acte d'imagination du lecteur au point de rendre impossible toute participation émotionnelle et toute visualisation mentale ; la seconde est par contre parfaitement compatible avec le principe de l'écart minimal⁵.

Si elle semble logiquement valable, la thèse de l'incomplétude des mondes fictionnels échoue sur le plan phénoménologique, car elle ne rend pas compte de l'expérience du lecteur. Nous n'imaginons pas que les héroïnes de Mme de La Fayette manquent de visage ou que Lady Macbeth a un nombre radicalement indéterminé d'enfants. Dans notre acte d'imagination, ces manques sont une question *épistémologique* et non *ontologique*. Lady Macbeth a un nombre déterminé d'enfants, mais le texte ne précise pas ce nombre, et comme le texte est la seule source d'information que nous possédons sur Lady Macbeth, cette information nous est inaccessible. C'est précisément en imaginant que les personnages ou les mondes fictionnels sont complets que nous sommes conscients des lacunes du texte et que nous apprécions leur effet stylistique. Je propose par conséquent d'opérer une *disjonction* entre ce que nous savons des mondes fictionnels et la manière dont nous les imaginons. Le lecteur sait que les mondes fictionnels sont incomplets, mais quand il « joue le jeu », quand il s'immerge dans une fiction, il s'imagine que ce monde est complet – ce qui ne veut pas dire, évidemment, qu'il imagine ce monde complètement.

4. 1996, p. 26.

5. Il reste évidemment au lecteur de faire le tri dans sa connaissance du monde entre l'information utile et l'information superflue à la compréhension du texte. Le principe de l'écart minimal permet de distinguer les interprétations valables des interprétations franchement inacceptables, mais il ne dit rien sur l'importance et l'intérêt d'une interprétation donnée. Par exemple, l'écart minimal nous dit que le Paris mentionné dans Madame Bovary est la capitale de la France, et toute interprétation basée sur la négation de cette proposition est non valable ; mais cela ne garantit pas la pertinence, par rapport au texte, d'une interprétation basée sur sa vérité. D'autre part, il faut distinguer l'acte d'imagination, beaucoup plus libre par rapport à la lettre du texte, de l'acte d'interprétation. L'écart minimal me permet de me faire une image mentale d'Emma Bovary avec des yeux verts (bien que Flaubert n'en précise pas la couleur), mais m'interdit de l'imaginer avec un œil de cyclope rouge. Mais mon image mentale d'une Emma aux yeux verts ne me permet pas de bâtir une interprétation valable du texte basée sur la couleur de ses yeux, car le monde où elle a des yeux verts et ceux où elle les a bruns ou bleus sont également compatibles avec le texte.

Le travail de l'imagination suscité par la fiction a été décrit par K. Walton comme un *jeu de faire semblant*, et par J.-M. Schaeffer comme une *feintise ludique*⁶. Ce jeu consiste à faire semblant que le monde fictionnel existe indépendamment du texte qui le décrit. Nous prenons les personnages pour des êtres réels, et comme les êtres réels, ils nous donnent des émotions. Nous les aimons ou nous les détestons. Nous rions ou pleurons pour eux. Nous imaginons qu'ils ont une vie intérieure, des buts, des plans, des désirs, même si le texte ne montre pas cette vie intérieure. Nous imaginons surtout qu'ils raisonnent comme nous. Autrement dit, nous interprétons les actions des personnages de roman de la même manière dont nous interprétons les actions des habitants du monde actuel⁷. Ce n'est pas par hasard que les mondes fictionnels sont présentés à l'indicatif, le mode du factuel, et non pas au conditionnel comme les énoncés contrefactuels. L'indicatif nous dit que «notre monde est réel» mais cette affirmation est démentie par le paratexte de l'étiquette générique, qui nous dit qu'il s'agit d'un «roman», d'un «conte» ou d'une «épopée». La feintise ludique constitutive de la fiction consiste donc à faire passer le texte pour ce qu'il n'est pas : un discours qui dit la vérité au sujet d'un monde qui existe indépendamment de ce discours. Ni Walton ni Schaeffer ne se réclament de la notion de monde possible. Mais cette notion nous permet de préciser l'analyse du jeu de faire semblant en formulant la règle fondamentale de ce jeu comme un geste de recentrement⁸. Par ce recentrement, qui représente une mise en pratique de la théorie indexicale de l'actualité, le lecteur (ou spectateur) se transporte en imagination dans le monde fictionnel et s'imagine appartenir à ce monde.

L'importance de la théorie des mondes possibles pour la littérature ne se limite pas à expliquer l'expérience de la fiction. Elle offre un modèle cognitif des mondes narratifs qui transcende la frontière entre la fiction et la narration dite référentielle. Ce modèle nous dit comment organiser

6. Voir K. Walton, 1990, et J.-M. Schaeffer, 1999.

7. Il y a toutefois des limites à ce jeu de faire semblant. Ces limites concernent la figure du narrateur, quand le narrateur n'est pas un personnage concret, un membre individualisé du monde fictionnel. Je veux bien faire semblant de croire à un univers où Emma Bovary existe, se suicide, a les pensées que rapporte le narrateur. Mais je n'imagine pas que dans ce monde les pensées sont transparentes (la preuve, c'est que Charles est incapable de lire les pensées d'Emma !); et je n'imagine pas non plus qu'il existe un seul individu, le narrateur, qui a le don de lire les pensées. Dans mon acte d'imagination, je met l'existence du narrateur entre parenthèses. Par contre, dans un récit à la première personne où le narrateur est un être en chair et en os, ce narrateur, en tant que personnage, fait partie intégrale de mon jeu de faire semblant. Si ce narrateur se contredit, j'en conclurai qu'il est non fiable, ou qu'il souffre d'un désordre mental.

8. Voir M.-L. Ryan, *op. cit.*, p. 21-29.

l'information que nous donne le texte pour que cette information forme une histoire.

Traditionnellement, le récit est défini comme la représentation d'une séquence d'événements qui ont lieu objectivement dans le monde que le texte présente comme actuel. Mais comme l'ont souligné Tzvetan Todorov et Claude Bremond⁹, cette séquence d'événements actuels est sous-tendue par tout un réseau d'événements virtuels qui ne prennent place que dans l'imagination des personnages. On peut considérer la vie intérieure des personnages comme un système de mondes possibles. Il s'ensuit que la narration ne projette pas un monde, mais un univers structuré par un contraste entre un monde actuel, déterminé par les déclarations fiables du narrateur, et les domaines privés des personnages, qui sont comme de petits systèmes planétaires composés d'un certain nombre de mondes distincts. Par « monde », il faut entendre ici des propositions affectées d'un même opérateur d'attitude propositionnelle, tels que la croyance, le désir, l'obligation et l'intention. Pour rendre compte des fictions du second degré, on ajoutera à ce catalogue les mondes créés par le rêve et l'imagination.

Le monde des croyances des personnages contient une représentation (généralement incomplète et souvent en partie fausse) de tout l'univers narratif. Le personnage ne se représente pas seulement le monde actuel mais aussi les mondes privés des autres personnages. Il est en effet très important, dans la vie comme dans les histoires, de reconstruire le contenu des pensées des autres. Cette reconstruction peut même donner lieu à des effets de miroir, par exemple quand Jean pense que Pierre sait que Jean sait que Pierre couche avec la femme de Jean. Du point de vue des personnages, le monde des croyances, ou plutôt un sous-ensemble de ce monde joue le rôle de monde actuel, puisqu'une croyance est une proposition que l'on tient pour vraie. Mais le lecteur, qui a accès au monde actuel par le discours du narrateur, est capable de juger si les croyances des personnages contiennent des erreurs et par conséquent de les distinguer du monde actuel du texte.

Le monde des désirs et le monde des obligations des personnages sont des modèles idéalisés du monde actuel : il nous disent comment ce monde actuel devrait être pour satisfaire aux désirs et aux obligations. Mais ce sont des modèles statiques, car ils ne nous disent pas comment leur contenu peut être réalisé. On peut considérer ces mondes comme de « petits mondes », et non comme des états d'affaire complets, car les désirs et les obligations des personnages ne spécifient qu'un nombre

9. T. Todorov, 1969, et C. Bremond, 1973.

limité de propositions. Les propositions non spécifiées dans ces mondes concernent des états d'affaire qui sont indifférents aux personnages.

Contrairement aux désirs et obligations, les buts et les plans sont un modèle dynamique, puisqu'ils contiennent la chaîne d'événements qui devrait conduire à la réalisation des mondes statiques. Quant aux rêves et fantaisies des personnages, ce ne sont pas des mondes mais des univers alternatifs qui comportent leur propre monde actuel entouré par les mondes privés de leurs habitants. Avec les rêves et fantaisies, il y a donc une récursivité du modèle qui invite le lecteur à un nouveau geste de recentrement.

Les mondes de l'univers narratif peuvent être soit en harmonie soit en conflit les uns avec les autres. Un monde est en conflit avec un autre monde quand la même proposition reçoit dans ces deux mondes des valeurs différentes. Par exemple, le monde des désirs est en conflit avec le monde actuel quand les désirs ne sont pas réalisés. Il peut aussi y avoir conflit entre les mondes de personnages différents : par exemple, un personnage désire *p* et un autre désire *p* ; deux personnages désirent avoir un objet, mais l'objet ne peut appartenir qu'à un seul personnage. Finalement, il peut y avoir conflit entre les mondes du même personnage, par exemple entre les obligations et les désirs, ou les désirs et les croyances : Œdipe en épousant Jocaste croit ses désirs réalisés, mais c'est parce que ses croyances sont fausses.

Au cours d'un récit, la distance entre les mondes – c'est-à-dire leur degré d'incompatibilité – est sujette à de constantes fluctuations. On peut définir le moteur de l'intrigue comme le désir des personnages d'éliminer le conflit de leur domaine privé. La théorie des mondes possibles présente ainsi l'intrigue comme un mouvement de mondes dans l'univers narratif. Ce mouvement ne se termine pas quand tous les conflits sont éliminés, car quand les personnages sont en relation de compétition, l'élimination du conflit dans le domaine d'un personnage crée un conflit dans le domaine d'un autre personnage. On peut dire que le conflit est une condition permanente dans les univers narratifs, comme, hélas, dans la réalité. L'intrigue prend fin quand les conflits cessent d'être productifs, c'est-à-dire, quand les personnages renoncent à recourir à l'action pour les éliminer.

UNIVERS PARALLÈLES EN PHYSIQUE

De toutes les disciplines scientifiques, aucune n'exerce un magnétisme plus intense sur l'imagination que la physique théorique. En 2000, la revue *Time* a nommé Albert Einstein « l'homme du siècle ». On n'imagine pas cet honneur revenant à un chimiste ou à un biologiste. Cette

fascination pour la physique peut être attribuée au fait qu'elle traite des deux infinis pascaliens : l'infiniment petit, avec les particules élémentaires (dont le catalogue semble varier continuellement), et l'infiniment grand, avec le cosmos et les galaxies. En traitant de l'infiniment petit, la physique peut prétendre viser à ce qui faisait l'ambition intellectuelle de Faust : découvrir « was die Welt im innersten zusammenhält », « ce que le monde contient en son noyau le plus profond », alors qu'en traitant de l'infiniment grand, elle se substitue à la mystique et à la théologie. Mais la physique n'a pas réussi à produire une théorie d'ensemble qui rende compte à la fois de l'infiniment grand et de l'infiniment petit ; ni même de l'infiniment petit et des objets de taille moyenne comme les chats et les coussins où les chats se prélassent. Les découvertes de la physique quantique, qui traite du comportement des particules sub-atomiques, sont incompatibles non seulement avec l'idée newtonienne d'un univers réglé par un maître horloger dont tous les rouages fonctionnent avec une régularité parfaitement compréhensible pour l'intelligence humaine, mais encore avec la théorie de la relativité proposée par Einstein. Ce schisme a exercé une profonde influence sur la pensée contemporaine. Rejetant l'idée d'une réalité homogène, continue, rationnelle, inexorablement régie par le principe de la causalité, le postmodernisme philosophique autant que littéraire s'est approprié les concepts suivants, sans toujours tenir compte de la position de leurs auteurs sur les rapports entre la science et la réalité¹⁰ :

- La relativité d'Einstein,
- Le principe d'incertitude d'Heisenberg,
- La complémentarité de Niels Bohr,
- L'inévitable enchevêtrement de l'observateur et de l'objet d'observation, idée partagée par Heisenberg et Bohr,
- L'incomplétude du mathématicien Gödel,

Toutes ces idées convergent pour nous dire : « la réalité n'est pas ce que vous croyez ». À la « réalité à papa » de la physique newtonienne, de l'âge des Lumières et du positivisme, le postmodernisme substitue la vision d'une réalité fondée sur le paradoxe, construite par les règles convention-

10. Cette interprétation philosophique de la physique moderne est plus fidèle à la position de Bohr et d'Heisenberg qu'à celle d'Einstein et de Gödel. Bohr et Heisenberg concevaient en effet la physique non pas comme la description de ce qui est, mais comme un discours concernant la manière dont la nature se présente à l'intelligence humaine. Einstein au contraire croyait fermement que la mission de la science est de déchiffrer une réalité extérieure à l'observateur. Quant à Gödel, il était platoniste et croyait à l'existence autonome des vérités mathématiques.

nelles d'un jeu que nous définissons nous-mêmes, et dont la connaissance ne peut être que fragmentaire et subjective¹¹.

C'est par rapport à ce climat épistémologique qu'il faut comprendre la postulation d'univers parallèles en physique¹². À l'antiréalisme de l'interprétation orthodoxe des phénomènes quantiques, elle oppose une tentative d'explication rationnelle dont l'ambition ultime est la conquête du saint Graal de la physique : l'élaboration d'une théorie unifiée dont les lois seraient valables aussi bien pour les particules élémentaires que pour les corps célestes et les objets terrestres. L'idée d'univers parallèles n'est acceptée que par une minorité parmi les physiciens, mais son attrait pour l'imagination lui vaut un intérêt croissant, si l'on en juge par le nombre d'ouvrages de vulgarisation qu'elle a récemment inspirés¹³.

Dans un article publié en 2003 dans la revue de vulgarisation *Scientific American*, le physicien Max Tegmark propose l'existence de mondes multiples à trois niveaux¹⁴. La postulation du premier de ces niveaux repose sur l'idée que l'espace est infini et contient par conséquent une infinité d'objets célestes. Il est donc vraisemblable que la combinaison de particules de matière qui définit notre planète se trouve réalisée plus d'une fois, et qu'il y ait par conséquent des doubles de la terre quelque part dans le cosmos. En plus de copies exactes, il y aurait aussi des versions où nous avons des *alter ego* qui vivent une destinée plus ou moins différente de la nôtre. Il existerait par exemple un monde où Napoléon gagne la bataille de Waterloo, un autre où je reçois le prix Nobel de physique, et un troisième où les événements racontés dans *Madame Bovary* sont des faits historiques. Il y aurait aussi des mondes où la vie prend des formes extrêmement différentes du nôtre, des mondes où, par exemple, les

11. Un exemple de ce type d'interprétation de la physique moderne est ce passage de Christine Brooke-Rose, romancière et théoricienne d'avant-garde : « The advances of modern physics...questioned the very possibility of totalisation, of postulating an ordered, systematisable universe. After Einstein's equivalence of matter and energy, after de Broglie's dual nature of particle and light wave, after Planck's demonstration that energy is emitted in discontinuous quanta, and Heisenberg's uncertainty principle which replaced the determinism of classical physics with a state of probability and randomness, and showed that observable phenomena are affected by the instrument observing them, a certain tolerance of ambiguity was introduced into science, and man is now faced with a philosophy of indeterminacy and a multivalent logic ». C. Brooke-Rose, 1981, p. 7.

12. Notons que, contrairement à la narratologie, la physique ne fait pas de différence entre les concepts de monde et d'univers. La théorie décrite ci-dessous est connue à la fois sous les nom d'univers parallèles et de mondes multiples.

13. Par exemple D. Deutsch, 1997 ; C. Bruce, 2004, et M. Kaku, 2005.

14. M. Tegmark, 2003, p. 40-51. En réalité Tegmark propose quatre niveaux, mais je saute le quatrième car il n'a pas de manifestations fictionnelles.

animaux sont capables de parler. Mais le point commun de tous ces mondes est que la nature y respecte les mêmes lois et qu'ils se situent dans le même espace-temps que le nôtre : on pourrait donc les observer avec un télescope suffisamment puissant.

Les mondes du second niveau sont dus à des brèches dans le tissu de l'espace-temps. Tegmark les attribue à des accidents dans l'expansion continue du cosmos. Il arrive que certaines régions cessent de croître et forment des bulles ; quand ces bulles éclatent, elles donnent naissance à un nouvel univers, situé dans un autre espace-temps. D'autres physiciens, comme Brian Greene, considèrent les trous noirs comme la graine de nouveaux univers qui font irruption par un événement comparable au Big Bang¹⁵. Ce niveau diffère du précédent par le fait que ces mondes ne sont pas des objets célestes situés aux confins de notre univers, mais appartiennent à des espace-temps distincts, reliés les uns aux autres par des tunnels cosmiques. La postulation d'univers parallèles à ce niveau présuppose donc un phénomène d'enchaînement récursif du cosmos.

Alors que la pluralité des mondes est généralement considérée comme vraisemblable par les astro-physiciens pour les deux premiers niveaux, la postulation de mondes multiples du troisième niveau fait l'objet d'une polémique passionnée. Certains physiciens trouvent l'idée complètement absurde¹⁶, alors que d'autres voient en elle un espoir de réconciliation des phénomènes étranges qu'on observe au niveau des particules élémentaires avec les phénomènes de la physique classique.

Au niveau sub-atomique, la nature semble en effet suivre les règles d'un jeu complètement différent, de sorte qu'il est impossible de prédire le comportement des particules. On peut répéter la même expérience avec des électrons : on trouvera chaque fois l'électron dans une position différente. Tout ce qu'on peut faire, c'est calculer la probabilité qu'une de ces possibilités sera réalisée. La somme des probabilités s'appelle la fonction d'onde de la particule, et elle est calculée pour l'électron par la fameuse équation de Schrödinger. Selon l'interprétation la plus généralement acceptée en physique, dite interprétation de Copenhague car elle est attribuée à Niels Bohr et à son école¹⁷, l'électron se trouve simultanément dans toutes les positions décrites par l'équation, dans ce qu'on appelle une superposition d'états, jusqu'au moment où on essaie de l'observer. À ce

15. B. Greene, 2001, p. 366-67.

16. Par exemple J. S. Bell, 1989, p. 359-73.

17. Attribution relativement apocryphe car Bohr ne s'est jamais prononcé de manière définitive sur l'interprétation des phénomènes quantiques. Bruce (2004, p. 63) pense que l'interprétation de Copenhague est un mythe inventé par les adversaires de Bohr.

moment, la fonction d'onde s'effondre, et l'on trouve l'électron dans une position déterminée¹⁸. L'idée que l'acte d'observation assigne une position à l'électron et cause ainsi l'effondrement de l'éventail des possibilités constitue une remise en question radicale de la conception réaliste de la science, selon laquelle le rôle de l'investigateur est de découvrir les lois d'une nature extérieure à la conscience humaine. Comme je l'ai souligné, l'inévitable enchevêtrement de l'observateur et de la réalité observée qui découle de l'interprétation de Copenhague a eu un retentissement profond sur la pensée contemporaine. Mais tous les physiciens ne sont pas prêts pour autant à rejeter l'idéal objectiviste et réaliste de la science. Certains d'entre eux¹⁹ arguent que si le comportement des électrons dépend radicalement de l'acte d'observation, ce comportement, et par extension les lois de la nature ont changé depuis le développement de la physique nucléaire, ce qui semble une absurdité.

Pour les avocats de l'idée des mondes parallèles, il n'y a pas d'effondrement de la fonction d'onde. En 1957, un étudiant de Princeton nommé Hugh Everett III, dans sa dissertation doctorale, a émis la proposition selon laquelle toutes les possibilités étaient réalisées, mais chacune dans un monde différent. Dans cette interprétation, chaque fois qu'une particule crée une fonction d'onde, cette particule engendre un monde parallèle pour chaque trajet possible. Les possibilités décrites par l'équation de Schrödinger sont donc plus que des possibilités, ce sont des réalités, car chacune de ces possibilités se trouve actualisée dans un monde particulier. Cette hypothèse présuppose qu'à chaque instant, une infinité de mondes vient à l'existence, et que ces mondes prolifèrent de manière absolument incalculable – d'où le titre du livre de Colin Bruce : *Schrödinger's Rabbits*.

L'hypothèse des mondes multiples a aussi été invoquée pour résoudre un problème classique de la physique théorique : la lumière est-elle une onde ou un faisceau de particules ? Depuis Einstein, on pense qu'elle est faite de particules (appelées photons), mais dans certaines expériences, elle se comporte comme une onde. Si on fait passer un rayon de lumière à travers deux fentes, on n'obtient pas l'image corres-

18. Cette interprétation est illustrée par la fameuse expérience de pensée du chat de Schrödinger. Dans ce scénario, on enferme le pauvre minet dans une boîte avec un atome d'uranium qui peut soit déclencher une chaîne de réactions dans un temps donné soit ne pas le faire. Si l'atome déclenche cette chaîne, un marteau brise une bouteille qui contient du poison, ce qui cause la mort du chat. Si la réaction ne se fait pas, le poison n'est pas libéré, et le chat n'est pas tué. Selon l'interprétation dite de Copenhague, le chat existe dans une superposition d'états, à la fois mort et vivant, jusqu'au moment où l'observateur ouvre la porte et détermine son destin. Autrement dit sans l'observateur le chat resterait à jamais mort-vivant. Schrödinger proposa cette histoire pour discréditer l'interprétation de son équation donnée par l'école de Copenhague.

19. Par exemple B. Greene, 2004, p. 207.

pondant à la conception de la lumière comme faisceau de particules, mais l'image correspondant à la théorie de l'onde. Comment résoudre le problème sans renoncer à la notion de photon, notion solidement justifiée aussi bien d'un point de vue théorique qu'expérimental ?

L'explication classique vient à nouveau de Copenhague. Il s'agit de la théorie de Niels Bohr de la *complémentarité* : parfois la lumière se comporte comme une onde, parfois elle se comporte comme des particules, et il faut savoir changer de perspective pour saisir le phénomène dans sa totalité. Mais les critiques disent que l'idée de la complémentarité n'est guère qu'une description des observations et qu'en fait, elle n'explique rien du tout. Si on l'interprète littéralement elle mène à la contradiction, car la lumière ne peut pas être à la fois une onde et un faisceau de particules.

D'après le physicien David Deutsch²⁰, de l'Université d'Oxford, l'idée des mondes parallèles nous permet non seulement de décrire, mais encore d'expliquer les résultats de l'expérience des deux fentes. Selon Deutsch, l'image en forme d'onde créée par les photons est due à un effet d'interférence en provenance de mondes parallèles. Quant le photon passe par une fente, il entre en collision avec un photon invisible (pour nous) qui appartient à un autre monde, et cette collision change sa trajectoire. Chaque photon visible dans notre monde possède un *alter ego* invisible dans un autre monde. Si cette théorie semble extravagante, les alternatives ne sont guère plus satisfaisantes pour les esprits logiques : ou bien il faut renoncer à toute explication, ou bien postuler une réalité unissant des propriétés fondamentalement contradictoires.

MONDES POSSIBLES ET UNIVERS PARALLÈLES : COMPARAISON DES DEUX MODÈLES

Les thèses de Lewis concernant le réalisme modal et la conception indexicale de l'actualité nous permettent de cerner la différence entre la cosmologie plurielle de la physique et la version de la théorie des mondes possibles que je viens de présenter. La conception de la fiction comme recentrement imaginatif dans un monde possible présuppose non seulement un contraste entre l'actuel et le virtuel, mais encore une conception indexicale de l'actualité ; cette conception explique en effet comment un texte fictionnel peut présenter son monde comme actuel, bien que du point de vue de notre monde, ces mondes fictionnels ne soient guère que des mondes virtuels créés par l'imagination. La physique, par contre, ne s'in-

20. *Op. cit.* p. 43-53.

téresse pas au contraste actuel-virtuel. Si les univers parallèles existent, ce sont des collections d'objets matériels, comme les planètes, des étoiles ou les galaxies, et tous ces objets existent sur le même mode : le mode de la réalité. On pourrait peut-être dire que l'école de Copenhague fait une distinction entre le virtuel et l'actuel, puisque la fonction d'onde se réduit en fin de compte à une seule position ; mais avec la théorie des univers parallèles, qui rejette l'idée que cette onde finit par s'effondrer, toutes les possibilités sont actualisées. Autrement dit, *les mondes possibles mais non actuels n'existent pas pour la physique.*

Ces positions sont inversées en ce qui concerne la question du réalisme modal. Pour la physique, l'adhérence à cette idée est fondamentale. Il est intéressant de noter que Tegmark et Deutsch s'appuient l'un et l'autre sur la philosophie de Lewis, alors que Lewis justifie sa position comme étant la seule capable de résoudre les paradoxes de la mécanique quantique. Pour les avocats des univers parallèles, ces univers *existent objectivement* et la postulation de leur existence devrait être sujette à la vérification ou à la falsification. Tegmark et Deutsch citent en effet des expériences qui sont censées prouver l'existence de mondes parallèles. Dans ses applications à la fiction, la théorie des mondes possibles est par contre indifférente à la question du réalisme modal. En théorie littéraire et en narratologie, les mondes possibles peuvent être considérés comme des fictions théoriques, c'est-à-dire comme des entités imaginaires postulées pour leur pouvoir explicatif. Dans la mesure où l'idée de mondes possibles nous permet de décrire la structure sémantique des univers narratifs et l'expérience de la fiction, la question de l'existence objective de ces mondes n'importe pas.

RÉCIT ET COSMOLOGIE

L'image du cosmos qui dérive des divers types d'univers parallèles décrits ci-dessus s'oppose non seulement à ce que j'appellerai la cosmologie classique, qui correspond à notre notion intuitive de la réalité, mais aussi à une « anti-cosmologie » postmoderne librement inspirée par l'interprétation orthodoxe de la mécanique quantique. Avant de poursuivre cette discussion, je distinguerai trois types de cosmologie :

1. La cosmologie classique, pour laquelle il n'existe qu'une seule réalité dans l'univers du possible. Les planètes, galaxies et trous noirs font partie de cette réalité qui n'occupe qu'un seul espace-temps. Mais le domaine du réel est entouré de mondes possibles à l'existence purement mentale, et notre horizon ontologique est dominé par la distinction entre le réel et le non-réel, l'actuel et le possible. La cosmologie classique se traduit donc par l'affirmation de la distinction entre les textes référentiels,

qui traitent de la réalité, et les textes fictionnels, qui nous entraînent dans des mondes créés par l'imagination.

Dans le domaine de la fiction narrative, la cosmologie classique sert de toile de fond aux récits de type réaliste, c'est-à-dire aux récits qui projettent des mondes qui auraient pu exister en ajoutant quelques individus à la population du monde actuel, mais sans modifier les lois de la nature et sans faire de grands changements à l'histoire ou à la société. Mais les récits fantastiques qui mettent en scène des créatures inconnues sur la terre, comme des ogres et des dragons, et qui racontent des événements incompatibles avec les principes de la physique, comme des transformations magiques, peuvent tout aussi bien se conformer à l'idée qu'il n'existe qu'une seule réalité. Dans les contes de fées, les créatures que nous jugeons surnaturelles ne sont pas considérées par les personnages humains comme des visiteurs venus d'un autre monde, mais sont au contraire spontanément acceptées comme représentants d'une espèce qui fait partie intégrale de la réalité. Les chevaliers et les princesses ne manifestent aucune surprise quand ils rencontrent des nains, des sorcières et des fées. Même les récits de science-fiction qui décrivent l'invasion de la terre par des créatures venues d'autres planètes ou qui racontent des voyages interstellaires peuvent demeurer compatibles avec une cosmologie classique, car une planète n'est pas un monde dans le sens ontologique du terme, et la réalité inclut une multitude d'objets célestes. La cosmologie classique pose un monde unique, mais elle est indifférente à la thématique du texte, et elle transcende par conséquent les genres fondés sur le contenu des mondes fictionnels et sur les événements qu'ils rendent possibles, comme le fantastique ou la science-fiction.

2. La cosmologie anti-réaliste (ou l'anti-cosmologie), qui généralise et radicalise les idées de Bohr et d'Heisenberg sur le rôle de l'observateur dans la formulation des lois de la physique quantique. Dans cette cosmologie, la réalité est un produit de la pensée humaine et il n'y a pas de différence entre un monde actuel et les mondes produits par l'imagination (ou s'il existe une réalité extérieure à la pensée humaine, elle lui est inaccessible). Cette vision conduit à une doctrine que j'appelle la panfictionnalité, selon laquelle il est impossible de distinguer les textes de fiction et les textes référentiels, puisque toute réalité se réduit à un discours. Dans le domaine du récit, la cosmologie anti-réaliste traduit les concepts-clé de la physique quantique par les techniques narratives suivantes. Je ne veux pas dire que la physique quantique est nécessairement familière aux auteurs qui emploient ces techniques ; mais ces auteurs exploitent des idées que la physique a répandues sur le marché de la pensée contemporaine²¹.

21. Pour une étude de l'influence de l'interprétation orthodoxe de la mécanique quantique sur le roman expérimental anglo-saxon, voir S. Strehle, 1992.

- Phénomènes créés par l'acte d'observation : commentaires méta-fictionnels par lesquels le narrateur – ou l'auteur – nie l'existence d'une réalité extérieure à son discours. Refusant l'illusion, le texte ne raconte pas l'histoire comme vraie, comme dans la fiction classique, mais la raconte comme inventée.
- Complémentarité : versions différentes des faits présentées comme également valables.
- Incertitude : impossibilité pour le lecteur de reconstituer une intrigue cohérente, d'attribuer des motifs déterminés aux actions des personnages, d'expliquer les événements narrés par une chaîne causale, de bâtir une séquence chronologique stable.
- Réalisation simultanée de possibilités incompatibles les unes avec les autres ; affirmation, puis retrait d'événements ; narration d'événements contradictoires.
- Incomplétude : narration discontinue, préférence pour les assemblages disparates de fragments.

3. La cosmologie plurielle, dont les trois versions sont parfaitement compatibles les unes avec les autres, puisque ces versions concernent des niveaux qui coexistent dans la totalité cosmique.

Le premier niveau, comme nous l'avons vu, nous dit qu'il existe dans l'espace-temps des copies exactes ou des versions très proches du monde que nous tenons pour actuel. Mais si l'on prend le terme de « monde » dans un sens ontologique plutôt qu'astronomique, le réel ne se limite pas à la planète terre, et ce type de pluralisme ne diffère pas suffisamment du modèle classique pour produire des formes de narration qui lui soient spécifiques. Soit le texte présente des mondes multiples qui font partie d'un espace-temps continu, comme dans les récits d'exploration à la *Micromegas*, *Star Trek*, *Star Wars* et autres *Voyages de Gulliver*, qui demeurent parfaitement compatibles avec la cosmologie classique, soit ces mondes sont situés dans des espaces-temps distincts, et le récit illustre le deuxième ou même le troisième type de cosmologie plurielle.

Au second niveau se trouve la cosmologie dite du « trou noir » qui situe les univers parallèles dans des espaces-temps distincts reliés par des tunnels percés dans le tissu cosmique. Dans le domaine du récit, ce modèle cosmologique est illustré par les fictions qui représentent des zones de réalité hétérogènes, habitées par des créatures différentes suivant chacune ses propres lois physiques, mais qui communiquent les unes avec les autres par des passages secrets réservés à certains élus. C'est Harry Potter, qui accède au monde magique de l'école des *Hogwarts* en passant à travers le mur de la section 19 sur le quai de la gare de Londres ; ou bien les enfants des *Chroniques de Narnia* de C.S. Lewis, qui traversent

une armoire dans une maison de la campagne anglaise et se retrouvent dans le monde glacé de Narnia où ils aident le lion Aslan à défaire le principe du mal incarné par la sorcière ; c'est aussi le héros du conte *Jack and the Beanstalk*, qui grimpe le long de la tige d'une plante de haricot géante et découvre des mondes entiers sur les feuilles. On pourrait encore citer le cas des mythes qui reposent sur une division ontologique entre le monde du sacré et le monde du profane. Le point commun de tous ces exemples est le nombre limité des univers parallèles (en général deux), le caractère dangereux, voire scandaleux du passage entre ces mondes et sa restriction à certaines trouées dans l'espace et le temps.

Le troisième niveau, que j'appellerai cosmologie quantique alternative (ou plus simplement cosmologie quantique), propose un pluralisme illimité. Alors qu'au deuxième niveau, l'accès à des univers parallèles était restreint à certains lieux privilégiés de l'espace qui ne menaient chacun qu'à un seul univers, dans la cosmologie quantique la naissance d'autres mondes prend place à chaque instant du temps, et chacun de ces instants produit une infinité de mondes situés dans leur propre espace-temps.

Jorge Luis Borges nous a donné une description de ce qui constituerait la forme narrative la plus complète de cette prolifération ontologique dans sa fameuse nouvelle « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ». Dans cette histoire, le narrateur, un Chinois qui fait de l'espionnage pour l'Allemagne pendant la première guerre mondiale, tue un érudit anglais nommé Stephen Albert, parce que son nom correspond à la ville que les Allemands doivent attaquer. Mais avant de tuer Albert, il parle avec lui d'un roman écrit par son ancêtre Tsui Pên, lui aussi intitulé « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », qui semble être un tissu de contradictions : à une certaine page, le roman dit que tel personnage est mort, plus loin qu'il est vivant. Albert explique au narrateur le principe de composition du roman de la manière suivante :

Dans toutes les fictions chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Tsui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avènements, divers temps, qui prolifèrent aussi et bifurquent. De là, les contradictions du roman. [...] Dans l'ouvrage de Tsui Pên, tous les dénouements se produisent ; chacun est le point de départ de nouvelles bifurcations. Parfois, les sentiers de ce labyrinthe convergent : par exemple vous arrivez chez moi, mais, dans l'un des passés possibles vous êtes mon ennemi, dans un autre mon ami.²²

[...]

À la différence de Newton et de Schopenhauer, votre ancêtre ne croyait pas à un temps uniforme, absolu. Il croyait à des séries infinies de temps, à un

22. J.L. Borges, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », in *Fictions*. Paris, Gallimard, collection Folio, 1983, p. 100-101.

réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergeants et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent ou s'ignorent pendant des siècles contient *toutes* les possibilités.²³

Le problème avec le roman de Tsui Pên, c'est qu'il ne peut pas être écrit, pour la raison bien simple qu'un texte est nécessairement fini et ne peut représenter qu'un nombre restreint de branches. C'est pourquoi, au lieu de l'écrire, Borges s'est contenté de le décrire dans le cadre d'un récit à la cosmologie parfaitement classique. Pour qu'un texte implémente la cosmologie quantique alternative, il devra se limiter à l'évocation d'un nombre limité de mondes – en général pas plus qu'une demi-douzaine, pour ne pas donner le vertige au lecteur – mais il devra suggérer que ces mondes sont des échantillons d'un ensemble infini. Les deux passages qui suivent, tirés de deux nouvelles de l'auteur anglais de science-fiction John Wyndham (auteur fortement influencé par la physique), résolvent ce problème par une description explicite de la cosmologie quantique alternative :

Peut-être que pour chaque alternative le hasard produit continuellement deux résultats différents, de sorte que dans une dimension que nous ne pouvons percevoir il y a une infinité de plans, certains si proches du nôtre et s'étant séparés si récemment qu'ils ne varient que dans les détails mineurs ; d'autre présentant des différences énormes. Il y a des plans sur lesquels une mésaventure entraîne la défaite d'Alexandre par les Perses ou celle de Scipion par Hannibal ; des plans où un événement mineur empêche César de franchir le Rubicon ; un nombre infini des plans dont la divergence est due au hasard, et qui sont eux-mêmes redivisés par le hasard.²⁴

Ou encore, dans une autre nouvelle :

Ici nous avons un certain Peter Ruddle. Dans un instant, l'atome de temps dans lequel il existe se divisera, et nous aurons deux Peter Ruddle, légèrement différents l'un de l'autre. Ces deux atomes se rediviseront, et nous aurons quatre Peter Ruddle. Dans un troisième instant nous aurons huit, puis seize, puis trente-deux Peter. Bientôt il y en aura des milliers et des milliers. Et parce que cette fission doit prendre place un nombre incalculable de fois par seconde, il existe un nombre infini de Peter Ruddle, tous semblables au départ mais tous rendus différents par la force des événements – imperceptiblement différent, ou extrêmement différents – cela dépend principalement de la distance entre les points de fission.²⁵

23. *Ibid.*, p. 103.

24. J. Wyndham, « Random Quest », in *Consider Her Ways and Others*, Hammondsworth, Penguin, 1965 [1961], p. 100-101.

25. J. Wyndham, « Opposite Number », in *The Seeds of Time*, Hammondsworth, Penguin, 1959 [1956], p.130.

Mais revenons au «Jardin des sentiers qui bifurquent» comme modèle de la cosmologie quantique alternative. En fait ce modèle présente un sérieux problème logique. Borges nous dit que les chemins du labyrinthe sont des continuités temporelles, et que les bifurcations correspondent à la création de nouveaux espaces-temps. Ces chemins forment un réseau qui contient non seulement des points de divergence, mais aussi des points de convergence, qu'on peut considérer comme des bifurcations en direction du passé. Mais les philosophes considèrent généralement que le temps peut bifurquer en direction du futur, mais pas vers le passé²⁶. Chaque individu fait face à plusieurs futurs possibles, mais il n'a qu'un seul passé. Si Jean et Paul avaient deux passés distincts, l'un où ils sont amis et l'autre où ils sont ennemis, leur biographie contiendrait une contradiction, puisqu'elle serait faite de deux propositions incompatibles, « Paul est l'ami de Jean » et « Paul est l'ennemi de Jean ». Ce n'est que dans l'espace qu'on peut arriver au même endroit par des chemins différents. Dans l'exemple de Borges, si Jean arrive à la maison de Paul et qu'ils sont ennemis, ce n'est pas la même situation narrative que si Jean et Paul sont amis, car le passé projette une ombre sur le présent, et les possibilités de développement diffèrent. Dans un cas, Jean peut s'attendre à un accueil chaleureux, dans l'autre cas, il saura qu'il est inutile de frapper à la porte de Paul, car tout ce qu'il peut espérer est que Paul le renvoie de manière peu civilisée. La théorie des mondes possibles nous dirait que Jean n'arrive pas à la maison de Paul par des chemins différents, mais qu'il arrive vers des maisons situées dans des mondes distincts qui occupent des coordonnées correspondantes dans l'espace de leurs mondes respectifs.

Si le temps permet des divergences et non des convergences, la carte du jardin des sentiers qui bifurquent doit être représentée non par un réseau ou un rhizome, mais par un diagramme en forme d'arbre qui maintient toutes ses branches séparées et ne permet pas de circuit. Mais si Borges prévoit des fusions d'univers parallèles dans son jardin, c'est peut-être parce qu'il se rend compte que des mondes absolument isolés dans leur espace-temps sont incapables de produire une véritable intrigue narrative. Dans un roman qui suit la destinée de plusieurs personnages, ces destinées s'entrecroisent, sans quoi nous aurions une série de biographies séparées. Pour que la cosmologie plurielle produise des récits capables de soutenir l'intérêt du lecteur, elle devrait permettre à ses univers parallèles de communiquer les uns avec les autres, tout en restant distincts. D. Deutsch suggère cette possibilité quand il attribue les résultats de l'expérience de la lumière passant par des fentes à l'interférence de

26. La raison est expliquée de la manière qui suit par A.N. Prior : "The future has an openness to alternatives which the past has not". (A.N. Prior, 2003, p. 57).

photons appartenant à un monde parallèle. Il s'agira donc de ménager des effets d'interférence opérant non sur des particules élémentaires comme les photons, mais sur la conscience des personnages, et à travers cette conscience sur ce qui forme le sujet propre de la narration, à savoir l'expérience humaine.

Le récit d'Alan Lightman *Einstein's Dreams* (1993) nous donne une idée de ce serait une fiction à cosmologie plurielle sans effet d'interférence. Ce livre d'une facture très originale (que je n'ose pas appeler roman) illustre par une série de paraboles la conception de l'espace et du temps qui découle de la théorie de la relativité. Toutes ces histoires se passent à Berne, où Einstein vivait en 1905 quand il a fait ses découvertes les plus importantes. L'une d'elles nous parle d'un homme habitant Berne qui rencontre une femme à Fribourg, puis rentre chez lui à Berne. Le texte nous dit qu'à partir de ce moment, le temps bifurque. Dans une branche, cet homme oublie la femme de Fribourg et épouse une femme de Neuchâtel. Dans une autre branche, il va à Fribourg pour revoir la femme, ils tombent passionnément amoureux l'un de l'autre et se marient. Dans une troisième branche, il va voir la femme à Fribourg, converse avec elle poliment pendant une heure, puis reprend le train pour Berne et l'oublie. Non avons là non pas une intrigue, mais trois histoires séparées au sujet des mêmes personnages. Mais on ne peut pas reprocher à l'auteur ce manque d'unité, puisque l'intérêt du récit réside dans sa dimension allégorique, et non dans l'agencement de l'intrigue.

D'un point de vue dramatique, l'une des manières les plus efficaces de créer des effets d'enchevêtrement et d'interférence dans un récit à cosmologie plurielle est de mettre les personnages en relation avec leurs contreparties dans les mondes parallèles. Je propose de discuter trois types de relations entre contreparties, illustrés par la figure 1.

Dans la première situation (figure 1, à gauche), le personnage va dans un monde proche du sien où il possède un *alter ego* ; il prend la place de sa contrepartie qui disparaît pendant la visite. Cela crée une dissociation de l'esprit et du corps, puisque le corps du voyageur appartient à un monde, alors que sa mémoire le rattache à un autre monde. Un exemple de cette situation est la nouvelle intitulée *Random Quest* de John Wyndham (1961), dont j'ai tiré la description de la cosmologie quantique citée précédemment. Le héros est un physicien qui se trouve catapulté après une explosion nucléaire dans un monde parallèle, alors que son corps gît inconscient à l'hôpital dans le premier monde. Dans le deuxième monde, il est un romancier célèbre. Il a donc conscience d'être un physicien, mais il se trouve dans la peau du romancier et découvre peu à peu la vie et la personnalité de son *alter ego*, ce qui donne lieu à d'intéressants effets de quiproquo.

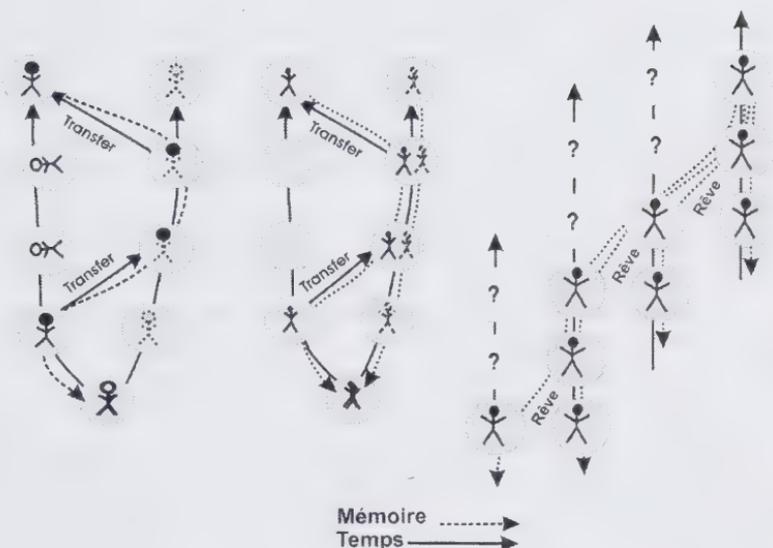


Figure 1. Relations entre contreparties.

Dans la deuxième situation (figure 1, milieu), un personnage est directement confronté à sa contrepartie. Dans un roman de Frederik Pohl intitulé *Le Retour des chats quantiques* (1986), des mondes parallèles s'envahissent les uns les autres et plusieurs versions du même personnage se rencontrent dans le même monde : l'un des avatars du héros est fonctionnaire, un autre est physicien, un autre est général et le dernier est sénateur. Cette situation donne lieu à une comparaison des destinées ainsi qu'à une réflexion de chaque avatar sur ce qu'il aurait pu devenir. Dans le roman de Pohl, le fonctionnaire se rend compte qu'il n'a pas réalisé son potentiel, et grâce à sa rencontre avec le sénateur, il se découvre des capacités de leader qu'il décide d'exercer quand il est exilé dans un monde étranger.

Dans la troisième situation (figure 1, à droite), il n'existe qu'une seule copie d'un individu dans chaque monde, mais quand un personnage passe d'un monde à l'autre, il fusionne avec sa contrepartie, ce qui crée une identité schizoïde, car le personnage se rappelle deux passés différents. Le roman d'Ursula Le Guin *L'Autre côté du rêve* (1971) fournit un exemple de cette situation. Le héros, un dénommé George Orr, souffre d'une étrange affection, celle de rêver efficacement : quand il se réveille après un rêve, il découvre que son rêve est devenu réalité. Ce phénomène peut être expliqué comme un transfert de George dans un univers parallèle.

Après chaque rêve, et par conséquent après chaque transfert, un nouveau fil s'ajoute à sa mémoire. George est par exemple conscient d'avoir travaillé depuis cinq ans dans la même entreprise, mais il sait en même temps ce que job n'est pas vraiment le sien. À la fin du roman, sa tête est si pleine de souvenirs en provenance de mondes différents qu'il n'arrive plus à démêler les fils de sa mémoire. Par comble de malheur, il n'y a plus de place dans son cerveau pour inscrire de nouveaux souvenirs, de sorte qu'il est complètement étranger au monde où il finit par échouer.

La plupart des exemples de cosmologie quantique ou simplement plurielle proviennent de la science-fiction, ou de ce que Francis Berthelot appelle les fictions transgressives²⁷ ; mais il est impossible d'associer de façon rigide cette cosmologie à certains genres littéraires établis. Pour démontrer cette indépendance par rapport aux genres et pour illustrer la différence entre une cosmologie classique et une cosmologie plurielle, je propose de passer en revue quelques types de récit qui existent dans les deux versions.

Le premier de ces types est le récit d'histoire alternative, ou récit uchronique, qu'on trouve aussi bien en fiction qu'en historiographie. Le propre de l'histoire alternative est d'étudier un monde dont l'évolution, à partir d'un moment crucial, diverge du tronc de ce que nous considérons comme l'histoire actuelle²⁸. Dans sa version historiographique, l'histoire alternative reconnaît ouvertement le caractère purement virtuel des événements qu'elle étudie, et elle subordonne leur évocation à la compréhension des mécanismes de l'histoire actuelle, alors que dans sa version fictionnelle, elle présente les événements alternatifs comme actualisés et les raconte pour leur intérêt narratif sans nécessairement entretenir une ambition didactique. Dans une fiction uchronique à cosmologie classique, l'histoire actuelle sera virtualisée, alors que dans une fiction à cosmologie plurielle, plusieurs branches seront présentées comme actuelles, y compris dans certains cas celle qui correspond à la version des historiens. Un exemple d'uchronie à cosmologie classique est le récent roman de Philip Roth *The Plot Against America* (2004), qui nous décrit une branche de l'histoire dans laquelle Charles Lindbergh est élu président des États-Unis en 1940, s'allie avec Hitler, et ordonne une série de mesures humiliantes contre la population juive. Par bonheur, il se tue dans un accident d'avion, et aux élections suivantes Franklin Roosevelt est réélu, ce qui remet l'histoire du monde fictionnel sur une trajectoire parallèle à celle du monde actuel (je ne dirai pas pour autant que ces mondes fusionnent, puisque qu'ils maintiennent un passé distinct). *The Plot Against America* doit être lu en ne perdant pas de vue le cours des événements de l'histoire

27. F. Berthelot, 2005.

28. Voir *infra*, L. Doležel, p. 83, sq.

actuelle, mais ces événements ne font pas partie d'un monde appartenant, littéralement parlant, à la cosmologie du roman. Pour les personnages de Roth, il n'y a qu'une seule réalité, et c'est le monde où Lindbergh bat Roosevelt aux élections de 1940. Toutes les autres branches de l'histoire sont de leur point de vue de pures virtualités.

Mais l'histoire contrefactuelle est l'un des thèmes favoris des récits à cosmologie plurielle. En mettant en scène des mondes multiples, *Le Retour des chats quantiques* actualise plusieurs versions de l'histoire : dans l'un de ces mondes, les États-Unis sont conquis par des islamistes fondamentaux qui instaurent la loi du Coran (le héros est arrêté parce qu'il a osé exposer sa poitrine dans une piscine) ; dans un deuxième monde, Nancy Reagan est présidente et il n'y a pas de guerre froide ; dans un troisième monde, le président est Jerry Brown (gouverneur de Californie dans les années 70) et les États-Unis de Jerry Brown conquièrent le monde où Nancy Reagan est présidente. De même, la nouvelle *Random Quest* de John Wyndham oppose un monde où l'Angleterre est sortie victorieuse de la deuxième guerre mondiale à un monde où cette guerre n'a jamais eu lieu. Dans cet autre monde, la recherche nucléaire est beaucoup moins avancée, car elle n'est pas subventionnée par le gouvernement, ce qui explique pourquoi le héros devient romancier plutôt que physicien.

Un autre type de récit qui se prête aussi bien à une cosmologie classique qu'à une cosmologie plurielle est le récit de voyage dans le temps. Quand le voyage mène en direction du futur, ou quand le voyageur se contente d'un rôle passif dans le passé, il est toujours possible de revenir au même monde d'où le voyageur était parti, et il n'est par conséquent pas nécessaire de postuler des mondes multiples. Dans *La Machine à Explorer le Temps* de H.G. Wells, par exemple, le héros voyage dans un lointain futur, où il observe le fonctionnement d'une société divisée en deux races dont l'une exploite cruellement l'autre. Puis il retourne dans le présent et se retrouve dans le même club de l'Angleterre victorienne dont il était parti. Grâce à sa machine, le héros connaît désormais le futur du monde, mais il n'a aucune influence sur l'évolution qui mène vers ce futur.

D'un point de vue logique, le voyage dans le passé est beaucoup plus problématique que le voyage dans le futur, car si le voyageur intervient activement, il change le passé, ce qui mène à toutes sortes de paradoxes. Le plus célèbre d'entre eux est le paradoxe du grand-père, qui forme le sujet d'un roman de René Barjavel écrit en 1944, *Le Voyageur Imprudent*. Comme l'écrit F. Berthelot, « Le dit Voyageur ayant commis l'erreur de tuer l'un de ses ancêtres, sa propre existence devient impossible, ce qui engendre un parfait cercle vicieux »²⁹. En effet, si le voyageur tue son

29. *Op. cit.*, p. 24.

grand-père, il ne naît pas et ne voyage pas dans le passé, ce qui veut dire que son grand-père n'est pas tué et qu'il peut naître; s'il naît, il voyage dans le passé et tue son grand père; et ainsi de suite à l'infini. Mais comme l'ont suggéré tout à la fois le philosophe D. Lewis et le physicien D. Deutsch, la cosmologie plurielle permet d'éviter le paradoxe³⁰. En tuant son grand-père, le voyageur crée (ou emprunte) une nouvelle branche dans l'éventail des possibilités, une branche où il n'est jamais né et qu'il ne peut visiter que comme un étranger venu d'un autre monde. Pour retourner à son monde d'origine, notre voyageur doit effectuer un saut latéral entre deux espace-temps.

Un exemple de récit de voyage dans le temps qui ne peut être rationalisé que par une cosmologie plurielle est le film intitulé *The Butterfly Effect* (2004). Le héros, Evan, est un jeune homme qui a été traumatisé dans son enfance et qui a refoulé les souvenirs de ces événements. Un psychanalyste lui demande de tenir un journal pour l'aider à combattre ces pertes de mémoire. Quand Evan relit le journal, plusieurs années après, il est transporté dans le passé et il a une chance de revivre sa vie et d'agir différemment dans ces moments traumatiques. Mais quand il choisit d'autres actions, elles mènent toutes à des catastrophes imprévues et ne produisent donc pas un meilleur monde. Dans la mesure où chaque retour dans le passé conduit vers un différent futur, le héros explore les diverses branches d'un système de décisions sans jamais retourner dans le monde d'où il était parti.

Mon troisième exemple de cosmologie variable est le récit à enchâssement fictionnel récursif. Pour expliquer la situation, il sera préférable de remplacer l'image de l'enchâssement par celle de l'empilement³¹. Chaque fois qu'un narrateur intradiégétique présente son récit comme une fiction, il ajoute un étage à la pile narrative, et cet étage entraîne le lecteur dans un nouveau monde. Par exemple, quand Schéhérazade nous raconte l'histoire d'Ali Baba, le monde où Schéhérazade essaie de sauver sa vie en racontant des histoires au sultan fait retraite à l'arrière-plan et se trouve remplacé dans l'attention du lecteur par le monde d'Ali Baba. Les étages de la pile diffèrent les uns des autres par leur statut ontologique. Pour les personnages de chaque étage, un seul monde existe objectivement – le monde où ils habitent. Les habitants du monde de Schéhérazade ont accès mentalement au monde d'Ali Baba, mais ils considèrent ce monde comme imaginaire, alors que pour les habitants du monde d'Ali Baba, le monde de Schéhérazade n'existe pas, puisque aucun acte de narration ne le présente à l'imagination. Cette opposition entre la réalité du monde de l'étage

30. D. Lewis, 1986, p. 67-80; D. Deutsch et M. Lockwood, 1994, p. 68-74.

31. Voir M.-L. Ryan, 2005a, p. 201-224.

courant et la virtualité ou la non-existence des mondes des autres étages est parfaitement compatible avec une cosmologie classique, puisque celle-ci n'admet qu'une seule réalité.

La différence ontologique entre les divers niveaux de la pile narrative crée des frontières étanches entre ces niveaux. Il est logiquement impossible pour un être réel de communiquer avec une créature purement imaginaire, car cette communication nécessite un même statut ontologique. Mais par un effet connu sous le nom de métalepse, certaines fictions transgressent cette impossibilité en permettant aux personnages de voyager d'un niveau à l'autre. Dans le film *Pleasantville*, par exemple, le héros, qui habite l'Amérique de l'an 2000, pénètre dans le monde fictionnel d'une série télévisée des années 50. Ce monde devient ainsi réel – mais le monde d'origine du héros ne perd rien de sa réalité, et il y a désormais deux mondes parallèles dans la cosmologie du récit. Ou encore, dans la nouvelle de Woody Allen *L'Episode Kugelmass*, le héros entre dans une machine qui l'envoie dans le monde de Madame Bovary ; puis c'est Emma Bovary qui va lui rendre visite dans son monde à lui, comme si leurs mondes respectifs se situaient au même niveau diégétique³². Dans ces récits métaleptiques, la structure hiérarchique de la pile se double ainsi d'une cosmologie plurielle où les mondes coexistent et peuvent communiquer les uns avec les autres, car ils partagent le même statut ontologique. En tant que membres d'une cosmologie plurielle les voyageurs métaleptiques élèvent les habitants du niveau qu'ils visitent (ou sont élevés par eux) au statut d'êtres réels.

COMMENT LIRE LES CONTRADICTIONS ?

En attribuant les contradictions d'un texte à des mondes parallèles, la cosmologie plurielle nous permet d'éliminer le paradoxe des récits à sentiers qui bifurquent. C'est d'ailleurs bien là ce que prévoyait Borges, quand il proposait son labyrinthe temporel pour expliquer comment les personnages du roman de Tsui Pên pouvaient être simultanément morts et vivants. Mais la cosmologie plurielle ne constitue pas toujours une manière viable de rationaliser la narration d'événements incompatibles les uns avec les autres, car postuler des mondes parallèles en dehors de tout support thématique de la part du texte constituerait une violation du principe du rasoir d'Okham, qui nous recommande de limiter au minimum l'introduction d'entités théoriques dans la construction d'une explication. Pour conclure cette étude, je voudrais passer en revue d'autres manières d'interpréter la contradiction dans un univers narratif. Je n'en-

32. Sur cet exemple, voir aussi, *infra*, R. Saint-Gelais, p. 105, sq.

tends pas suggérer que tout texte contradictoire peut être rationalisé sans équivoque par l'une de ces interprétations ; bien au contraire, si le paradoxe et la contradiction fascinent les lecteurs (non sans les irriter), c'est par l'hésitation qu'ils provoquent entre plusieurs explications.

1. *Mentalisme*. Les mondes multiples décrits dans le récit n'existent pas objectivement ; ce sont les produits de l'activité mentale des personnages, tels que le rêve, l'hallucination ou la maladie psychique, comme la schizophrénie ou le syndrome des personnalités multiples. Dans le roman *Le Libera* de Robert Pinget, par exemple, la narratrice contredit systématiquement les faits qu'elle nous raconte sans se rendre compte de l'inconsistance de son récit. Un accident tue tantôt un élève, tantôt la maîtresse d'école ; cet élève est tantôt écrasé par un camion, tantôt noyé ; peut-être la victime n'est-elle pas lui, mais son frère, qu'on trouve aussi étranglé ; la maîtresse est tantôt tuée, tantôt internée comme folle ; une cuisinière est décrite comme une perle puis comme un désastre ; une même course d'école a lieu au printemps et en été. Le lecteur d'un tel roman a deux choix : ou bien les contradictions sont dues à l'esprit dérangé de la narratrice, qui oublie au fur et à mesure de son radotage ce qu'elle vient de raconter ; ou bien la narratrice est fiable, et la contradiction est inhérente au domaine sémantique du texte. Dans le premier cas, on n'a accès qu'au monde intérieur de la narratrice, et on ne sait rien du monde extérieur ; dans le deuxième cas, les notions de réalité et de monde fictionnel deviennent inapplicables, puisqu'il est impossible de construire un monde à partir d'une collection d'événements contradictoires.

2. *Virtualisation*. Ce mode d'interprétation concerne les récits basés sur une architecture en forme d'arbre qui demande au lecteur ou au joueur de choisir entre plusieurs possibilités d'action. Dans un jeu vidéo ou dans un récit du type « Choisissez vos aventures », chaque fois que l'utilisateur doit prendre une décision, les branches du texte représentent des possibilités ouvertes. Mais une fois que la décision est prise, l'une des branches est actualisée, et toutes les autres tombent dans le domaine du contrefactuel. Il n'y a donc pas de contradiction entre l'existence d'une branche où Georges tue le dragon et une autre où le dragon tue Georges dans l'architecture sous-jacente du texte, puisque lors de toute lecture ou performance, l'une d'elle correspondra aux faits, et l'autre à une possibilité demeurée virtuelle.

La virtualisation opère également dans les films à branches multiples qui nous présentent plusieurs versions contradictoires d'événements. Dans ce genre de film, comme le remarque D. Bordwell³³, le spectateur a

33. D. Bordwell, 2002, p. 88-104.

tendance à considérer la dernière branche comme la version véritable des faits, ce qui revient à rejeter les versions précédentes dans le domaine du possible non actualisé.

3. *Allégorie ou métaphore*. Dans ce type d'interprétation, la fonction des diverses branches est d'illustrer une idée plutôt que de produire des mondes distincts les uns des autres. En présentant des versions contradictoires, le texte pourrait par exemple nous dire que la vérité est inaccessible, ou que la subjectivité ne peut pas être réduite à une identité stable. Toutes les versions du moi ou de l'histoire seront donc également valables, sans qu'on puisse conclure à l'existence de mondes parallèles.

Un récit à branches que j'interprète personnellement sur le mode allégorique est le film allemand *Court, Lola, court* (1998). L'héroïne, Lola, a vingt minutes pour sauver la vie de son ami Manny, qui vient de perdre une sacoche d'argent qu'il devait remettre à la mafia. Si ne reçoit pas la somme nécessaire à temps, il sera descendu par ses acolytes. Dans la première branche du film, Lola essaie d'emprunter l'argent à son père, un riche banquier, mais il refuse. Elle rejoint son ami alors qu'il essaie de voler la caisse d'un supermarché, mais elle est tuée par la police. Dans la deuxième branche, elle obtient l'argent mais arrive trop tard, et elle découvre son ami mortellement blessé. Dans la troisième branche, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles : Lola gagne la somme nécessaire à la roulette et rejoint Manny, qui entre-temps a retrouvé l'argent perdu. Manny peut donc donner la somme à la mafia, mais le couple est désormais riche grâce à l'argent gagné par Lola. Il me semble absurde d'interpréter *Court, Lola, court* par l'idée d'un voyage dans le temps qui permettrait aux protagonistes de vivre plusieurs destinées dans des mondes parallèles, car rien dans le film ne suggère une telle possibilité. Pour éviter cette explication trop littérale, on interprétera les trois branches comme une allégorie du dévouement de Lola, qui est prête à tout pour sauver son ami³⁴.

4. *Méta-textualisme*. Dans cette interprétation, les personnages vivent plusieurs vies, sans pourtant autant exister en plusieurs versions dans des mondes parallèles. Leurs destinées multiples sont les brouillons d'un roman en cours de composition. Cette interprétation me semble la meilleure dans le cas d'un roman tel que *Sarah et le Lieutenant Français* de

34. Une autre interprétation possible serait de considérer les deux premières branches comme une sorte de simulation mentale de la part de Lola. Après s'être rendue compte qu'il est inutile de demander l'argent à son père, Lola déciderait que la seule solution est d'aller au casino, et c'est la troisième branche qui représenterait la version actualisée.

John Fowles. Il s'agit d'un roman fortement autoréférentiel, parsemé de commentaires visant à détruire l'illusion fictionnelle, comme par exemple cette remarque : « Ces personnages dont je raconte l'histoire n'ont jamais existé ailleurs que dans mon imagination »³⁵. Quand le roman nous propose deux fins différentes, l'une où les héros sont réconciliés et l'autre où ils se séparent à jamais, le lecteur comprend que l'auteur ne fait que jouer avec les possibilités de développement de l'intrigue. La deuxième version est celle qui tend à survivre dans la mémoire du lecteur comme étant la bonne fin, non pas parce qu'elle représente le vrai destin des personnages, mais parce que la première version est trop à l'eau de rose pour un roman à prétentions littéraires.

5. *Structure en fromage suisse* : Dans cette structure, comme nous l'avons vu, le monde fictionnel est percé de paradoxes insolubles, mais ces paradoxes sont comme des trous aux contours strictement délimités dans la texture de la réalité. Un exemple de cette situation est le roman d'Emmanuel Carrère *La Moustache*. Quand le héros se rase la moustache pour surprendre sa femme et ses amis, personne dans son entourage ne remarque le changement. De son point de vue, il avait une moustache ; du point de vue des autres, il n'en a jamais eue. Cette contradiction n'est pas due à la folie, ou à la perte de mémoire du héros ; il faut l'accepter littéralement, comme un changement mystérieux du passé contraire à toute logique (selon saint Thomas d'Aquin, le passé est écrit une fois pour toute, et même Dieu ne peut pas le changer)³⁶. Mais si *La Moustache* met en scène des événements radicalement inexplicables, l'intérêt du roman naît du conflit entre le caractère normal du monde et le gouffre d'irrationalité dont le héros fait l'expérience. La réalité se détraque pour le héros, mais elle reste solidement rationnelle et compréhensible pour les autres personnages, et ce schisme représente pour le héros une tragédie personnelle qui aboutit à son suicide. C'est de même, en isolant l'irrationalnel dans des limites précises, de manière à l'empêcher de contaminer le reste du monde, que je traiterais une fiction qui nous dit que 17 n'est pas un nombre entier, ou que Sherlock Holmes a découvert la quadrature du cercle, s'il est toutefois possible de bâtir une intrigue digne d'intérêt sur de tels postulats. Ces exemples préoccupent les logiciens – je les tiens d'Eco (le nombre 17) et de Lewis (Sherlock Holmes)³⁷, mais ils n'ont jusqu'à présent guère inspiré les romanciers.

35. Texte original : « These characters I create never existed outside my own mind. » John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Chicago, Signet Books, [1969], 1981, p. 80.

36. Voir Paul J. Mahin, qui discute du caractère inchangeable du passé dans *Time Machines*, 1999, p. 259-69.

37. Voir D. Lewis, 1978, 37-46, et U. Eco, [1979], 1985, p. 190-197.

Pour éliminer toutes ces possibilités d'interprétation et imposer l'idée d'une cosmologie plurielle, le récit a deux choix : soit décrire cette cosmologie de manière explicite, comme le fait J. Wyndham, soit suggérer la pluralité des mondes en invitant le lecteur à une réflexion sur des thèmes tels que le temps, l'espace ou la mémoire, comme le fait U. Le Guin (*L'Autre Côté du rêve* ne nous dit jamais explicitement qu'il existe des mondes parallèles ; mais l'idée d'un transfert d'un monde à l'autre représente la seule explication rationnelle). Si un texte présente des faits mutuellement incompatibles, et s'il élimine mes cinq possibilités d'explication sans justifier la cosmologie plurielle, il est toujours possible de recourir à une interprétation qui dispense le lecteur de construire un monde fictionnel et qui signe par conséquent l'arrêt de mort de la narration. On se trouve devant un cas d'*absurdisme* : le texte ne présente pas un modèle d'un système de réalité, il n'est qu'un assemblage disparate de propositions, une collection de pièces empruntées à des puzzles différents avec lesquelles il est impossible de reconstituer une image cohérente.

Récits contrefactuels du passé

Lubomír Doležel

Comme l'indique le titre des actes de la Conférence Nobel 1965, *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences* – Les mondes possibles en art, littérature, sciences humaines et sciences – (1989), la théorie des mondes possibles s'est avérée utile dans de nombreuses activités cognitives. Dans ce volume, qui demeure aujourd'hui encore l'ouvrage le plus fascinant sur la question des mondes possibles dans la culture contemporaine, le champ d'opération de la sémantique des mondes possibles va de la philosophie à la physique quantique et à la cosmologie en passant par la linguistique, la théorie littéraire et l'histoire de l'art. Malheureusement, un des champs d'application les plus importants y manque à l'appel : l'historiographie. Je me propose d'explorer la relation entre fiction littéraire et écriture de l'histoire dans la perspective des mondes possibles, en me concentrant sur le cas particulier des récits contrefactuels du passé.

LES BASES DE LA PENSÉE CONTREFACTUELLE

La contrefactualité, la pensée contrefactuelle, les mondes possibles contrefactuels font l'objet de beaucoup d'attention depuis deux ou trois décennies – en logique (Lewis 1973), en philosophie (Rescher 1973), ainsi que dans certains champs des études empiriques, notamment en histoire (Ferguson 1997), sciences politiques (Tetlock et Belkin éd., 1996), et psychologie sociale (Roese et Olson, éd., 1995). La pensée contrefactuelle est aujourd'hui clairement reconnue comme une fonction importante de l'intelligence humaine en ce qu'elle permet d'enrichir démonstrations et inférences par la capacité qu'a l'imagination de construire des alternatives non réalisées à ce qui s'est réellement produit. Il est également acquis que les humains recourent à la pensée contrefactuelle dans de nombreux buts différents – pour affronter les affects négatifs suscités par tel ou tel événement ou action, pour ouvrir de nouveaux horizons à leur intelligence et

à leur connaissance, pour créer des mondes à histoire différente ou des fictions historiques, ou tout simplement pour «se catapulte hors de la fange et de la malignité du réel, dans le royaume libérateur du possible» (Roese et Olson, 1995). Il existe indiscutablement une très grande variance individuelle dans la propension à la pensée contrefactuelle comme dans la prédilection pour tel ou tel type de contrefactualité (voir Kasimatis et Wells, 1995).

L'étude des différents buts, modes et variantes individuelles de la pensée contrefactuelle dans la praxis humaine relève du domaine spécifique de la psychologie. Un des grands axes de recherche de cette discipline consiste à essayer de mettre en lumière «des "règles" psychologiques qui déterminent la manière dont les gens évaluent quels événements ou quelles conditions ils doivent modifier mentalement. Nous utilisons l'expression *contraintes contrefactuelles* pour désigner ces règles [...] Les contraintes contrefactuelles servent à réduire l'ensemble des alternatives possibles à un sous-ensemble opératoire» (Seelau, Seelau, Wells et Windschitl 1995, p. 659-60). Il est important de remarquer que ces contraintes ne sont pas des règles ou des préceptes qui détermineraient ou garantiraient une quelconque pensée contrefactuelle «correcte», mais bien plutôt des schémas récurrents observés dans l'activité mentale des sujets humains, souvent générés dans un cadre expérimental. Nous devons garder à l'esprit les critiques avancées par les sceptiques (Sherman et McConnell 1995): comme n'importe quel processus mental, la pensée contrefactuelle peut être profondément biaisée, souvent dysfonctionnelle, et mener à des conclusions d'une fiabilité extrêmement incertaine.

Si la psychologie de la contrefactualité étudie son usage dans le domaine de la vie humaine, la logique de la pensée contrefactuelle s'efforce d'en définir les structures formelles et les conditions de vérité. Il est couramment admis que la contrefactualité élémentaire est une proposition conditionnelle du type «si *A* avait été vrai alors *B* aurait été vrai.» Exemple: «si Hitler avait gagné la guerre, les Allemands auraient colonisé l'Europe de l'Est.» L'emploi du passé pour les deux verbes – celui qui exprime l'antécédent, celui qui exprime la conséquence – est ce qui différencie la proposition conditionnelle contrefactuelle des propositions conditionnelles exprimant des relations causales: «s'il pleut cet après-midi, le match sera annulé» (exemple tiré de Woods 1997, p. 78). L'antécédent pointe vers le futur, aucun fait n'est encore établi: ce conditionnel n'est donc pas une proposition contrefactuelle. La formalisation logique de la contrefactualité la plus connue – même si un certain nombre de chercheurs n'en reconnaissent pas la validité – fut élaborée par Lewis (1973). Elle se fonde sur la notion de mondes possibles. En résumé, les conditionnels contrefactuels sont vrais dans un monde possible donné, différent du monde réel. Mais même si nous acceptons cette condition

générale de vérité, nous sommes dans l'incapacité de vérifier la vérité des cas particuliers : « Il n'y a tout simplement aucun moyen de vérifier si une proposition contrefactuelle peut jamais être vraie » (von Wright 1974, p. 50). Lewis reconnaît lui-même l'incertitude de ses conditions de vérité : « Certaines propositions contrefactuelles sensibles sont si vagues qu'elles en sont impropres à tout usage dans le discours sérieux ; [...] d'autres prennent des valeurs de vérité définies uniquement lorsque le contexte permet de limiter le flou qui les entoure ; et [...] de nombreuses autres encore ont des valeurs de vérité assez définies (dans des mondes du genre de ceux où nous pensons vivre) » (1973, p. 94).

Certains logiciens (Rescher 1973 ; Adams 1975) ont avancé l'idée selon laquelle le critère adéquat pour l'évaluation de l'utilité de la contrefactualité pourrait être celui de la plausibilité plutôt que celui de la vérité. Ils proposent de classer les propositions contrefactuelles en fonction de leur degré de plausibilité dans le monde réel. La plausibilité des propositions contrefactuelles est ainsi une fonction linéaire entre la valeur 1 (parfaitement vraisemblable, ou vrai) et la valeur 0 (invraisemblable, ou faux). À l'intérieur de ce continuum, il est possible d'établir une typologie dont les points les plus importants sont les suivants : les propositions contrefactuelles vraies (valeur 1) sont confirmées par des preuves concrètes dans le monde réel : « Si Oswald n'a pas tué Kennedy, alors quelqu'un d'autre l'a tué » (exemple tiré de Lewis 1973, p. 3). Kennedy a été assassiné : c'est un fait. Si ce n'est pas Oswald, le suspect principal, qui l'a assassiné, alors c'est quelqu'un d'autre. Les propositions contrefactuelles plausibles (forte probabilité) sont confirmées par certains faits dans le monde réel : « Si Hitler avait gagné la guerre, les Allemands auraient colonisé les pays slaves de l'Est. » On peut trouver des preuves historiques concrètes (voir section 4) de l'existence de plans et de déplacements de populations expérimentaux qui rendent hautement probable l'idée que les nazis auraient suivi cette ligne d'action après avoir gagné la Seconde guerre mondiale. Les propositions contrefactuelles non plausibles ont une conséquence qui est hautement improbable dans le monde réel : « Si Oswald n'avait pas tué Kennedy, quelqu'un d'autre l'aurait fait » (exemple tiré de Lewis 1973, p. 3). Il est assez tiré par les cheveux de penser que Kennedy était inévitablement destiné à mourir assassiné. Il est très probable que s'il avait survécu à l'attentat de Dallas, il aurait continué à vivre et serait finalement mort de mort naturelle. Les propositions contrefactuelles fausses ont une conséquence de probabilité zéro. Pour ce qui concerne notre sujet, le cas le plus typique de cette catégorie est constitué par les propositions contrefactuelles anachroniques qui violent la chronologie réelle des événements : « Si Napoléon avait eu deux ou trois chars d'assaut, il aurait gagné la bataille de Waterloo. »

Le fait de remplacer la fonction binaire des valeurs de vérité par une échelle de plausibilité (ou probabilité) peut ne pas satisfaire les attentes des spécialistes de logique formelle¹, mais c'est, me semble-t-il, la seule manière de rendre la pensée contrefactuelle utile d'un point de vue cognitif.

L'HISTOIRE CONTREFACTUELLE

Lewis (1973, p. 75-76) prétendait que dans un monde régi par des lois déterministes, il faudrait un « miracle » pour faire advenir un état contrefactuel des choses. Mais le monde de l'action humaine, de l'histoire humaine, n'est pas déterministe. Aucun miracle n'est nécessaire pour modifier le cours de l'histoire. En fait, toute description complète d'un changement doit prendre en compte la contingence de l'action humaine : « La conception d'une action, écrit le fondateur de la théorie de l'action, inclut [...] de manière implicite une comparaison ou un contraste entre un état des choses résultant de cette action et un autre état des choses que l'on obtiendrait sinon, c'est-à-dire si cette action n'était pas réalisée [...] Ce que "l'on obtiendrait sinon" ne devient jamais vrai (ne se réalise jamais). C'est "contraire aux faits" » (von Wright 1974, p. 41). L'histoire humaine réelle traîne derrière elle l'histoire contrefactuelle comme son ombre. Une reconstruction complète du passé doit inclure la construction de voies alternatives, contrefactuelles, non-réalisées.

Soulignons ici que, lorsqu'elle est mise au service de l'historiographie, la pensée contrefactuelle n'est pas une réaction spontanée, « automatique », aux événements, comme elle l'est dans la vie courante ; elle constitue bien plutôt une méthode de « simulation mentale », « une forme de pensée constructive dans laquelle on imagine le déroulement d'une séquence d'événements depuis un point de départ contrefactuel jusqu'à un résultat donné » (Kahneman 1995, p. 378). En d'autres termes, les récits historiques contrefactuels simulent le passé en imaginant des possibilités alternatives contraires à ce qui a réellement eu lieu, pour transformer un événement historique réel en son opposé (bataille gagnée/bataille perdue, dirigeant mort/dirigeant vivant, etc.), puis considérer

1. Dans une note de bas de page révélatrice, Lewis semble accepter le rôle de la probabilité dans le raisonnement contrefactuel, mais affirme qu'elle « attribue les véritables conditions d'affirmation d'une vérité non pas aux propositions contrefactuelles mais aux propositions conditionnelles *indicatives* (1973, p. 72n). Mais il me semble que toute évaluation d'une proposition contrefactuelle nécessite la transformation des propositions conditionnelles en propositions indicatives disant quelque chose sur un autre monde possible : « Hitler a gagné la guerre et les Allemands ont colonisé les pays slaves de l'Est. »

comment l'histoire humaine aurait pu progresser après cette bifurcation contrefactuelle.

Les historiens s'intéressent à ce genre de bifurcations contrefactuelles depuis l'Antiquité. Un exemple souvent cité en est l'hypothèse formulée par Tacite selon laquelle l'histoire de l'empire romain eût été sensiblement différente si Germanicus n'était pas mort prématurément : « Eût-il été le seul arbitre des événements, eût-il joui des pouvoirs et du titre de Roi, il eût surpassé Alexandre en gloire militaire tout autant qu'il le surpassait en douceur, en maîtrise de soi et autres qualités nobles. » Près de deux mille ans plus tard, David Stevenson, le rigoureux historien de la Première guerre mondiale, prétendra que la guerre n'était pas inévitable, que des voies d'action politique alternatives étaient possibles en 1914 : « Bien que les Autrichiens fussent exaspérés par la Serbie, ils surestimaient grandement la menace qu'elle représentait pour eux, et admettre l'acceptation partielle de leur ultimatum eût constitué une réponse plus qu'adéquate au défi que les assassinats de Sarajevo posaient indiscutablement. [...] Quant aux Allemands, [...] il leur suffisait de maintenir des forces défensives navales et terrestres adéquates pour que l'intégrité de leur territoire ne coure aucun risque, et les alternatives à la guerre pour résoudre leurs problèmes n'avaient pas toutes été explorées. Mais la qualité de la prise de décision à Berlin était exécrable » (2004, p. 484). Winston Churchill – qui, comme nous le verrons, était un homme expérimenté en matière de construction d'histoire contrefactuelle – écrira dans ses mémoires de guerre : « Je me suis souvent demandé [...] ce qui se serait passé si deux cent mille soldats des sections d'assaut allemandes avaient effectivement réussi à débarquer et s'établir sur nos côtes. Le massacre aurait été cruel et considérable dans les deux camps. Il n'y aurait eu ni pitié ni merci. Ils auraient eu recours à la terreur et nous étions prêts à répliquer par tous les moyens » (1949, p. 279). Le grand historien de la guerre John Keegan intervient dans la controverse sur le *timing* du débarquement allié pendant la Seconde guerre mondiale en combinant sagement propositions factuelles et propositions contrefactuelles : « Un débarquement effectué en 1943 aurait dû être préparé en 1942. En 1942, la bataille de l'Atlantique n'a pas encore été gagnée, l'offensive de bombardements stratégiques sur les villes allemandes ne fait que commencer, la base destinée à accueillir une grande armée américaine en Angleterre n'est pas encore construite, la flotte de débarquement est encore en construction, etc. L'Allemagne était peut-être moins prête à résister à un débarquement allié en 1943 qu'elle s'avèrera l'être en 1944, mais la Grande-Bretagne et les États-Unis étaient moins prêts à l'organiser. Cette controverse me semble absurde » (1995, p. 22).

Dans ce cas, comme dans d'autres semblables, la « simulation mentale » de l'historien est une expérience intellectuelle qui l'aide à évaluer l'importance de tel ou tel événement historique. Comme il est

impossible de modifier le passé, comme l'histoire est un processus à voie unique, nous ne pouvons procéder sur elle à des expériences du type de celles auxquelles nous pouvons procéder sur des phénomènes qui se répètent de manière régulière; l'historien utilise cette faculté humaine commune qu'est la pensée contrefactuelle pour modifier mentalement le passé. C'est Fernand Braudel, un des membres fondateurs de l'influente École des Annales, qui formalisa ce rôle cognitif des hypothèses contrefactuelles :

C'est peut-être une mauvaise habitude que de réécrire l'histoire telle qu'elle ne fut jamais, de modifier le cours des événements majeurs afin d'imaginer ce qui eût pu se produire. Mais bien qu'un tel tour de passe-passe ne soit peut-être qu'une illusion, il n'est pas sans utilité. À sa manière, il mesure le poids des événements, des épisodes et des acteurs que l'on croyait, ou qui se croyaient eux-mêmes, responsables du cours de l'histoire dans son ensemble.

Braudel isole un moment décisif de l'histoire de France : le règne de François I^{er} :

S'il était possible de reprendre intégralement l'histoire depuis le début, comme il est possible de procéder à une expérience en laboratoire, quelle formidable matière à réflexion trouverait-on dans une France qui eût adopté le protestantisme sans la moindre guerre, presque amicalement, grâce au seul bon vouloir d'un roi. Après un revirement de cet ordre, l'histoire de France eût été radicalement différente, et avec elle l'histoire de l'Europe dans son ensemble [cette citation est traduite de l'édition anglaise].

Dans un essai fort justement intitulé « Histoire et Imagination », le grand historien anglais Hugh Trevor-Roper, affirme de même le rôle important que peuvent jouer les alternatives non réalisées pour l'analyse historique : « À tout moment donné de l'histoire, il existe des alternatives, et les balayer comme irréelles parce qu'elles ne se sont pas réalisées [...] revient à faire sortir la réalité de la situation. Comment pouvons-nous « expliquer ce qui s'est passé et pourquoi » si nous nous contentons d'examiner ce qu'il s'est passé sans jamais nous pencher sur les alternatives, sur le réseau complet des forces dont la pression a engendré l'événement en question ? » Trevor-Roper prend pour exemple principal le moment critique de la Seconde guerre mondiale où, après la défaite de la France, l'Angleterre se retrouve seule face à Hitler : « J'affirme sans hésitation qu'en 1940-41 un simple accident, un accident qui aurait aisément pu se produire, eût non seulement pu renverser l'issue de la guerre, et modifier la configuration subséquente du monde, mais aussi imposer au monde une nouvelle synthèse d'idées et de pouvoir, créant un nouveau contexte aussi bien pour la politique que pour la pensée » (1980, p. 12-13, 1). Le besoin de prendre en compte les hypothèses contrefactuelles dans l'ana-

lyse historique a également été mis en lumière par les philosophes. S'appuyant sur l'idée de Robert Nozick, Geoffrey Hawthorn propose un éclairant énoncé des données du problème : « Elle [la pensée contrefactuelle] promet ce genre de compréhension qui, comme Nozick le décrit, consiste à localiser un réel dans un espace de possibles, en montrant "les liens qu'il aurait avec d'autres choses non réelles" ; le genre de compréhension que nous obtenons, par exemple, lorsque, nous plaçant en un moment éloigné du passé, nous constatons que telle ou telle espèce aurait pu, avec un degré de probabilité parfois très fort, évoluer de manière toute différente, et comprenons combien notre propre évolution fut improbable ; lorsque, considérant le succès de l'Europe depuis la fin du XV^e siècle, nous comprenons que le développement d'un christianisme réformé n'y a peut-être pas joué un rôle indispensable, ou que l'islam n'en était peut-être pas antinomique ; lorsque, voyant quelle puissance un État-nation confédéré aurait eu à un moment où l'extension de la démocratie, et, plus généralement, des droits des classes populaires, n'était en rien assurée, nous comprenons que ce que nous considérons aujourd'hui comme un "progrès" n'était alors nullement assuré ; lorsque, nous penchant sur le sort de la social-démocratie depuis les années 1950 ailleurs en Europe du Nord et de l'Ouest nous voyons plus clairement ce qui ne s'est pas produit en Grande-Bretagne et pourquoi ; lorsque, examinant nos vies, nous voyons comment nous aurions pu les vivre différemment » (1991, p. 17-18).

Notons que tous les auteurs que j'ai cités jusqu'ici ne modifient qu'un seul événement historique pour examiner les conséquences immédiates possibles de ce changement. Nous pouvons appeler ces constructions des épisodes contrefactuels, des re-narrations d'un événement réel dont l'importance se voit ainsi mise en lumière ou jaugée. Certes, les possibles conséquences à long terme peuvent elles aussi être prises en compte – c'est le cas des histoires alternatives de l'Europe imaginées par Braudel ou Trevor-Roper – mais ces développements ne sont pas construits. Certains théoriciens font une distinction entre une méthode contrefactuelle qui se contente de modifier un seul facteur en laissant les autres inchangés – la méthode *ceteris paribus* – et la méthode systémique qui construit des mondes contrefactuels complets. Tetlock et Belkin « ne voient pas de résolution simple de la tension entre le désir des méthodologues de "conserver toutes choses égales par ailleurs" et l'insistance des néo-leibniziens sur le fait que dès que l'on touche à un élément du passé, il faut absolument suivre toutes les implications causales de tous les autres éléments, et construire de fait un monde alternatif complet pour chaque modification contrefactuelle ». Ces auteurs conseillent d'affronter ce problème « en adoptant une approche au cas par cas, en se libérant au maximum des grandes poses métaphysiques. [...] Dans certains cas, on

trouvera peu de raisons de soupçonner la présence d'effets systémiques, et l'exercice contrefactuel pourra approcher l'austère ascétisme de l'expérience intellectuelle ; dans d'autres, les raisons de soupçonner des effets systémiques seront puissantes et les exercices contrefactuels se trouveront affectés des pièges narratifs de la création de scénario, avec des histoires détaillées et des intrigues secondaires élaborées autour de la question de savoir pourquoi certaines voies historiques ne furent pas empruntées, et ce qui aurait dû être différent pour qu'elles le fussent » (1996, p. 21)².

Les historiens se sont servis de cette possibilité de choisir entre imaginer un épisode contrefactuel et construire un monde contrefactuel. Tacite, Stevenson, Braudel, Trevor-Roper écriront tous des épisodes contrefactuels. La construction « d'un monde possible complet » exige l'écriture d'une histoire contrefactuelle de longue durée, telle qu'en a imaginée Philip Guedalla (1932). Écrivant pour un recueil (Squire 1932) dont l'intention avouée est « de réexaminer et réévaluer certains grands moments de l'histoire », cet historien français isole la bataille de Lanjerón (1491), où les monarques espagnols alliés vainquirent les Maures de Grenade, comme un de ces « grands moments » de l'histoire de l'Europe et du monde. Il examine ensuite les conséquences d'une victoire contrefactuelle des Maures jusqu'au moment où le royaume de Grenade devient une puissance européenne au XX^e siècle.

Bien que Guedalla ne modifie qu'un des fils du passé – la survie et l'épanouissement du royaume de Grenade – il en fait un facteur dominant qui donne naissance à un monde possible imaginé de structure mondiale spécifique. Ce « nouvel ordre » du monde n'est nulle part plus apparent que dans le récit spirituel de la visite de Benjamin Franklin dans ce royaume :

2. Les sociologues influencés par la théorie des systèmes ou des jeux sont critiques vis-à-vis des reconstructions de type *ceteris paribus*. Commentant l'argument de John Mueller sur « la non-pertinence des armes nucléaires », Lars-Erik Cederman écrit ainsi : « Le problème du récit de Mueller est qu'il retrace explicitement l'histoire de l'après-guerre telle qu'elle s'est effectivement déroulée (crise des missiles de Cuba comprise !) en se contentant d'en "soustraire" l'existence de la technologie nucléaire. C'est un exemple clair d'histoire réécrite de manière superficielle [...] parce qu'il est peu probable que les crises qui ont effectivement eu lieu dans le monde nucléarisé de l'après-guerre auraient eu lieu dans un monde non-nucléarisé, ce qui apparaît de manière particulièrement nette dans le cas de la crise des missiles de Cuba. Comment peut-on envisager une telle crise en l'absence de missiles nucléaires ? Il est difficile de ne pas conclure que dans ce genre de cas, une approche plus holistique est nécessaire. Plutôt que d'essayer d'extirper les variables indépendantes de leur contexte tout en maintenant les autres éléments égaux par ailleurs, il est nécessaire de prendre plus qu'un pas de recul et de considérer des "mondes possibles" complets » (1996, p. 253).

Une délégation de Philadelphie, menée par Benjamin Franklin lui-même, fut fraîchement accueillie à Grenade, puis brutalement privée de la présence du roi, avec de plates expressions de regret : après un travail de recherche exhaustif, aucune référence n'avait pu être trouvée dans le Coran à l'existence d'une quelconque terre au-delà des Colonnes d'Hercule, en conséquence de quoi l'on ne pouvait attendre du Capitaine des Croyants qu'il s'associât avec les habitants, aussi méritants fussent-ils, de terres qui n'existaient pas dans sa croyance. Les remontrances colériques de Franklin demeurèrent sans effet, et sa subséquente proposition d'équiper l'Alhambra d'un paratonnerre fut considéré comme la preuve la plus flagrante de son lien avec les puissances des ténèbres [...] (1932, p. 12-13)³.

Bien que la construction de Guedalla soit un monde contrefactuel, son récit mêle faits historiques et données contrefactuelles : la découverte et la colonisation factuelles de l'Amérique du Sud par les Espagnols font autant partie de son histoire que le zénith imaginaire du royaume de Grenade à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècles. De la même façon, les personnalités historiques, les personnages ayant des équivalents dans l'histoire – Louis XIV, Benjamin Franklin –, coexistent avec des personnages sans équivalent historique – les rois imaginaires de Grenade Abdalla I et Boabdil IV. Nous commençons à percevoir que certains mondes contrefactuels construits par les historiens ont une structure semblable à celle des mondes imaginés par les auteurs de fiction. Afin d'analyser cette similarité, nous devons maintenant nous pencher sur les récits fictionnels du passé contrefactuel.

LA FICTION HISTORIQUE CONTREFACTUELLE

Ni l'histoire littéraire ni la théorie littéraire n'ont accordé grande attention à la fiction historique contrefactuelle avant qu'Edgar V. McKnight (1994) n'y consacre sa thèse de troisième cycle. Cette thèse est une étude solide de l'histoire du genre, à partir de ses précurseurs au XIX^e siècle⁴. Mais McKnight souligne qu'il n'a « vraiment émergé en tant que genre littéraire qu'après la Seconde guerre mondiale » (1994, p. iii). Le fait qu'il prospère à l'époque du postmodernisme est probablement lié à l'érosion ou la disparition générales des frontières ontologiques établies, caractéristiques de l'imagination postmoderne (McHale 1987, p. 10). La fiction historique contrefactuelle est une expérience ontologique en ce

3. Citation traduite, références dans l'œuvre originale.

4. McKnight désigne le roman *Napoléon et la conquête du monde* (1836), écrit par Louis-Napoléon Geoffroy-Château, comme le premier représentant du genre (1994, p. 13-15).

qu'elle modifie, plus ou moins radicalement, l'état présent du monde réel en modifiant le passé. Les étudiants de littérature cultivés savent que ce chef-d'œuvre de la littérature postmoderne qu'est *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes (1975), est aussi, entre autres choses, une fiction historique contrefactuelle. Pour McHale, les œuvres comme *Terra Nostra* sont des parodies de fictions historiques classiques ; le passé historique fournit les acteurs et la scène pour la « carnavalisation » de l'histoire. (McHale 1987, p. 90). Cette interprétation « bakhtinienne » néglige les aspects les plus importants de la fiction historique contrefactuelle, qui lie ce genre fictionnel à la pensée contrefactuelle en général.

J'ai dit que l'historien avait le choix entre construire un épisode contrefactuel ou construire un monde contrefactuel. L'auteur de fiction ne dispose pas d'un tel choix. Ses constructions contrefactuelles sont toujours des mondes non réels d'ordre alternatif, c'est-à-dire des mondes où toutes les conditions de l'action sociale et individuelles sont différentes de – ou contraires à – ce que nous savons du monde réel. Contrairement aux mondes de la science-fiction, les mondes de la fiction historique contrefactuelle sont contemporains de mondes historiques bien connus, et de ce fait la « distance » entre l'ordre du monde réel et l'ordre du monde contrefactuel peut être exprimée de manière explicite. Dans *Bring the Jubilee*⁵ de Ward Moore, où la Confédération sudiste gagne la Guerre de sécession, les États-Unis d'après-guerre sont appauvris et en déclin ; dans *Alteration* de Kingsley Amis, l'Angleterre des années 1970 est gouvernée (comme le reste de l'Europe) par un régime totalitaire médiéval suite à la victoire des armées catholiques dans une guerre de religion non spécifiée ; dans *Fatherland* de Robert Harris (1992), l'Allemagne nazie domine l'Europe après sa victoire dans la Seconde guerre mondiale ; dans *The Man in a High Castle*, de Philip K. Dick, le monde occidental tout entier est une colonie divisée entre le Japon et l'Allemagne, les puissances de l'Axe victorieuses. Les leaders du monde fictionnel contrefactuel sont des personnalités politiques, militaires, religieuses ou autres ayant des équivalents historiques (les dirigeants nazis de *Fatherland*) ou non (le roi Stephen III d'Angleterre dans *Alteration*). Les agents fictionnels « ordinaires » doivent vivre et agir selon les conditions politiques et culturelles globales du monde contrefactuel, mais les histoires qu'ils jouent ne sont pas différentes de celles de la fiction standard : histoires de relations interpersonnelles, histoires de luttes, histoires de quêtes. C'est la fiction populaire, avec ses histoires d'aventures et ses histoires policières, qui est la principale source d'inspiration de la

5. Ce livre a été traduit en français sous le titre : *Autant en emporte le temps*, Paris, Denoël, 1977.

fiction historique contrefactuelle. Le paradoxe principal de la fiction historique contrefactuelle apparaît de façon claire dans toutes les œuvres citées : alors que l'ordre global du monde contrefactuel démontre la contingence de l'histoire sociale, militaire et politique, les histoires individuelles des personnages agissant dans ce monde sont déterminées par des fables traditionnelles. Les agents qui résistent à l'ordre social ou qui essaient d'y échapper – Hodgins Backwater dans *Bring the Jubilee*, Xavier March dans *Fatherland* – échouent. L'échec le plus tragique est celui des « rebelles » du monde totalitaire d'Amis : le prêtre dissident Lyall est brutalement assassiné par les gardiens de l'ordre, et dans le cas d'Hubert, la nature se charge d'intervenir pour l'empêcher d'échapper à son destin.

Les auteurs de fictions historiques contrefactuelles modifient non seulement la structure globale du monde historique réel, mais aussi les vies individuelles et les propriétés individuantes des personnages historiques réels. Les dirigeants du Reich allemand et les dignitaires nazis du *Fatherland* d'Harris échappent à leur mort dans l'histoire réelle. Dans *Bring the Jubilee*, Henry Adams est un historien non orthodoxe qui critique « les essayistes bostoniens » William et Henry James (p. 36), George Bernard Shaw est « un obscur théologien irlandais » (p. 38), Carl Jung un « chef de la police suisse » (p. 41). Kingsley Amis transforme Jean-Paul Sartre en un jésuite écrivant des gloses sur des ouvrages médiévaux, Edgar Allan Poe en un « brillant jeune général » qui meurt au sommet de sa gloire militaire pendant la guerre de 1848-1850 ; le Mozart d'Amis écrit un second Requiem (K. 878) et son William Walton compose de la musique religieuse. Toutes ces modifications, apparemment banales lorsqu'on les considère isolément, contribuent, par effet de masse, à la réalisation d'un but unique : dévoiler la nature de l'histoire contrefactuelle comme construction d'un monde possible. Chaque personnage historique aurait pu avoir une personnalité différente, aurait pu vivre une histoire différente de celle qu'il ou elle a réellement vécue.

LA FICTION QUI CONVIENT À L'HISTOIRE

Parmi les récits contrefactuels du passé, nous avons trouvé des textes écrits aussi bien en tant qu'histoire qu'en tant que fiction. Une question fondamentale surgit alors : en quoi les représentations contrefactuelles historiques et fictionnelles du passé sont-elles identiques, et en quoi sont-elles différentes ? Chercher à répondre à cette question, c'est pénétrer au cœur même d'un débat âpre et ancien au sujet de la « crise » de l'histoire contemporaine, lancé d'abord par Roland Barthes, Paul

Veyne et Hayden White, puis poursuivi par toute une série de théoriciens postmodernes⁶.

Tout d'abord, je voudrais m'attarder sur une différence que l'on ne peut manquer de remarquer lorsque l'on compare les récits contrefactuels historiques et fictionnels, et qui concerne la structure générale de leurs mondes possibles. La fiction historique contrefactuelle construit des mondes qui incluent aussi bien le domaine de l'action sociale (ou publique) que celui de l'action privée (ou individuelle). L'écriture de l'histoire élimine le domaine de l'action privée de ses mondes contrefactuels ; elle module et réévalue des événements politiques, économiques et militaires « historiques » importants. Pour l'histoire contrefactuelle, l'individu n'est intéressant qu'en tant que « chef » d'une action sociale historiquement importante, ou en tant que membre anonyme d'un groupe social donné. Dans l'histoire contrefactuelle de Hillair Bellock (1932/1972), Drouet tente d'empêcher la famille royale de s'enfuir de Paris, mais échoue parce que sa carriole s'embourbe. Suite à l'échec de cette mission historique, il disparaît du monde. En revanche, dans la fiction d'Amis *Alteration*, le monde est dominé par l'histoire personnelle d'un individu fictionnel, Hubert Anvil, qui tente d'échapper au destin tragique imposé par le système politique et social totalitaire. L'histoire trouve sa fin lorsque les efforts d'Hubert s'achèvent en un échec final et irréversible.

Le trait commun entre les deux types de récits contrefactuels est quant à lui plus intéressant et plus complexe d'un point de vue théorique. Tous les mondes de l'histoire contrefactuelle, qu'ils soient construits par des historiens ou des auteurs de fiction, sont fictionnels. Cette assertion apparemment radicale est d'abord et avant tout étayée par le fait que ces mondes ne sont pas des modèles du passé, mais des produits de l'imagination de leur auteur. La construction du monde de l'histoire contrefactuelle commence par une proposition telle que « l'Allemagne a gagné la Seconde guerre mondiale » – proposition fautive dans le monde réel. Nous pouvons nous demander si la proposition contrefactuelle en question est plus ou moins probable, plus ou moins plausible, mais il serait absurde de se demander si elle est plus ou moins vraie. Toute proposition contrefactuelle est nécessairement fautive (voir von Wright, sect. 1). Cette thèse a un impact théorique profond : la fausseté des propositions contrefactuelles sur le passé présuppose l'existence de propositions factuelles, ou vraies, sur le passé – telle que : « l'Allemagne a perdu la Seconde

6. Voir Noiriel, 2005. On trouvera une esquisse des grandes données du problème ainsi qu'une présentation de « l'arc-en-ciel » de types de textes qui s'étire entre l'histoire et la fiction in Doležel, 1999 ; pour une analyse détaillée, voir Doležel (2010).

Guerre mondiale». Sans faits historiques, il n'y aurait pas de contrefaits historiques.

La valeur de vérité d'une proposition contrefactuelle sur le passé change radicalement si elle fonctionne en tant que phrase d'un texte construisant un monde fictif. Certaines recherches en sémantique fictionnelle ont déjà démontré de manière convaincante (voir Pavel 1986; Doležel 1998) que des phrases de textes visant à construire un monde fictionnel ne sont ni vraies ni fausses. Le cas particulier de textes construisant une histoire contrefactuelle confirme ce théorème de la logique de la fiction. Il n'existe aucun monde contrefactuel préexistant au texte construit, ce monde se construit en direct, au fil de l'avancée du texte. Tout comme Flaubert était libre de laisser Emma Bovary mourir en s'empoisonnant, ou de la faire mourir de vieillesse, ou de tout autre type de mort, les auteurs d'histoire contrefactuelle sont libres de choisir entre une Seconde guerre mondiale qui s'achève sur la victoire de l'Axe, sur l'Armée Rouge envahissant l'ensemble de l'Europe, ou sur la défaite de l'Angleterre et la signature d'un accord de paix entre les États-Unis et les puissances de l'Axe, etc. Et ils peuvent continuer à donner à leur monde contrefactuel la forme et le sens que leur imagination leur suggère parce qu'aucune condition de vérité ne s'impose à leur création.

Je voudrais maintenant étudier un cas extrême de la nature «arbitraire» de la construction en direct d'un monde contrefactuel du passé. Winston Churchill a écrit, pour le recueil de Squire (1932/1972), un essai fort brillant dans lequel il étudie les conséquences de «l'hypothèse contrefactuelle» suivante : « Si Lee n'avait pas gagné la bataille de Gettysburg. » Churchill se livre à un jeu parodique en modifiant la proposition contrefactuelle « Lee a gagné la bataille de Gettysburg ». À partir de sa proposition contre-contrefactuelle, Churchill aurait pu faire le récit de ce que nous savons être l'histoire des États-Unis après la Guerre de sécession. Mais ça n'aurait pas été drôle. Alors, au lieu de cela, il se met en tâche de construire un monde fictionnel où le Nord reconnaît la souveraineté du Sud lorsque la Confédération abolit l'esclavage. Mais l'ancien antagonisme ne s'oublie pas facilement. Le Sud et le Nord s'observent en chiens de faïence, et se livrent à une course aux armements qui menace de dégénérer en guerre à tout instant. Tout se termine bien cependant quand « l'auguste triumvirat » de Balfour (Premier ministre britannique), Roosevelt (Président des États-Unis) et Wilson (Président de la République du Sud) signent « le Pacte de l'Association du Monde Anglophone » en 1905 (p. 191). Cette Association devient une puissante force de paix dans le monde : elle empêche la Première guerre mondiale d'éclater, et pousse les gouvernements européens à entamer un processus de négociations visant à la création « d'États-Unis d'Europe ». L'anti-histoire de Churchill s'achève au moment où elle s'écrit (1932), sans le moindre

Hitler en vue ! Cette parodie d'histoire contrefactuelle constitue l'affirmation ultime de la liberté de création de l'historien contrefactuel⁷.

Si nous affirmons que toutes les constructions contrefactuelles du passé sont des fictions, alors nous ne devons pas être surpris de constater qu'il est impossible de faire une distinction, dans le recueil de Squire, entre les contre-mondes historiques et les contre-mondes fictionnels : tout est fictionnel. Mais sommes-nous alors en train de contredire les historiens qui prétendent que les alternatives contrefactuelles font progresser notre connaissance et enrichissent notre compréhension du passé ? Pour répondre à cette question, nous devons nous attacher à un problème plus général : les fictions sont-elles génératrices de savoir, et, si oui, à quelles conditions ? Certains théoriciens de la fiction, adeptes de la doctrine mimétique, prétendent que les fictions sont des représentations (plus ou moins fidèles) du monde réel (voir Doležel 1998) et qu'en tant que telles elles sont vecteurs d'un savoir sur les affaires humaines, la psyché humaine, l'histoire humaine. Les tenants de certaines versions (notamment journalistiques ou pédagogiques) du mimétisme considèrent la fiction avant tout comme une source de savoir et veulent montrer au lecteur ce qu'ils peuvent apprendre en lisant (ou en regardant) des œuvres de fiction. L'usage cognitif de la fiction est particulièrement présent dans le cas des récits historiques fictionnels. C'est ainsi que l'on peut parfois lire ou entendre que la meilleure et la plus fascinante description de l'invasion de la Russie par Napoléon se trouve dans *Guerre et Paix*, de Tolstoï⁸. Si les lecteurs naïfs mordent souvent à ce genre d'appât, les historiens n'ont en revanche cessé de nous mettre en garde contre l'usage de la fiction historique comme source de savoir sur le passé. La méthode de création de fiction ne peut fournir de représentation vérifiable du monde réel, que ce soit dans son état présent ou dans son état passé.

Comment, dès lors, doit procéder un historien qui se mettrait en tâche de construire un monde contrefactuel susceptible, en dépit de son caractère fictionnel, d'être vecteur d'un savoir sur le passé ? Pour répondre à cette question, nous nous tournerons vers le recueil de Niall Ferguson (Ferguson, éd., 1997). Ferguson et ses contributeurs montrent que pour tirer des bénéfices cognitifs des fictions d'histoire alternative, leur construction doit respecter un certain nombre de

7. Le jeu de Churchill n'est pas innocent d'un point de vue politique. L'Empire britannique se voit par exemple accorder un rôle de premier plan dans la Guerre de sécession, dans la géopolitique du XIX^e siècle, et dans la création de l'Association. N'oublions pas non plus que la création d'une association du monde anglophone sera un but (un rêve ?) politique majeur du Premier ministre britannique de la Seconde guerre mondiale.

8. Après une analyse rigoureuse, Viktor Shklovskij aboutit cependant à la conclusion que le chef-d'œuvre de Tolstoï est en fait une « légende ».

contraintes spécifiques; ces contraintes correspondent aux principes standards de l'acquisition de connaissances historiques, ou en sont dérivées. La libre imagination du créateur de fiction doit être contrôlée et circonscrite par l'épistémologie de l'historiographie. Les historiens contrefactuels fergusoniens domptent leurs fictions, ils donnent aux mondes fictionnels contrefactuels des formes ou des structures qui contribuent à leur valeur cognitive.

L'avancée majeure de Niall Ferguson en matière de théorie de l'histoire alternative tient précisément dans sa formulation explicite d'une série de contraintes qui confèrent aux fictions contrefactuelles un intérêt et une valeur pour la compréhension de l'histoire⁹. La première tâche de l'historien contrefactuel est de choisir «quelle question contrefactuelle poser», c'est-à-dire de choisir, parmi les innombrables cours de l'histoire contrefactuels et non réalisés, celui qu'il décidera d'étudier. Ce choix est guidé par trois critères¹⁰: 1. La proposition contrefactuelle doit être «plausible», «probable» ou «crédible» (voir sec. 1). «Par exemple, aucune personne sensée ne désire savoir ce qui se serait passé en 1848 si tous les habitants de Paris avaient vu des ailes leur pousser dans le dos, car ce n'est pas un scénario plausible.» Tous les anachronismes doivent être rejetés parce qu'ils ne sont pas plausibles. Il n'y a aucun bénéfice cognitif potentiel à essayer de savoir si Napoléon aurait gagné la bataille de Waterloo s'il avait eu deux chars d'assaut. 2. La plausibilité ou la probabilité d'une proposition contrefactuelle doit être évaluée dans son contexte approprié, c'est-à-dire dans le contexte historique précédant l'événement réel. L'historien doit se placer dans la position des contemporains pour qui les diverses alternatives possibles étaient encore disponibles, pour qui la sélection n'avait pas encore été close par l'actualisation de l'une d'entre elles. 3. Les alternatives possibles doivent avoir laissé des traces d'une nature ou d'une autre: «Nous ne pouvons légitimement étudier que les scénarios hypothétiques que les contemporains ont non seulement envisagés, mais encore couchés par écrit (ou fixés sur toute autre forme de

9. Nous pouvons observer le même effort pour définir des contraintes raisonnées dans les travaux de certains politologues «contrefactuels». Tetlock et Belkin proposent «six critères normatifs pour juger des arguments contrefactuels», «six attributs de l'exercice intellectuel contrefactuel idéal (où "idéal" doit s'entendre comme "le plus susceptible de contribuer à la quête du but ultime des sciences sociales: fournir des explications qui soient cohérentes d'un point de vue logique, raisonnablement exhaustives et parcimonieuses, rigoureusement vérifiables, et qui intègrent l'idiographique et le nomothétique")» (1996, p. 17).

10. Ferguson mentionne plusieurs grands historiens et philosophes dont les contributions ont stimulé la formulation de sa méthode: Karl Popper, Charles Frankel, Patrick Gardiner, Isaiah Berlin, Marc Bloch et, *last but not least*, Hugh Trevor-Roper.

support), dont il reste une trace identifiée par les historiens comme une source valide » (1997, p. 83-87).

Les contraintes de Ferguson peuvent sembler trop strictes¹¹, mais elles sont aujourd'hui ce que nous avons de mieux pour utiliser l'histoire contrefactuelle comme partie intégrante de l'historiographie. Les historiens du groupe de Ferguson évitent l'histoire contrefactuelle de longue durée parce qu'elle doit être créée par une imagination non soumise aux contraintes. Ils se concentrent sur une période de l'histoire relativement brève où les alternatives contrefactuelles demeurent peu nombreuses, plausibles, et sont même, parfois, répertoriées à l'époque¹². L'historien contrefactuel fergusonien reconstruit les « rejets » des preneurs de décision (évoqués dans les registres gouvernementaux, les projets et discours de planification, les échanges diplomatiques, etc.), ou les voies d'action ayant échoué ou ayant été contrecarrées. L'étude contrefactuelle de Michael Burleigh sur « L'Europe nazie : si l'Allemagne nazie l'avait emporté sur l'Union soviétique » illustre bien ce qu'est l'histoire alternative fergusonienne. Il présente des preuves tirées de projets allemands pour la germa-

11. Ferguson semble par exemple exclure les hypothèses contrefactuelles contraires à des événements réels que personne n'a jamais envisagés ou anticipés à l'époque. Ferguson est conscient de l'existence de ce genre de cas, mais il affirme de manière assez surprenante que « nous devons attacher une importance égale à toutes les possibilités que les contemporains ont envisagées avant l'événement, et une importance plus grande à celles-ci qu'aux conséquences qu'ils n'ont pas anticipées » (1997, p. 87). Ferguson n'expose pas clairement les raisons pour lesquelles un événement non anticipé, non envisagé à l'avance par les contemporains, devrait ainsi revêtir une importance moindre.

12. La prédilection de l'histoire alternative fergusonienne pour le court terme est en phase avec la tendance générale de la pensée contrefactuelle à modifier essentiellement « des éléments épisodiques brefs » (Roese et Olson 1995, p. 4). L'histoire contrefactuelle de longue durée pourrait cependant avoir de l'avenir dans le cadre fergusonien si l'on disposait d'un nombre suffisant de sources d'époque pour documenter l'ensemble de la période d'histoire alternative envisagée. Josep Fontana écrit ainsi : « Si nous étudions l'histoire européenne dans sa transition du Moyen Âge à l'époque moderne avec des yeux non troublés par les mirages [...], nous découvrons qu'il y avait peut-être une alternative à la voie empruntée jusqu'ici, un programme cohérent pour fonder une société plus juste et plus égalitaire. [...] Cela nous permettrait d'élaborer un modèle qui rassemblerait les soi-disant anomalies et poserait les premières pierres d'une interprétation globale de la grave crise sociale qui ébranla le continent. [...] Il ne s'agit pas simplement de quelque chose de rustique [...], mais d'un large courant de culture critique dans lequel des membres de la population éduquée ont joué un rôle » (1995, 87). Fontana assure que des alternatives similaires existaient à l'époque de la Révolution industrielle. Analysant d'un point de vue critique l'idée populaire selon laquelle « chaque changement [est] une amélioration, chaque nouvelle phase [...] un progrès ». Fontana parvient à une vision de l'histoire très proche de celle de Ferguson : « Nous serons [...] capables de remplacer [l'idée de progrès automatique] par une autre, plus adéquate pour analyser la structure complexe des diverses trajectoires qui se rejoignent, se séparent et s'entrecroisent, des bifurcations du chemin où il était possible de choisir entre plusieurs voies possibles » (1995, p. 168).

nisation de l'Europe centrale et de l'Europe de l'Est, et de « nettoyages ethniques » expérimentaux effectivement réalisés en Pologne. Sur la base de ces éléments factuels, il conclut ainsi : « Nous voyons donc clairement comment une Allemagne victorieuse aurait traité les territoires d'une Union Soviétique démembrée (ainsi, ajoutons-le, que la Pologne, la Lituanie, la Bohême et la Moravie). Un très grand nombre de plans ont survécu. Tout ce que nous avons à imaginer pour construire une histoire contrefactuelle crédible, c'est une victoire militaire » (326).

Burleigh démontre de manière très spectaculaire ce qu'il se serait produit en Europe il y a soixante ans si le sacrifice de millions de personnes ne l'avait pas empêché. L'histoire contrefactuelle contemporaine est une source de savoir et de réflexion précieuse sur le passé précisément parce qu'elle construit les chemins non empruntés, les événements empêchés, le passé possible mais non actualisé. L'importance du tournant fergusonien – qui s'est produit au moment où les penseurs radicaux du postmodernisme niaient les frontières entre l'histoire et la fiction – tient en sa démonstration de ce que les constructions contrefactuelles du passé ne peuvent être une source de savoir historique que si l'on réinstaura ces frontières. Les historiens ne pourront prétendre que leurs histoires alternatives sont pertinentes d'un point de vue cognitif que s'ils se forment un domaine spécifique, maîtrisé du point de vue épistémologique, dans l'univers de la fiction contrefactuelle. C'est ainsi qu'un genre « mineur » de l'historiographie peut prendre une importance théorique majeure.

Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction ¹

Richard Saint-Gelais

La vie des personnages de romans n'est pas toujours aussi enviable que nous nous plaisons à le croire. En plus des vicissitudes à peu près inévitables de leurs existences, amours contrariées, périls évités de justesse, tourments en tous genres, les personnages doivent endurer, sans rien en laisser paraître, des phénomènes plus curieux. Leurs histoires comportent d'inévitables blancs sur lesquels il serait imprudent de s'interroger ; certains présentent en outre de curieuses fluctuations. Charles Bovary a bien dû voir que les yeux de son épouse changeaient de couleur, même si un implacable tabou l'empêchait apparemment de reconnaître qu'il l'avait remarqué. Le médecin qu'était John Watson n'a pu manquer de s'étonner que la blessure qu'il avait subie en Afghanistan migrât de l'épaule à la jambe selon qu'il en était question dans *Une Étude en rouge* ou *Le Signe des quatre*. Au moins ces deux-là ont-ils un nom et une biographie étoffée ; plusieurs doivent se contenter, en fait d'existence, que du bref moment que la narration leur consacre (« Au fond de la cour, un enfant pleurait »), quand elle ne les traite pas comme une masse indifférenciée de « passants » ou de « collègues ». Nous ne savons à vrai dire ce qu'ils pensent de ces inconsistances, de ces apories et de ces silences, ni même s'ils en pensent quelque chose. Il n'y a pas si longtemps d'ailleurs, nous ne nous attardions pas davantage à ces questions qui doivent beaucoup au regard que la sémantique des mondes possibles nous invite à jeter sur les textes. La séduction actuelle exercée par cette notion de monde possible tient à plusieurs facteurs. Tout d'abord, comme on l'a souvent fait remarquer,

1. La recherche dont ce texte est issu a été facilitée par une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Je remercie F. Lavocat, M. Macé, M. Murat et S. Rabau pour leurs commentaires sur une version antérieure.

elle a favorisé la réintroduction de la problématique de la référence tout en évitant les formes naïves, disons pré-structuralistes, du réalisme. Postuler que les textes de fiction renvoient à des mondes possibles, c'est en effet admettre le principe d'une corrélation entre texte et hors-texte, mais préciser aussitôt que ce hors-texte, loin de se confondre avec la réalité empirique, est en fait une construction abstraite dont le fonctionnement interne est largement tributaire du texte. Nous rencontrons ici l'un des points où la notion de monde fictif devient passablement inventive par rapport aux modèles fournis par la philosophie du langage ou la sémantique modale. C'est que les théoriciens de la fiction doivent rendre compte non seulement de mondes possibles au sens strict – par exemple, des mondes peuplés de licornes, ou des mondes où l'Histoire a suivi un cours différent du nôtre –, mais aussi de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler des « mondes possibles impossibles », inconsistants d'un point de vue logique mais parfaitement envisageables à partir du moment où le principe de la stipulation textuelle des mondes est accepté, avec toutes les conséquences que cela entraîne. *La Maison de rendez-vous* d'Alain Robbe-Grillet², par exemple, offre un véritable florilège de ces impossibilités : un personnage, Édouard Manneret, y meurt à répétition avant, à chaque fois, de ressurgir comme si de rien n'était ; le temps s'enroule sur lui-même, une séquence d'actions ramenant sans crier gare à son point de départ ; des descriptions d'images glissent insensiblement vers le récit d'événements, comme si les illustrations s'animaient ; inversement, des scènes « vécues » basculent vers la représentation picturale, etc. S'il faut donc souligner la détermination textuelle générale des mondes possibles de la fiction, il faut aussitôt insister sur le fait que cette détermination peut, selon les cas, être exercée de manière discrète – dans la fiction réaliste au sens large – ou, au contraire, de manière spectaculaire et exubérante, comme chez Robbe-Grillet. Cette distinction, d'ailleurs, concerne bien plus que la visibilité de la construction, puisque c'est à travers elle le statut même du monde fictif qui se trouve affecté : un monde de type balzacien, mais aussi un monde fabuleux, à la Tolkien, peuvent être considérés comme semblables au monde réel, sinon dans leur contenu, du moins dans leur fonctionnement, les uns et les autres étant, ou se donnant comme autonomes par rapport aux discours qui s'y rapportent. Ce postulat d'autonomie vole en éclats dans des fictions comme *La maison de rendez-vous*, qui ne sont pas qu'impossibles, mais « impossibilisées » par les dispositifs textuels qui les instaurent³.

La conclusion minimale qui se dégage de tout cela est qu'il nous faut revoir les définitions strictes de la notion de monde possible, si nous

2. A. Robbe-Grillet, *La maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, 1965.

3. J'ai développé cette position dans Saint-Gelais, 1994.

voulons l'appliquer fructueusement à l'ensemble de la fiction. Des textes opérant comme *La Maison de rendez-vous* mettent en place des « mondes » qu'on ne peut considérer indépendamment des dispositifs qui les font et les défont sans cesse ; l'idée de représentation du monde par le texte doit alors être abandonnée au profit de modèles qui reconnaissent pleinement l'incidence du texte sur la fiction. D'autres ajustements sont moins radicaux, comme celui proposé par M.-L. Ryan lorsqu'elle signale que les textes de fiction mettent en place non pas un monde possible, mais une structure complexe de mondes possibles, puisque autour d'un monde de base (« textual actual world ») gravitent un certain nombre de mondes dérivés, introduits et régis par diverses modalités : mondes rêvés par les personnages, mondes des œuvres fictionnelles enchâssées...⁴ L'analyse en termes de mondes possibles joue ici un rôle complémentaire par rapport à leur traitement structural, remarquablement illustré par l'ouvrage de Lucien Dällenbach sur la mise en abyme⁵. Si, dans ce dernier cas, on insiste sur la fonction autoréférentielle de ces dispositifs, il s'agit cette fois de rendre compte des aspects modaux de l'enchâssement, et en particulier des relations d'accessibilité entre les différents mondes d'un même système. Illustrons cela par un exemple simple et un autre qui l'est un peu moins. Soit le cas d'une fiction qui inclut une fiction en abyme (par exemple, « The Mousetrap » dans *Hamlet*). Un tel dispositif implique la mise en place de deux mondes : le « monde actuel du texte » où évoluent Hamlet, Claudius, etc., et le monde de la pièce en abyme. Ce second monde est accessible à partir du premier, mais sur un plan strictement épistémique : Polonius, par exemple, prend connaissance des événements représentés dans « The Mousetrap » ; il ne saurait cependant interagir avec Gonzague, Baptista ou les autres personnages en abyme⁶. On notera que cette accessibilité est à sens unique : les personnages de la pièce dans la pièce ne sont pas censés avoir connaissance de l'existence des spectateurs fictifs, tout comme ils sont censés ignorer leur propre statut d'entités fictives. Cette structure de relations – que sa fréquence et son respect des principes logiques amènent à considérer comme « normale », standard – ne couvre cependant pas tous les cas ; à preuve, « Continuité des parcs », la célèbre nouvelle de Julio Cortazar où le personnage d'un lecteur est assassiné par le protagoniste du roman qu'il est en train de lire.

4. M.-L. Ryan, 1991, p. 109-123.

5. L. Dällenbach, 1978.

6. Il peut certes interrompre la représentation de la pièce (acte III, scène II). Mais cette intervention ne constitue pas une transgression de la frontière entre les deux mondes fictifs : Polonius interagit avec les *comédiens* qui jouent la pièce en abyme, pas avec ses personnages.

Si ce texte est devenu un classique des études sur la métalepse⁷, cela tient sans doute à son caractère saisissant (l'assassinat n'est pas une relation anodine), mais aussi à ses qualités proprement narratives, trop peu soulignées alors qu'elles me semblent assez décisives. La métalepse, en effet, survient en toute fin de récit, à un moment où le lecteur (le lecteur réel : vous et moi) a plus ou moins relégué à l'arrière-plan le personnage du lecteur fictif ; à un moment, donc, où le niveau enchâssé bénéficie d'une quasi-émancipation, dans la mesure où son ancrage métafictionnel s'est progressivement estompé. La chute brisera cette illusion silencieuse (en ce que vécue par le lecteur réel, et nullement narrée) mais, paradoxalement et du même coup, en l'exacerbant : le personnage de l'assassin est, si je puis dire, devenu « tellement réel » qu'il passe du niveau enchâssé au niveau enchâssant.

L'autre particularité remarquable de ce récit, elle aussi trop peu soulignée, est que si tous les éléments nécessaires au court-circuit ontologique sont mis en place, celui-ci ne se produit que si le lecteur (réel) y apporte une contribution minuscule mais cruciale, en identifiant la future victime, « l'homme en train de lire un roman », au personnage du début, et non à quelque nouveau personnage qui serait sagement inclus, comme l'assassin, dans le niveau enchâssé⁸. Je ne veux évidemment pas dire par là qu'on aurait tort de voir une métalepse dans « Continuité des parcs », mais plutôt que le dispositif est conçu de telle sorte qu'il entraîne le lecteur à effectuer un raccord discursif aux conséquences éminemment déstabilisantes – bref, à faire du lecteur un complice de la métalepse. Il y a quelque chose de pédagogique dans cette nouvelle – mais une pédagogie en acte, parfaitement silencieuse, nécessairement silencieuse. C'est à coup sûr un « monde possible impossible » que déploie « Continuité des parcs » ; or ce déploiement se fait par le truchement du lecteur, tacitement invité à choisir l'interprétation « impossibilisante », sans trop s'apercevoir cependant de son intervention, qu'il risque fort de négliger au profit de son résultat (le lecteur tué par le personnage) attribué au seul texte.

7. Il est cité par presque tous les participants de l'important ouvrage collectif paru récemment sur la question, édité par J. Pier et J.-M. Schaeffer, 2005.

8. Il est vrai que l'emploi de l'article défini, dont on sait qu'il est lié à la désignation d'instances déjà introduites dans le discours, y pousse. Je profite de l'occasion pour signaler que le rôle du lecteur dans le fonctionnement de ce dispositif est noté par S. Schlickers : « Mais le texte termine justement avant cet assassinat ! Pour cela, c'est le lecteur (implicite) qui doit le concrétiser, réalisant la "continuité" des ordres spatiaux, temporels, diégétiques et des niveaux narratifs à travers une métalepse d'énoncé verticale » (« Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française », dans J. Pier et J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 161).

On n'en conclura pas pour autant que les métalepses ontologiques se caractérisent toutes par un semblable laconisme. Au contraire, on semble assister, depuis quelque temps, à une multiplication des fictions qui se penchent explicitement, et parfois assez copieusement, sur leurs fonctionnements internes, lesquels, il est vrai, sont assez particuliers. L'un des exemples les plus connus est assurément une nouvelle de Woody Allen, «The Kugelmass Episode»⁹, où le personnage éponyme, un juif new-yorkais, pimente sa vie amoureuse en séduisant Emma Bovary. Il recourt pour ce faire aux services d'un magicien, le Grand Persky, qui a inventé un moyen permettant de séjourner dans le roman et même le livre de son choix. Une bonne partie de l'humour de cette nouvelle passablement burlesque repose sur le télescopage, non seulement de deux niveaux de fiction, la «réalité» de Sydney Kugelmass et la fiction d'Emma Bovary, mais aussi de deux sphères culturelles, encore que l'héroïne de Flaubert revue par W. Allen s'en accommode fort bien : amenée à Manhattan par son nouvel amour, Emma est impatiente de visiter les grands magasins, rêve de croiser une vedette de cinéma au restaurant, etc. Il m'importe surtout que la nouvelle, à travers son humour débridé, offre quelques aperçus saisissants sur le fonctionnement de la fiction. L'invention du Grand Persky modifie les lois usuelles régissant l'accessibilité, en permettant des allers-retours entre mondes en principes étanches – sans compter que le monde auquel accède Kugelmass n'est pas, comme dans «Continuité des parcs», un monde schématique, créé de toutes pièces pour l'occasion, mais un monde préexistant et déjà passablement «meublé», pour reprendre le terme d'U. Eco. Cela confère à la métalepse un caractère encore plus ostensiblement intrusif qu'à l'ordinaire, et que le texte souligne à sa manière, drolatique : «[Kugelmass] était loin de songer qu'à ce moment même, des étudiants, dans de nombreuses salles de classe des États-Unis, demandaient à leurs professeurs : Qui est donc le personnage de la page 100 ? Ce juif chauve qui embrasse Madame Bovary ? »¹⁰. Il faut bien voir cependant que l'effet humoristique repose ici sur un télescopage : le récit dans lequel Kugelmass embrasse Emma n'est pas le roman de Flaubert, mais sa contrepartie fictive dans la nouvelle de W. Allen. Cela a tout d'une évidence lorsqu'on le formule ainsi, mais, à la lecture, les choses sont, me semble-t-il, moins simples, la confusion étant sans doute à la fois jouée et subie par le lecteur. Les étudiants perplexes devant leur exemplaire du roman ne sont pas pour rien dans le minuscule piège ourdi par «The Kugelmass Episode», puisqu'à travers eux c'est non seulement

9. W. Allen, «The Kugelmass Episode», dans *Side Effects*, New York, Random House, 1980, p. 41-55 ; «Madame Bovary, c'est l'autre», dans *Destins tordus*, trad. de l'anglais par M. Lebrun, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 53-71.

10. W. Allen, «Madame Bovary, c'est l'autre», *op. cit.*, p. 60.

le monde fictif, mais le texte de *Madame Bovary* qui semble affecté. Le dispositif table ici sur la difficulté à dissocier le roman de sa contrepartie ; comme dans « Continuité des parcs », le lecteur qui se prend à imaginer Kugelmass dans *Madame Bovary* est en partie responsable de l'imbrication des mondes. L'humour, ici, est indissociable d'une « dénudation du procédé » – mais une bien curieuse dénudation qui ne va pas sans une certaine sidération. Nous y reviendrons.

Je voudrais avant cela signaler quelques autres exemples, moins connus pour certains, mais tout aussi importants, à commencer par le roman de Christopher Priest, *A Dream of Wessex* (*Futur intérieur* pour la traduction française)¹¹. Il s'agit cette fois d'un roman de science-fiction où une équipe de chercheurs, réunis au sein du « projet Wessex », expérimentent un appareil nommé « projecteur de Ridpath », grâce auquel ils se retrouvent, pour une durée plus ou moins longue, dans un univers mental partagé qui propose une version légèrement futuriste de l'Angleterre, et où leurs avatars, comme dans un rêve, agissent sans avoir connaissance de la « véritable » réalité qui enchâsse le monde de la projection. La science-fiction, à y regarder d'un peu près, se révèle d'ailleurs un terreau favorable à ce type de dispositifs, qu'on pourrait nommer « gadgets métanarratifs »¹² : gadgets, parce qu'ils relèvent de la quincaillerie techno-scientifique par quoi la SF veille à motiver ses ruptures encyclopédiques par rapport au monde réel ; métanarratifs, parce qu'à la différence des inventions traditionnelles de la SF, qui sont pour l'essentiel des moteurs de l'intrigue (vaisseaux facilitant l'exploration de la galaxie, cyborgs permettant d'imaginer une société où cohabitent différentes variétés d'êtres conscients, etc.), ces gadgets conduisent à la mise en scène, voire à l'investigation, des rouages mêmes de la fiction. C'est le cas dans *Futur intérieur*, où le projecteur de Ridpath est visiblement un artifice narratif permettant de créer, au sein du monde fictif de base, une enclave ontologique qui, en plus de ses particularités socio-politiques (l'Angleterre est un pays soviétique, l'Islam est la religion officielle des États-Unis...), est d'abord et avant tout un monde possible au second degré.

C'est encore un gadget fictionnel que met en place Jasper Fforde dans *The Eyre Affair* (*L'Affaire Jane Eyre*)¹³, un roman conceptuellement assez touffu qui propose une manière de généralisation du principe imaginé par W. Allen dans « The Kugelmass Episode ». Il s'agit cette

11. C. Priest, *A Dream of Wessex*, Londres, Abacus, 1987 [1977] ; *Futur intérieur*, trad. de l'anglais par B. Eisenschitz, Paris, Calmann-Lévy (coll. « Dimensions SF »), 1977.

12. Voir mon ouvrage, 1999, chapitre 7 et en particulier p. 258-267.

13. Jasper Fforde, *The Eyre Affair*, Londres, Hodder & Stoughton, 2001 ; *L'affaire Jane Eyre*, trad. de l'anglais par Roxane Azimi, Paris, Fleuve Noir, 2004.

fois du Portail de la Prose, une invention de l'oncle de la narratrice qui, à l'instar de la machine du magicien Persky, permet de passer de la réalité (fictive) à l'univers romanesque – et même poétique – de son choix. Mais il s'agit par ailleurs d'un roman policier, et de dangereux criminels s'emparent de l'invention, qu'ils entendent exploiter pour accomplir leurs sombres desseins. Après s'être fait la main en abattant de sang froid un personnage mineur de Dickens¹⁴, ils enlèvent l'héroïne de *Jane Eyre*, qu'ils menacent d'exécuter si on ne leur verse pas une forte rançon. Après une série de péripéties passablement rocambolesques, Jane est ramenée au bercail – c'est-à-dire dans sa fiction d'origine –, mais l'opération modifie par inadvertance le dénouement original du roman de Charlotte Brontë. Le lecteur familier avec l'intrigue de *Jane Eyre* a cependant la surprise de constater que ce « nouveau » dénouement est, en fait, celui que nous lui connaissons : Jane épouse Rochester plutôt que de suivre St John aux Indes. On comprend alors que, si le monde fictif de *L'Affaire Jane Eyre* est, comme nous le savions déjà, un monde parallèle¹⁵ (le Pays de Galles est une république populaire, la guerre de Crimée dure depuis plus d'un siècle...), ce jeu sur les mondes possibles s'étend à la littérature, puisque nous avons ici affaire à des versions parallèles d'œuvres célèbres¹⁶.

Curieusement, un roman serbe paru un an avant celui de Fforde, *Soixante-neuf tiroirs* de Goran Petrovic, présente des dispositifs fort similaires, même s'il le fait dans un récit à la tonalité bien différente¹⁷. Tout porte à croire que les deux écrivains ont conçu leurs œuvres en ignorant celle de l'autre, ce qui suggère que ce type de dispositifs exerce quelque séduction sur l'imaginaire contemporain¹⁸. Car, si l'appareillage science-fictionnel (qui de toute façon jouait un rôle de prétexte chez Fforde) est ici absent, le mécanisme général est similaire : dans l'univers imaginé par

14. Mr. Quaverly, donné comme un personnage mineur de *Martin Chuzzlewit*. Voir note 16.

15. Ou plus exactement une uchronie, c'est-à-dire un monde fictif où l'Histoire a suivi un cours différent de l'Histoire effective. Voir Emmanuel Carrère, *Le Détroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L., 1986.

16. Ce jeu prend une dimension supplémentaire si on note que l'altération interne produite par la protagoniste lorsqu'elle modifie l'issue de *Jane Eyre* correspond au véritable roman, comme si notre réalité était le résultat d'une intrigue fictionnelle. Cette lecture est appuyée par l'épisode de l'élimination du personnage de Mr. Quaverly, qu'on chercherait en vain dans le *Martin Chuzzlewit* de Dickens : là encore, la réalité paraît le fruit de la fiction.

17. Goran Pétrovic, *Soixante-neuf tiroirs*, trad. du serbe par G. Lukic et G. Iaculli, Monaco, éditions du Rocher, 2003.

18. Pour une analyse d'un mécanisme fictionnel voisin, celui de la « fiction récurrente » (qui consiste à « plonger » un écrivain dans un cadre fictionnel proche de celui de son œuvre), voir mon article, 2005b, p. 205-223.

Petrovic, certains lecteurs particulièrement passionnés développent la capacité d'habiter, pour une période plus ou moins longue, les espaces fictifs des textes qu'ils lisent. Ils peuvent même y rencontrer d'autres lecteurs, à la condition expresse que les uns et les autres lisent simultanément le même ouvrage. Certains en tirent d'ailleurs parti pour donner rendez-vous à des amis ou des parents éloignés ; il se développe même une idylle amoureuse entre deux jeunes gens qui ne se sont jamais croisés dans la « réalité ». Nettement plus mélancolique que loufoque, le roman de Petrovic n'en participe pas moins, on le voit, de cette curieuse propension de plusieurs œuvres récentes à faire de la fiction un incubateur de mondes possibles enchâssés, à la fois distincts de la réalité fictive et accessibles sous certaines conditions, conditions évidemment déterminantes pour les intrigues qui se développent à chaque fois.

Une indication supplémentaire, s'il en fallait encore, de la diffusion de ces jeux sur les mondes fictifs, est offerte par *LLDDZ*, un roman pour adolescents publié il y a quelques années par Jacques Lazure¹⁹. Là encore, un personnage, le jeune Alain Doric, se trouve plongé – malgré lui, car il s'agit d'un récit fantastique nettement coloré d'épouvante – dans un monde fictif, ou plutôt une cascade de mondes fictifs reliés par de mystérieuses portes : le navire d'Arthur Gordon Pym, la cabane assiégée par les loups d'un conte de Louis Fréchette, *Le Vase d'or* d'Hoffmann, etc. Il y est accueilli chaque fois par l'auteur du texte en question, à commencer par Poe qui lui sert de premier guide²⁰. D'univers en univers et d'explication en explication, Alain Doric apprendra petit à petit les règles qui régissent ce labyrinthe fictionnel : chaque écrivain est confiné dans le monde qu'il a imaginé, à la différence des lecteurs qui, eux, peuvent passer de salle en salle²¹ ; la couleur et la texture de la peau indiquent le statut des personnages²² et, surtout, tous ces univers fictifs sont des sections de *Llddz*, une immense « bibliothèque de mondes » :

19. Jacques Lazure, *LLDDZ*, Montréal, Soulières éditeur, coll. « Graffiti », 2001.

20. Comme l'explique Edgar Allan Poe en un savoureux passage qui joue sur un cliché littéraire tenace : « Vous ignorez sans doute que certains écrivains ne revivent pas par leur œuvre, comme on aime le croire, mais dans leur œuvre. Je suis revenu vivre à l'endroit que j'ai imaginé... Soit dit entre nous, je préfère demeurer dans la cale du *Grampus* que dans le sinistre sous-sol de la Maison Usher. Vous êtes tombé dans mon œuvre. Bienvenue chez moi, fidèle lecteur », J. Lazure, *ibid.*, p. 24.

21. « Un auteur n'a pas le droit de quitter sa salle. Je ne sais pas ce qu'il y a de l'autre côté », *op. cit.*, p. 31-32.

22. « Votre peau nous indique que vous êtes encore en vie au Dehors [...]. Tant que votre peau aura cette texture, c'est que vous êtes encore vivant. Il y a donc un espoir que vous puissiez sortir d'ici pour retrouver votre corps », *ibid.*, p. 46.

Antonio Panizzi m'explique que Liddz est un monde parallèle fait d'une immense bibliothèque. Dans ce lieu se trouvent des comptoirs de prêts, des endroits de lecture, mais aussi des salles qui renferment, en fait, des univers d'écrivains. Ces salles communiquent souvent entre elles, offrant alors une sorte de labyrinthe impénétrable. Mais elles conduisent aussi aux différents couloirs de la bibliothèque.

Tout s'éclaire maintenant : l'univers de Poe débouche sur celui de Fréchette et celui de Fréchette me donne directement accès à la bibliothèque. Entre ces mondes, des murs, des portes, comme dans un labyrinthe²³.

Ces diverses acrobaties fictionnelles et métaeptiques aboutissent à ceci qu'on a chaque fois affaire à des systèmes fictionnels complexes, constitués de plusieurs mondes possibles. En soi, la chose n'a rien d'exceptionnel, si l'on se rappelle que *tout* univers de fiction contient de tels mondes (des rêves, des craintes des personnages, de leurs anticipations...) enchâssés. Les récits que j'examine ici s'en distinguent par un trait qui pourra sembler secondaire, à savoir le caractère plus ou moins idiosyncrasique des dispositifs ou des phénomènes générateurs de mondes en abyme – de même que par leur évidente fictivité : il arrive à chacun d'entre nous de rêver, ou d'esquisser des scénarios contrefactuels, mais nul, que je sache, ne s'est retrouvé prisonnier, comme Alain Doric, de l'univers de son auteur préféré. C'est pourquoi, même s'il pourrait en principe être appliqué à l'ensemble des constructions fictionnelles, le terme « multivers » que proposent certains critiques de science-fiction me paraît davantage convenir aux systèmes où les mondes satellitaires ne se réduisent pas à des états mentaux, mais s'offrent comme des espaces concrets auxquels les personnages peuvent (sous certaines conditions, on l'a vu) accéder.

Ces différences en entraînent une autre qui concerne plus directement mon propos. Un récit qui comporte des rêves de personnages, ou qui inclut des énoncés générateurs de mondes (possibles) comme « Elle espérait qu'il ne se retourne pas avant qu'elle ait dissimulé son briquet », n'a pas besoin d'expliquer le fonctionnement, les relations, etc., des différents plans de réalité fictive qu'il met en place : il n'a qu'à s'appuyer tacitement sur la connaissance intuitive que le lecteur a, déjà, de tels échafaudages ontologiques, censés ne pas différer ceux que l'on rencontre dans la vie de tous les jours²⁴. Il en va manifestement autrement lorsque des étagements,

23. *Ibid.*, p. 47.

24. « Censés », car il arrive bien sûr que des récits aménagent des courts-circuits de ce côté aussi, que ce soit sous la forme (fantastique) du « personnage échappé d'un rêve » ou celle de dérèglements plus déroutants comme celui qui se produit dans ces lignes de Robert Benchley : « [The Indian rope trick] is the only trick that everyone explains, as well as the only trick that no one has ever seen. (Now don't write in and say that you have a friend who has seen it. I know your friend and he drinks.) » (*My Ten Years in a Quandary*

et *a fortiori* des déplacements ontologiques inhabituels sont en cause, requérant vraisemblablement quelque éclaircissement. Or, compte tenu des dispositifs à élucider, ces récits en viennent, dans les faits, à réécrire, chacun pour ses fins narratives propres, de larges pans de la théorie des mondes possibles. Autrement dit : ces textes ne se contentent pas de mettre en place des univers fictifs nettement imaginaires, en ce qu'ils présentent des particularités spectaculaires par rapport au monde actuel ; ils vont jusqu'à proposer des *théories* imaginaires de la fiction.

Le fait même de mettre en place des mondes fictifs gigognes et *a fortiori* de provoquer des courts-circuits entre divers niveaux ontologiques induit évidemment, chez le lecteur, une réflexion au moins intuitive sur les mondes possibles de la fiction, sur les frontières censées les séparer et sur la possibilité, ludique ou fantastique, de les transgresser. Mais des textes comme *The Eyre Affair*, *Soixante-neuf tiroirs* ou *LLDDZ* vont plus loin en incluant des réflexions explicites, parfois passablement développées, sur toutes ces questions. Ces textes rejoignent ainsi par un biais imprévu les œuvres autoréférentielles qu'une vaste tradition courant du baroque au (post)modernisme a multipliées, du *Roman comique* à *L'emploi du temps*, de *Paludes* aux *Lieux-dits*. La double particularité du petit corpus que je convoque ici est cependant, d'une part, qu'il est en partie tributaire du domaine paralittéraire – ce qui nous éloigne des revendications avant-gardistes qui animent un Robbe-Grillet ou un John Barth – et, d'autre part, que les réflexions sur la fiction que présentent ces récits sont elles-mêmes prises dans le jeu de la fiction. Ce sont donc des *théories autochtones de la fiction* auxquelles nous avons ici affaire ; des théories proches des préoccupations qui nous sont maintenant familières (concernant des questions comme l'accessibilité, l'incomplétude...), mais qui adoptent une démarche et qui poursuivent des objectifs bien différents²⁵. C'est que les éclairages que comportent ces récits ne sont guère commandés par un programme théorique, mais sont bien davantage requis pour réguler un certain nombre de fonctionnements internes de ces fictions provocatrices et déstabilisantes, ne serait-ce que sur un mode ludique.

De tous ces récits *L'Affaire Jane Eyre* est sans contredit celui où cette auto-théorisation reçoit les développements les plus poussés. Quelques exemples. Une fois que la détective Thursday Next est « entrée » dans le roman de Charlotte Brontë, elle reçoit de Rochester des explications

and How They Grew, New York, Pocket Books, 1947 [1936], p. 12.) ; « [Le truc de la corde indienne] est le seul truc pour lequel chacun a une explication, mais que personne n'a vu. (Ne venez pas me dire que vous avez un ami qui l'a vu. Je connais votre ami et je sais qu'il boit). » (Ma traduction).

25. Aussi pourrait-on les rapprocher de l'« auto-théorisation sauvage (parce que fictionnelle) » à laquelle fait allusion C. Reggiani, 1999, p. 19.

détaillées sur la manière dont elle peut manœuvrer à l'intérieur de l'espace fictif sans perturber le récit :

– Je suggère que nous essayions de le piéger [Achéron Hadès] une fois que Jane sera partie... (il frissonna légèrement à cette pensée)... après le mariage. Nous serons entièrement seuls puisque Jane emporte le récit avec elle à Moor House, chez ses imbéciles de cousins. Comme je n'apparais plus dans le roman, nous pourrions agir à notre guise, et je suis tout disposé à vous prêter main-forte. Cependant, ainsi que vous l'avez deviné, vous ne devez rien faire qui puisse perturber Jane ; ce livre est écrit à la première personne. Libre à moi de causer avec vous dans les moments où je ne figure pas expressément dans la narration. Mais promettez-moi de rester à l'écart de Jane. J'en toucherai deux mots en privé à Mrs. Fairfax et Adèle ; elles comprendront. Quant aux domestiques, Mary et John, ils feront tout ce que je leur dirai.²⁶

Malgré ces précisions, Thursday Next s'étonne un peu plus loin lorsque Mrs. Fairfax lui apprend que Rochester a abandonné sa surveillance pour visiter des connaissances :

– Mr. Rochester est là aujourd'hui ? demandai-je.
 – Il est parti car il avait des dispositions à prendre. Je crois bien qu'il est allé chez Mr. Eshton ; il y a tout un tas de beau monde là-bas. Le colonel Dent y sera, et lord Ingham aussi. Il ne sera pas de retour avant une semaine.
 – Est-ce bien raisonnable, avec tout ce qui se passe ici ?
 Mrs. Fairfax me dévisagea comme si j'étais une petite fille.
 – Vous ne comprenez pas, n'est-ce pas ? Après l'incendie, Mr. Rochester s'en va pour une semaine. Il en a toujours été ainsi.²⁷

Vers la fin du même chapitre, Thursday Next se rend au village voisin de Millcote où elle rencontre Achéron Hadès, le criminel qui s'est lui aussi introduit dans *Jane Eyre* dans le but d'y enlever l'héroïne. Arrivé plus tôt dans le roman, Hadès en comprend davantage le fonctionnement, ce qui fournit l'occasion d'une nouvelle scène à teneur didactique :

– [...] Je pourrais vous tuer tout de suite, et ce n'est pas l'envie qui me manque, mais l'idée d'être coincé dans ce roman jusqu'à la fin des temps me retient de passer à l'acte. J'ai essayé de me rendre à Londres, mais c'est impossible ; les seules villes qui existent dans cet univers sont celles qui figurent dans le livre. Gateshead, Lowood... je m'étonne même qu'il y ait tant de choses dans le patelin [Millcote] où nous sommes.²⁸

26. Jasper Fforde, *L'Affaire Jane Eyre*, op. cit., p. 334.

27. *Ibid.*, p. 337.

28. *Ibid.*, p. 340-341.

De même, les segments temporels négligés par le récit n'existent tout simplement pas, comme le révélera Rochester lors d'une autre conversation avec Thursday Next :

- [...] Là bas, chez vous, on naît, on vit et on meurt. C'est bien cela ?
- Plus ou moins.
- Voilà un mode de vie bien peu enviable, dirais-je ! déclara-t-il en riant. [...] Ici, je ne nais pas, je ne meurs pas non plus. Je débute mon existence à l'âge de trente-huit ans pour m'effacer rapidement, après être tombé amoureux pour la première fois et avoir perdu l'objet de mon adoration, ma raison d'être !...²⁹

On voit que, pour être passablement ludiques, ces passages n'en dispensent pas moins des leçons qui évoquent des problèmes familiers aux théoriciens de la fiction. Si Rochester, par exemple, n'a pas d'autre choix que de quitter Thornfield Hall après l'épisode de l'incendie, même s'il préférerait demeurer auprès de Jane et la protéger, c'est bien entendu, comme Mrs. Fairfax le laisse clairement entendre, parce que le texte lui dicte ses agissements ; belle illustration de la valeur performative des énoncés de fiction. De même, les observations d'Achéron Hadès sur l'existence de Londres dans cet univers, ou celles de Rochester sur les bornes temporelles de son existence, vont clairement dans le sens de la thèse de l'incomplétude de la fiction.

Or, de même que cette thèse est loin de faire l'unanimité chez les théoriciens³⁰, les théories autochtones semblent divisées sur la question. *Soixante-neuf tiroirs*, par exemple, penche assez nettement en faveur de la thèse de la complétude :

Iéléna découvrait tout un monde nouveau. Y accéder lui donnait le tournis, elle ressentait un malaise, ses paumes devenaient moites ; l'alignement dru des premiers mots, difficiles à franchir, la heurtait, mais en avançant, quels que fussent l'objet, le lieu et les détails de ce qui était décrit, elle trouvait quelque particularité qui valait qu'on s'y aventurât. Avec Mme Dimitriévitch, elle apprenait que les personnages et les événements ne sont pas tout ce qui s'offre à un vrai lecteur, qu'en vérité ils ne sont pas ce qu'il y a de plus intéressant. Si quelque part une rue était mentionnée, même en passant, Natalia Dimitriévitch *était capable, l'ayant empruntée, de déboucher sur une place dont il n'était nullement question*, et de là dans une ruelle où elle pouvait entrer dans n'importe quel immeuble, monter à sa guise jusqu'aux combles pleins de linge mouillé que l'on venait d'étendre [...] ³¹.

29. *Ibid.*, p. 345-346.

30. Voir notamment C. Crittenden, 1982 et R. Ronen, 1994, p. 114, pour des prises de position en faveur, respectivement, de la complétude et de l'incomplétude.

31. G. Petrovic, *Soixante-neuf tiroirs*, *op. cit.*, p. 54 ; je souligne.

L'idée d'organiser un débat entre romans à propos de questions comme celle de l'incomplétude doit bien entendu être écartée, ne serait-ce que parce qu'on ne saurait réduire les théories autochtones de la fiction à leur teneur conceptuelle, de toute façon limitée et formulée, souvent, en termes intuitifs. C'est aussi qu'une comparaison avec les théories à proprement parler serait injuste – la vocation de ces récits n'est manifestement pas de concurrencer la sémantique des mondes possibles –, et ne rendrait pas compte du rôle de ces auto-théorisations dans l'économie interne des fictions concernées. Car hormis leur évident objectif de dénudation du procédé, c'est d'abord et avant tout à ce titre qu'elles opèrent. Pour le faire voir, il n'est pas inutile d'effectuer un second détour du côté de la métalepse.

La métalepse est classiquement définie comme une transgression affectant des niveaux narratifs ou ontologiques en principe distincts et étanches : l'auteur (le narrateur extradiégétique) feint d'intervenir dans l'espace diégétique ; un court-circuit se produit entre l'espace diégétique et l'espace métadiégétique, ou inversement comme dans « Continuité des parcs ». Loin de moi l'idée de réfuter ces définitions ; je voudrais seulement ajouter ceci : la métalepse est, par ailleurs, un mécanisme par lequel la fiction tente de prendre en charge une opération qui excède son ordre. Car il ne faut pas oublier que les diverses transgressions se donnent comme des composantes, aussi aberrantes soient-elles, de la fiction, de la diégèse. L'assassinat du lecteur par le personnage du roman qu'il lit, dans la nouvelle de Cortazar, n'est pas que le vacillement de la hiérarchie traditionnellement établie entre les niveaux de fiction ; c'est aussi un événement, le dernier, de la vie du protagoniste. Le texte de Cortazar *effectue* un court-circuit, dont il ne dit rien, tout attaché qu'il est à *raconter* les prémisses d'un assassinat ; le second est la traduction diégétique du premier, dont le texte ne saurait faire état sans sortir du cadre fictionnel. C'est là que survient la métalepse, qui est, si je puis dire, l'histoire de la traversée en principe impossible de ce cadre.

De là découle l'ambivalence de la métalepse, qu'on interprétera aussi bien comme une atteinte plus ou moins vive à l'illusion référentielle, que comme, à l'inverse, une illustration des pouvoirs de cette dernière³². En tant que court-circuit, la métalepse fragilise l'édifice logique sur lequel repose la représentation ; en tant que court-circuit *diégétisé*, elle dit tacitement la singulière résistance de la fiction face aux opérations qui la

32. Certaines des contributions à l'ouvrage collectif dirigé par J. Pier et J.-M. Schaeffer vont, de manière plus ou moins marquée, en ce sens. Voir J.-M. Schaeffer, « Métalepse et immersion fictionnelle », pages 323-334, et S. Schlickers, « La métalepse dans les littératures espagnole et française » (« la métalepse ne signale pas toujours le caractère construit ou textualisé d'un récit et [...] elle ne rompt pas toujours l'illusion romanesque », p. 164).

menacent. Certes, cette résistance est elle-même fragile : en incluant des éléments extérieurs à son ordre, comme l'auteur ou le lecteur, la diégèse voit le paradoxe incrusté en son sein. On ne s'étonnera pas, dès lors, de la tournure volontiers fantastique des récits qui accueillent, ou se voient infliger, des métalepses ontologiques. « Continuité des parcs » est ici encore une illustration exemplaire, de par le silence du récit sur cet accroc qu'il inclut mais qu'il n'explique pas, qu'il ne saurait expliquer, puisqu'il est l'inexplicable même³³.

Mais est-ce forcément le cas ? La fiction fait-elle forcément l'impasse sur ces courts-circuits qu'elle ne ferait qu'intégrer silencieusement et, si je puis dire, à son corps défendant ? Non, car nos exemples ont montré qu'il arrive que la transgression métalectique soit non seulement thématisée, mais de plus étroitement intégrée à la construction de l'univers fictif, dont elle constitue alors un élément crucial. Il s'agit alors, pour l'écrivain, d'imaginer un monde fictif qui autorise ce qui, dans le monde réel, est rigoureusement exclu. La science-fiction est, comme on l'imagine bien, un terreau particulièrement fertile à ce genre de dispositifs, comme en font foi, notamment, *Futur intérieur* et *L'Affaire Jane Eyre*³⁴. On ne s'étonnera donc pas que les théories autochtones de la fiction soient dans plusieurs cas attribuées à des figures de savants, ce qui n'exclut toutefois pas l'ironie, une ironie perceptible notamment dans les albums du bédéiste Marc-Antoine Mathieu, où des scientifiques aux allures de doux dingues et des équipes de chercheurs qui sont en même temps des dessinateurs de BD, se penchent sur les mystères du monde qu'ils habitent.

Or ces mystères, dans les étourdissantes bandes dessinées de Mathieu, ont toujours à voir avec la bande dessinée et son appareil sémiotique particulier : la bidimensionnalité des images ; le découpage en cases ; l'usage du noir et blanc ou de la couleur... Voilà donc des savants qui habitent la fiction et qui, en s'interrogeant sur la nature du monde où ils vivent, découvrent que ce monde est une bande dessinée. Rien de plus logique, dira-on ; mais une logique inquiétante, qui est en bonne partie responsable de la fascination que suscitent les albums de Mathieu³⁵ – et, de manière générale, des œuvres qui développent en leur sein des théories

33. Voir Eco, [1990], 1992, p. 229-230, sur l'impossibilité de construire de tels mondes (« C'est seulement au moyen d'artifices linguistiques [...] qu'un texte dissimule partiellement les conditions de sa propre impossibilité référentielle »).

34. On pourrait aussi mentionner un chapitre du roman *Le lundi commence le samedi*, des frères Arcadi et Boris Strougatski, que j'ai eu l'occasion de commenter ailleurs, 2002, p. 61-62.

35. Voir, sur l'œuvre de Mathieu, l'ouvrage de Dany Rasemont, *Julius Corentin Acquefacques, par-delà la bande et le dessin*, Louvain-la-Neuve, GRIT (coll. « Texte-image »), s.d., et l'étude de Mélanie Carrier, « "La Cité" de Marc-Antoine Mathieu.

autochtones de la fiction. Cette fascination, je l'expliquerais ainsi : les dispositifs en question adoptent, sur la fiction, une perspective à la fois externe et interne, en donnant à ces termes le sens que leur donne T. Pavel³⁶. Une perspective externe, parce qu'il s'agit d'une théorisation de la fiction *comme fiction*, ce qui ne peut en principe se faire que de l'extérieur du cadre fictionnel. En même temps, la perspective est interne, parce que formulée par des instances fictives : aussi lucides soient-ils, ces personnages *de savants* n'en demeurent pas moins des *personnages* de savants. De là l'instabilité de ces théories autochtones : les personnages de Mathieu peuvent bien affirmer que leur monde doit ressembler à une bande dessinée, ce que nous, lecteurs qui bénéficions d'une perspective réellement externe, pouvons confirmer, ils ne peuvent le faire que de l'intérieur de ce monde où ils ont la certitude d'agir, de parler, de se mouvoir – toutes choses qui se résument à une illusion du moment qu'ils sont ramenés à l'à-plat d'images juxtaposées au fil des planches³⁷.

C'est dire que ces théories s'accompagnent, inévitablement, d'une part de méconnaissance. Cette part est accrue lorsque se produit le phénomène que Vincent Jouve nomme effet-repoussoir³⁸ et qu'on pourrait aussi, moins joliment, appeler « dénégation métafictionnelle ». Ce n'est pas le cas dans les bandes de Mathieu, où la mise en abyme dispense des leçons fictives que le lecteur répercutera forcément sur l'album qu'il tient entre les mains. Il suffit cependant qu'un monde fictif enchâsse un *autre* monde, fictif aux yeux des habitants du premier, pour que surgissent les conditions propices à l'effet-repoussoir. C'est le cas dans *L'Affaire Jane Eyre* et ses suites, où l'héroïne Thursday Next est constamment mise en présence de personnages fictifs – je veux dire, fictifs du point de vue de Next, qui est pour sa part convaincue d'être une personne réelle, habitant non pas *un* mais *le* monde réel. Elle doit cependant, à plus d'une occasion, affirmer explicitement cette position en face d'interlocuteurs qui ne perçoivent pas

Permanence et inconsistance d'un univers de fiction», in R. Audet et R. Saint-Gelais édés, 2007, p. 215-225.

36. Voir T. Pavel, 1988, p. 25.

37. Le lien entre théories imaginaires de la fiction et figures de la science transparaît aussi dans un texte de William Geoffrey Shotts, «Cartoon Laws of Physics» (<http://www.gshotts.com/HUMOR/cartoonphysics.htm>, consulté le 1^{er} juillet 2008) qui théorise plaisamment les incongruités bien connues des dessins animés : «Cartoon Law I : Any body suspended in space will remain in space until made aware of its situation»; «Cartoon Law III : Any body passing through solid matter will leave a perforation conforming to its perimeter» («Tout corps suspendu dans l'espace demeurera au-dessus du sol jusqu'à ce qu'il réalise sa situation»; «Tout corps traversant une masse solide créera une perforation de forme identique à son périmètre») (ma traduction).

38. Voir V. Jouve, 1992, p. 118-119.

de différence ontologique entre eux et elle. Dans *Lost in a Good Book*, on lui demande *de quel livre* elle vient :

“Welcome to Norland Park, Miss Next. You are fortunate indeed to have Miss Havisham as your teacher – she does not often take pupils. But tell me, as I am not so very conversant with contemporary fiction – what book are you from?”

“I’m not from a book, Mrs. Dashwood.”³⁹

Dans le volume suivant, *The Well of Lost Plots*, son séjour dans un roman non publié lui fournit l’occasion de décrire les particularités des univers de fiction – et donc d’opposer tacitement ces derniers à ce que Thursday considère comme la réalité :

Making one’s home in an unpublished novel wasn’t without its compensations. All the boring day-to-day mundanities that we conduct in the real world get in the way of narrative flow and are thus generally avoided. The car didn’t need refuelling, there were never any wrong numbers, there was always enough hot water [...]. There were other, more subtle differences, too. For instance, no one ever needed to repeat themselves in case you didn’t hear, no one shared the same name, talked at the same time or had a word annoyingly “on the tip of their tongue”. [...] But there were some downsides. The relative absence of breakfast was the first and most notable difference to my daily timetable. Inside books, dinners are often written about and therefore feature frequently, as do lunches and afternoon tea; probably because they offer more opportunities to further the story. Breakfast wasn’t all that was missing. There was a peculiar lack of cinemas, wallpaper, toilets, colours, books, animals, underwear, smells, haircuts and, strangely enough, minor illnesses. If someone was ill in a book it was either terminal and dramatically unpleasant or a mild head cold – there wasn’t much in between.⁴⁰

39. J. Fforde, *Lost in a Good Book*, New York, Viking, 2002, p. 286. « “Bienvenue à Norland Park, M^{lle} Next. Vous avez de la chance d’avoir M^{lle} Havisham comme professeur; elle ne prend pas souvent d’apprentis. Mais dites-moi, car je ne connais pas très bien le roman contemporain, de quel livre provenez-vous? “Je ne viens pas d’un livre, M^{me} Dashwood.” » (ma traduction). Norland Park est le nom de la résidence des sœurs Dashwood, les protagonistes de *Sense and Sensibility* de Jane Austen; Miss Havisham apparaît dans *Great Expectations* de Dickens.

40. J. Fforde, *The Well of Lost Plots*, Londres, Hodder and Stoughton, 2003, p. 1-2. « S’établir dans un roman inédit n’était pas sans quelques compensations. Toutes les banalités ennuyeuses que nous vivons dans le monde réel viendraient entraver le cours narratif et sont donc généralement évitées. Il n’était pas nécessaire de faire le plein d’essence, il n’y avait jamais de faux numéros, il y avait toujours assez d’eau chaude [...]. D’autres différences étaient plus subtiles. Par exemple, personne n’avait jamais à répéter une phrase mal entendue, personne ne portait le même nom qu’un autre, ne parlait en même temps que son interlocuteur ou n’avait un mot “sur le bout de la langue”. [...] Mais il y avait un revers à la médaille. La première chose à distinguer mon

Cette insistance peut toutefois produire l'effet contraire, puisque ce genre de dispositif ne fonctionne vraiment que lorsqu'il demeure implicite : attirer ainsi l'attention du lecteur sur la réalité de Thursday Next, c'est une façon à peine déguisée de souligner sa fictionnalité (un peu comme dans *Jacques le fataliste* où les protestations de l'« auteur » qui s'entête à affirmer que « ceci n'est pas un roman » produisent bien entendu l'effet contraire), sans compter que la « réalité » d'où provient Next est à ce point différente de la nôtre (l'Histoire et la géopolitique sont altérées, le voyage dans le temps y est possible, etc.) qu'il est bien difficile de ne pas la reconnaître pour ce qu'elle est, à savoir un monde possible, au caractère nettement imaginaire.

Cette ambivalence des dénégations métafictionnelles a un impact direct sur la lecture des segments d'auto-théorisation de la fiction. Soit l'extrait de *The Well of Lost Plots* que je viens de citer. À s'en tenir à son propos, on y verra, à la suite des formalistes russes, un exemple patent de dénudation du procédé, par exhibition de l'incomplétude des mondes fictifs, et des conventions littéraires qui régissent l'ameublement, presque au sens littéral ici, de ces mondes. Mais le présupposé des observations de Thursday Next, à bien y songer, mérite l'attention : Thursday ne peut s'étonner de toutes ces particularités de la fiction que si le cadre où elle vit, qu'elle appelle, significativement, « the real world », n'en présente aucune. C'est dire que, par effet-repoussoir, la dénudation circonscrite du procédé risque bien d'aboutir à une occultation complémentaire.

Le paradoxe est ici que la conscience d'être fictif est un privilège des habitants des mondes enchâssés, alors que les personnages de niveau enchâssant (du « textual actual world »), eux, n'ont aucune conscience de leur fictivité. Semblablement, dans *La Rose pourpre du Caire* de W. Allen, les personnages du film en abyme savent qu'ils figurent dans un film⁴¹, mais non ceux du film lui-même ; les uns et les autres se leurrent d'ailleurs également en tenant ce niveau enchâssant pour la réalité, comme si la

nouvel emploi du temps fut la rareté des petits déjeuners. Dans les livres, les dîners sont souvent mentionnés et donc ont lieu fréquemment, de même que les déjeuners et les thés de l'après-midi ; sans doute parce que ceux-ci offrent davantage d'occasions de relancer l'histoire. Mais les petits déjeuners n'étaient pas la seule chose à manquer. Il y avait une curieuse absence de cinémas, de tapisserie, de toilettes, de couleurs, de livres, d'animaux, de sous-vêtements, d'odeurs, de coupes de cheveux et, chose étrange, des maladies bénignes. Si quelqu'un tombait malade dans un livre, il avait soit une maladie mortelle et dramatiquement désagréable, soit un simple rhume de cerveau ; il n'y avait pratiquement rien entre les deux.» (ma traduction)

41. Il en va de même pour les personnages de J. Fforde. Rochester déclare par exemple « I was never real to begin with », p. 189 ; « En premier lieu, je n'ai jamais été réel », tr. fr., p. 201.

lucidité métanarrative s'accompagnait forcément d'un reste d'illusion référentielle.

Les choses sont toutefois un peu moins simples. D'une part, comme je l'ai signalé, parce que la « réalité fictive » des romans de J. Ffordde peut difficilement ne pas apparaître, aux yeux du lecteur, comme un monde imaginaire. D'autre part, et peut-être de façon plus décisive, parce que Ffordde introduit ça et là divers épisodes qui, s'ils ne théorisent jamais explicitement le monde enchâssant comme monde fictif, signalent tacitement sa fictivité ou sa textualité. On ne s'étonnera pas trop que cela se fasse sous le signe de l'humour. Ainsi, dans *L'Affaire Jane Eyre*, l'épisode des « bookworms » (« vers hypercorrecteurs »), des asticots génétiquement modifiés de manière à pouvoir digérer et traiter l'information textuelle, mais qui causent quelques dégâts mineurs lorsqu'ils s'échappent dans l'atmosphère :

[Maird] tambourina sur le gros livre qui constituait la base du Portail de la Prose et regarda les vers génétiquement conçus de Mycroft. Ils en étaient au repos & récupération dans leur bocal à poissons ; après un bon gueuleton de prépositions, ils lâchaient joyeusement apostrophes et esperluettes – l'air en était sa'turé&. [...] Je me tournai vers Mycroft qui hochait misérablement la tête.

– Parfaitement, Mis's Next.

– Là-ded'ans, le fusil à pla'sma fonction'ne à mer&veille. Il nous suffit d'ouvrir' le livre à l'aide du Portail de la Pros'e, de sortir les ar'mes & de les fab'riquer en série. Ceci e'st l'arme ultime, Mis's' Next.

Il ne parlait pas du fusil. Il faisait référence au Portail de la Prose. Les vers correcteurs réagirent en éructant sans raison des majuscules en masse.

– To'ut Ce Qui Est Conc'evable Par L'Imag'ination Hu'maine, Nous Pouvons Le Reproduire.⁴²

Ces facéties typographiques ne doivent pas nous empêcher de voir ce qui se produit ici : à travers l'imbrication du texte et du monde fictif, c'est une reconnaissance de la textualité du monde fictif « de base », celui-là même qui se donne pour réel par rapport aux mondes ostensiblement imaginaires qu'il enchâsse, qui affleure en ces lignes. Le résultat est évidemment paradoxal, car le dispositif télescope les deux niveaux sémiotiques en principe disjoints que sont le texte et le monde auquel il réfère. Les volumes suivants prolongeront ce jeu auto-réflexif sous une forme souvent ludique, non seulement par la teneur des passages concernés, mais aussi en ce qu'un jeu se met progressivement en place entre le texte, qui ne reconnaît jamais expressément la fictionnalité de l'univers de base, et le lecteur, appelé à reconnaître les allusions qui parsèment le récit. La non-fiction-

42. *L'affaire Jane Eyre*, op. cit., p. 324.

nalité de la « réalité fictive » s'avère donc une feinte que le texte, tout aussi ludiquement, invite le lecteur à partager tout en multipliant les occasions de signaler obliquement que c'est précisément une feinte⁴³.

Revenons sur le fait que la « réalité fictive » et les « fictions ostensibles » se distinguent par la conscience que leurs habitants ont, ou non, de faire partie d'un monde possible : cette conscience, refusée à ceux qui se croient des habitants du « réel », est l'apanage de ceux qu'on finira par appeler les « *fictioneers* », habitants de l'un ou l'autre des mondes enchâssés⁴⁴. Or cela entraîne, chez ces derniers, une manière de schizophrénie ontologique, en ce sens qu'ils adoptent volontiers, sur leur monde, une perspective à la fois interne et externe. Grace Poole, dans *The Eyre Affair*, situe les événements en fonction de la pagination⁴⁵. Thursday Next, pénétrant dans le monde de *Jane Eyre*, perçoit une légère odeur d'encre dans l'air de Thornfield Hall (p. 324). Dans *Something Rotten*, Hamlet s'étonne que les personnes réelles ne sachent pas à l'avance ce qui va leur arriver (p. 74). On en déduit facilement que les « *fictioneers* », eux, le savent, mais il faut s'arrêter un instant pour noter ce que cela a de curieux. Après tout, on aurait fort bien pu supposer que les personnages fictifs ignorent, comme vous et moi, leur destin : il s'agit là d'un présupposé ordinaire de la lecture de fiction. Le dispositif d'enchâssement ne suffit pas à expliquer qu'il en aille autrement : les Grace Poole, Hamlet et autres Miss Havisham, ou plus exactement, les contreparties de ces personnages qu'on trouve dans l'œuvre de Fforde, auraient très bien pu se conformer à ce présupposé, en considérant le niveau ontologique qui est le leur comme la réalité – à l'instar de Thursday Next et des autres habitants du monde de base. Tout comme ils auraient très bien pu s'étonner que des êtres venus de l'extérieur (de l'« Outland ») fassent irruption dans leur monde et leur révèlent du même coup qu'ils ne sont que des créatures fictives. Tel n'est pas le cas, mais cette conscience « auto-métafictionnelle » ne conduit pas pour autant, chez eux, à une volatilisisation de l'illusion, puisque leurs mondes respectifs sont bien, à leurs yeux, des mondes concrets où ils se déplacent, agissent et éprouvent des émotions sincères⁴⁶.

Or cette attitude biface est elle-même prise en charge par la fiction, sous la forme de ce que j'appellerai le modèle dramatique : à plusieurs

43. Par exemple dans *Something Rotten* (Londres, Hodder, 2004), p. 65-66, p. 159 (et par ricochet p. 157 et 164) et p. 287.

44. *Something Rotten*, p. 49 et *passim*.

45. « But [Rochester] doesn't ever kiss [Jane] until page one hundred and eighty-one » (p. 294) [« Mais il ne l'embrasse même pas avant la page cent quatre-vingt-un », tr. fr., p. 308]

46. Voir par exemple les lamentations de Rochester à propos de la fin de *Jane Eyre* dans *The Eyre Affair*, p. 319.

reprises, les personnages de J. Fforde se comportent d'une manière qui évoque nettement celle de comédiens pouvant à volonté quitter et reprendre leur rôle :

Je me trouvais dans le couloir de la chambre de maître, quelques lignes avant l'intervention de Hobbes. Le feu faisait rage; *endossant instinctivement son rôle*, Jane poussa la porte et bondit dans la chambre de Rochester pour vider un broc d'eau sur les couvertures en flammes. [...]

– Y a-t-il eu une inondation ? demanda-t-il.

– Non, Monsieur, répondit-elle, mais il y a eu un incendie. Levez-vous, levez-vous donc. Tout est éteint maintenant. Je vais vous chercher une chandelle.

Rochester m'entrevit à la porte *et m'adressa un clin d'œil avant se de recomposer une mine consternée*.⁴⁷

En se pensant implicitement comme une représentation théâtrale (pour le bénéfice, en quelque sorte, de Thursday Next, qui serait ici l'équivalent d'une spectatrice passée sur scène ou du moins sur sa frange⁴⁸), le texte parvient ainsi à penser le double regard, à la fois intérieur et extérieur, que les personnages posent sur leur monde fictif : ils seraient, en quelque sorte, des comédiens textuels jouant leur propre rôle⁴⁹. Solution élégante et ingénieuse, mais qui occasionne un nouvel effet de méconnaissance : *Jane Eyre* (et *The Eyre Affair*) ne sont bien évidemment pas des pièces, mais des romans. On a donc ici affaire à un *travestissement du code*, au sens que donne à cette formule Thierry Groensteen dans un article important sur la réflexivité – en bande dessinée, mais ses propositions ont une portée générale qui permet de les exporter vers d'autres domaines. Il y a travestissement du code, écrit Groensteen,

[...] lorsqu'une bande dessinée objective la bande dessinée *en faux*, offrant du code une perception erronée. [...] il y a travestissement quand le code devient non seulement matière à fiction, mais encore et davantage sujet à feinte. Le travestissement est une anti-pédagogie.⁵⁰

En dépit de ce que suggèrent ces formulations, il ne faut pas voir le travestissement du code comme une tromperie qu'il s'agirait de dénoncer, mais bien comme une stratégie oblique qui, souvent, met d'autant mieux en évidence le fonctionnement effectif de la fiction (et du texte) qu'elle en

47. J. Fforde, *L'affaire Jane Eyre*, *op. cit.*, p. 331-332. Je souligne.

48. De sorte que ce dispositif pourra rappeler celui qui se met en place dans le splendide *Céline et Julie vont en bateau* de Jacques Rivette.

49. Ce modèle dramatique permet aussi de rendre compte, à sa manière, de la répétition (lors de chaque nouvelle lecture apparemment) de l'histoire.

50. T. Groensteen, 1990, p. 132 et 137.

offre une version ostensiblement décalée⁵¹. En fait, l'intérêt de la notion de travestissement du code réside dans le contrepois qu'elle oppose à l'idée répandue selon laquelle les dispositifs autoreprésentatifs seraient forcément fiables, comme s'ils constituaient nécessairement une description juste, une clé interprétative, bref une vérité du texte. Comme si les droits et les pouvoirs de la fiction s'interrompaient là où commence l'autoréflexivité – ou, sous un autre angle, comme si les énoncés autoréflexifs accomplissaient forcément des actes de langage sérieux. Il faut bien voir au contraire que les théories autochtones de la fiction sont des théories imaginaires, immergées dans les mondes fictifs où elle sont formulées. Ce sont donc moins des reflets authentiques des fictions où elles apparaissent que des principes de construction ; des énoncés qui, loin de se réduire à des assertions passibles de valeurs de vérité, ont aussi une dimension essentiellement performative : ce sont eux qui édictent les lois de l'univers fictif, qui, selon les cas, le rendent incomplet ou complet, qui stipulent les modalités de l'accessibilité entre les secteurs de l'univers fictif, etc.

Mais surtout, les auto-théorisations de la fiction *participent du récit* ; elles ne sont pas insérées pour leurs seules vertus autoréférentielles, mais aussi en tant que rouages de l'intrigue. Il est nécessaire, pour que l'histoire de *Soixante-neuf tiroirs* se développe de la manière dont elle le fait, que deux lecteurs (ou davantage) puissent se rencontrer dans le même livre ; que cela exige un protocole un peu compliqué (la lecture simultanée des mêmes textes et même de passages identiques) faisant de l'idylle entre Anastase Branitzka et Nathalie Houville un miracle fragile. Il est non moins indispensable, cette fois à l'intrigue de *Futur intérieur*, que les participants à l'expérience oublient complètement, une fois dans le monde de la projection, leurs identités réelles (et même le fait qu'ils en ont une), transformant ainsi le monde de la projection en un refuge, puis en piège. Pareil effacement des souvenirs est au contraire exclu dans *The Eyre Affair*, dont l'intrigue repose au contraire sur une claire conscience du monde extérieur chez les visiteurs introduits dans *Jane Eyre*, sans laquelle Achéron Hadès ne pourrait (tenter de) commettre ses méfaits. Et ainsi de suite.

Faisons un pas de plus. Il arrive que les récits présentent des théories inconsistantes, provoquant d'inexplicables fluctuations des lois ontologiques prévalant dans tel monde fictif. C'est le cas dans *The Eyre Affair*, où, selon les passages considérés, la thèse de l'incomplétude est soit affirmée

51. C'est le cas dans les exemples analysés par Groensteen, notamment dans une planche de la série *Achille Talon* où les phylactères sont traités comme des objets concrets (dans l'univers fictif) qu'un accessoiriste peut déplacer, découper, remplacer, etc. Nul n'ira évidemment croire cette fiction qui attire bien plutôt l'attention sur la matérialité, graphique celle-là, des phylactères.

explicitement, par exemple dans les propos d'Achéron Hadès et de Rochester que j'ai cités plus tôt, soit démentie dans les faits, comme cela se produit lors de la visite à Millcote, qui bénéficie d'une description considérablement plus développée que dans *Jane Eyre*, où ce village ne fait l'objet que de brèves mentions⁵². Il ne faut pas tant y voir, à mon avis, un effet de l'inadvertance des écrivains, que celui de la pression exercée par les intrigues. C'est qu'il faut à Thursday Next (et à Acheron Hades, sans parler des touristes voyageant avec Mme Nakijima) un « sanctuaire » leur permettant de demeurer dans le monde fictif de *Jane Eyre* sans pour autant interférer avec le déroulement original de ce roman : ce sanctuaire, c'est bien évidemment le « backstory », dont les propos sur l'incomplétude devraient pourtant impliquer l'inexistence. Tout se passe en définitive comme si *The Eyre Affair* et les romans suivants de Fforde s'imposaient deux mandats incompatibles. D'une part, jouer la carte de la fascination des personnages qui entrent littéralement dans une (autre) fiction, ce qui conduit à insister, métafictionnellement, sur les particularités structurelles de ces fictions en abyme. D'autre part, ne pas se priver d'une tout autre fascination, celle plus conventionnelle du récit d'aventures palpitantes, qui demande plutôt l'occultation de particularités diégétiquement embarrassantes comme l'incomplétude de la fiction. On ne s'étonnera donc pas si celle-ci, après la tapageuse étape de la dénudation du procédé, est discrètement passée sous silence. Le résultat est un texte ontologiquement inconsistent. Mais qui a dit que les mondes fictifs devaient être consistants ?

La fictionnalité des théories autochtones de la fiction implique enfin qu'on saurait difficilement les contredire au nom d'une conviction théorique que le lecteur entretiendrait par ailleurs. Soit la distinction entre les degrés de fictivité respectifs du monde de base et des mondes enchâssés, lesquels seraient « plus fictifs » que le premier. Certains voudront, avec d'excellentes raisons, récuser cette distinction qui ne ferait, à travers l'effet-repoussoir, que conforter l'illusion romanesque, en masquant la fictionnalité du « *textual actual world* ». Mais on ne peut empêcher cette distinction d'opérer là où elle est énoncée (et promulguée), c'est-à-dire dans l'univers fictif lui-même, où il n'est pas indifférent, par exemple, que Thursday Next soit une personne « réelle » alors que Hamlet est un personnage fictif⁵³.

52. Voir le chapitre 22. La notion de « backstory » qui apparaîtra dans *The Well of Lost Plots* (p. 52-53) et dans *Something Rotten* (p. 4) officialisera en quelque sorte cette position.

53. La distinction interne entre êtres réels et « *fictioneers* » deviendra d'ailleurs une articulation importante de l'intrigue du quatrième volume lorsque Yorick Kaine, *fictioneer* passé d'un roman (*At Long Last Lust*) à la « réalité », sera métamorphosé contre son gré en personne réelle, ce qui lui fera perdre certaines des caractéristiques qui lui auraient permis de prendre le pouvoir (voir *Something Rotten*, *op. cit.*, p. 330).

Ce même principe conduit à refuser de distinguer, comme on pourrait être tenté de le faire, les théories sérieuses et loufoques. Certes, le lecteur un tant soit peu familier avec la sémantique des mondes possibles reconnaîtra aisément des préoccupations présentes aussi chez les théoriciens ; c'est le cas, on l'a vu, des réflexions sur le « *backstory* », qui se rattachent aux débats que nous connaissons bien sur ce que Doležel nomme la « zone indéterminée de la fiction ». En comparaison, d'autres stipulations des théories autochtones, qui font assurément sourire, n'ont aucune valeur théorique en dehors du cadre où elles sont émises. On pourrait ici mentionner l'idée de « *Generics* » introduite dans *The Well of Lost Plots* (pages 10-11). Les « *Generics* » sont, comme leur nom l'indique, des proto-personnages sans individualité reconnaissable (y compris sexuelle) qui, à la suite d'une formation, recevront une affectation romanesque en fonction de leur réussite aux examens : les personnages de classe D grossiront les rangs des foules anonymes, ceux de classe C auront de petits rôles parlants, les B seront des personnages secondaires et les A, évidemment, joueront les grands rôles, à la Anna Karénine, Mr Hyde, etc. Ou encore, la règle qui stipule que c'est uniquement en altérant le manuscrit qu'on peut changer le monde fictif quel que soit le lecteur de l'œuvre (*The Eyre Affair*, p. 156 et 208), ou encore le principe voulant qu'il faut lire une plus grande portion de texte si l'on veut y effectuer un « saut » à plusieurs (*Lost in a Good Book*, p. 334)⁵⁴. Or cette distinction « raisonnable » entre théories dignes d'une attention sérieuse et théories fantaisistes ne peut être imposée que de l'extérieur : dans les mondes fictifs considérés, toutes sont également valides et définissent avec autant (ou aussi peu, lorsqu'elles sont bafouées) de force les contours et le fonctionnement de l'univers imaginaire. Je veux bien que, pour le théoricien de la fiction, il existe une différence significative entre, d'une part, des énoncés fictionnels qui prennent position sur des questions familières, tenues pour légitimes (l'incomplétude de la fiction, l'accessibilité à travers les mondes possibles, etc.) et, d'autre part, des énoncés qui ne correspondent à aucune question sérieusement débattue en théorie de la fiction. Mais imposer cette distinction au monde fictif, ce serait surimprimer (abusivement) des considérations venues d'ailleurs, alors que la fiction peut se donner n'importe quelle théorie et rendre chacune également valide dans son espace propre. Il y a bien un monde de théories possibles, fourmillantes, graves et amusantes. Ou plutôt, bien sûr, *des* mondes, puisque cette petite excursion

54. On peut certes faire valoir que les « *Generics* » sont une allégorie de la genèse romanesque des personnages à partir d'une idée vague, que c'est l'écriture du manuscrit qui détermine la « création » du monde fictif, etc., de sorte que ces théories ne seraient pas entièrement loufoques. Mais ce qui m'importe ici est davantage le principe d'une distinction que la ligne précise que tracera chaque lecteur.

aura permis de montrer l'invention foisonnante que les écrivains peuvent déployer aussi de ce côté : à la limite, chaque fiction pourrait s'accompagner de son auto-théorisation propre, liée (par une relation qui n'est pas forcément de l'ordre du reflet) à son fonctionnement spécifique.

Cette diversité, pour ne pas dire cette bigarrure, des mondes fictifs et des principes qui les sous-tendent, joue un rôle qui n'est évidemment pas négligeable dans la fascination que ces récits sont susceptibles de provoquer, mais aussi dans ce qu'on pourrait appeler les réverbérations théoriques de la lecture. On aura sans doute noté que, malgré la dénudation ostentatoire des procédés et des fonctionnements, les dispositifs que j'ai examinés ne se caractérisent pas par un degré d'explicitation comparable à celui des essais théoriques. Rochester ne parle pas d'incomplétude, mais du fait que sa vie est hachurée ; le Grand Persky ne se lance pas dans une discussion sur l'accessibilité entre les mondes possibles, mais explique à Kugelmass comment il doit s'y prendre pour se rendre dans le monde d'Emma Bovary et en revenir, etc. C'est au lecteur qu'il revient, chaque fois, de prolonger une « théorisation » qui ne se fait jamais qu'en pointillés – opération sans doute beaucoup moins simple que ce que cette métaphore graphique suggère : déclencheurs de réflexion théorique, ces dispositifs ne le sont pas à la manière d'un mode d'emploi mais, le plus souvent, à travers quelque fulgurance intrigante. Cela n'a rien de rédhibitoire : le premier stade de la théorie, c'est moins la perspective claire d'un chemin tout tracé, que, tout simplement, la sidération : celle, par exemple, qui saisit le lecteur de *The Big Over Easy*⁵⁵ lorsqu'il apprend l'existence de combats truqués lors de représentations théâtrales shakespeariennes : Tybalt tue Roméo en duel, faisant ainsi gagner une coquette somme à l'amateur qui a parié sur lui ; lors d'une représentation de *Macbeth*, c'est Banquo et non Macduff qui tue Macbeth, contrairement aux pronostics des bookmakers. L'idée que quelqu'un ait décidé à l'avance l'issue de ces combats⁵⁶ a quelque chose de profondément désarçonnant, non pas parce qu'elle contreviendrait à ce que le lecteur sait de la fiction, dramatique ou autre, mais précisément parce qu'elle y ressemble fort, tout en s'en distinguant subtilement. Dans cette faille minuscule entre truquage et feintise, c'est toute une théorie de la fiction qui se profile. Mais une théorie que l'écrivain s'abstient de formuler, pour laisser plutôt le lecteur, passé le sourire, avec une tenace question. Que ce lecteur prenne la balle au bond, et c'est un théoricien amateur, peut-être, qui, désormais songeur, refermera le livre.

55. J. Fforde, *The Big Over Easy*, Londres, Hodder, 2005, p. 64-66.

56. « This time there could be no mistake ; someone was rigging the fights » *ibid*, p. 66 ; « Cette fois, aucun doute n'était possible : les combats étaient truqués » (ma traduction).

Deuxième partie

**Façons de faire des mondes :
aperçus historiques**

Objets fictifs et « êtres de raison » : locataires de mondes à la Renaissance

Marie-Luce Demonet

La problématique des mondes possibles s'avère féconde pour comprendre l'émergence du roman moderne, de la fiction dans la première modernité. Nous sommes persuadée de l'intérêt des *entia rationis* médiévaux pour rendre compte d'une sorte de métaphysique de la fiction à la Renaissance, ouverte sur les mondes possibles, de ce qu'elle doit ou non à Aristote, à l'ensemble de l'*Organon*, au *De anima* et à la *Métaphysique*, bien qu'il n'y ait chez Aristote que des étants et des *semeia*, des signes. La relation entre le *dynaton* de la *Poétique*, le possible modal et le possible de la fiction offre un point de vue sur le genre romanesque, alors qu'*entia rationis* et fiction narrative sont liés à un embryon de théorie des mondes possibles. Le possible et le vraisemblable dans l'écriture historique rejoignent la chimère dans ce qui est la forme moderne du langage mental, la « pensée », et explorent les modes de représentation de la fiction pour cet objet mental canonique¹. Nous poursuivons ainsi l'étude des théories du signe à la Renaissance et des types d'écriture qui utilisent la fiction, qu'elle soit romanesque ou non, littéraire ou non.

Par fidélité à l'outillage mental de l'époque, mais en le confrontant à l'arsenal critique d'aujourd'hui et à ses évolutions récentes, nous tentons de replacer ce que nous pouvons reconstituer de cette pensée de la fiction dans le cadre de la sémiotique de Peirce. Non par choix méthodologique contre Greimas ou Saussure, mais parce que Peirce reconnaît devoir beaucoup à la scolastique, notamment à la théorie scotiste du signe : ainsi, il est plus adéquat d'utiliser le terme de « sémiotique » plutôt que celui de « sémantique », car *semeiotike*, qui commence à être employé au XVI^e siècle en médecine (il est emprunté à Galien), est congruent avec le cadre terminologique de ce travail.

1. Demonet, 2002, 2005, 2006.

Le *signum* (qu'il soit un mot ou un objet du monde) est, dans la tradition nominaliste encore bien vivante au début du XVI^e siècle, la base de toute proposition et de tout texte, quel que soit le genre auquel il appartient. S'il est un mot, il est fondé sur la supposition; si c'est une chose qui renvoie à une autre chose ou à une notion, il est fondé sur l'inférence. Ainsi, on ne trouvera pas dans la réflexion théorique de l'époque d'opposition entre une syntaxe et une sémantique, mais une différence de nature relationnelle entre deux modes de signifier, deux *modi significandi*, qui correspondent au signe-mot et au signe-signe, au signe suppositif et au signe manifestatif, pour reprendre la distinction utilisée par Francisco de Toledo². Il n'y a pas de saut épistémologique entre le signe et la proposition, entre la proposition et le texte, puisque leur relation est celle de la composition du tout en fonction de ses parties; mais il n'y a pas non plus homologie. Le signe seul, dit Aristote commenté par les médiévaux, n'a pas de valeur de vérité, laquelle ne s'exprime qu'en proposition. En revanche, la relation entre signe et référent constitue la brique fondamentale sur laquelle repose le principe de fiction, selon la façon dont elle est envisagée. Ce sont les relations discursives qui placent ces briques dans un système propositionnel aléthiquement neutre, mais ce sont les relations logiques de cohérence qui feraient que certaines d'entre elles habiteraient des mondes possibles. Après avoir examiné le problème historique de l'apparition de ces « mondes », il conviendra de cerner la compatibilité de ces théories du signe et l'approche métaphysique des mondes possibles.

QUESTION PRÉALABLE :

PEUT-ON PARLER DE « MONDES POSSIBLES » DANS LA RÉFLEXION SUR LA FICTION À LA RENAISSANCE ?

Est-il légitime de parler de « mondes possibles » pour la Renaissance, si l'expression ne se trouve pas avant Leibniz ? Récemment, un colloque de philosophes réunis à Brest autour de la question des « mondes possibles » en philosophie a donné l'occasion à Jacob Schmutz de préciser ce que l'expression signifie dans l'histoire de la philosophie, par rapport à Leibniz³, en posant la question de son invention⁴. Comme l'introduction

2. Francisco de Toledo, *Commentaria, una cum quaestionibus, In universam Aristotelis logicam*, Paris, Jacques Du Puys, 1581, p. 195. Nous avons présenté cet historique dans le premier chapitre d'un ouvrage sur Montaigne, 2002c.

3. 2006, in Bardout J.C. et Jullien V., p. 9-45. Nous renvoyons à la riche bibliographie de cet article pour tous les textes mentionnés par l'auteur.

4. Sur cet héritage et sa transmission, voir Jacob Schmutz, 2002 et à paraître.

précise que l'objet du colloque ne concerne pas les spécialistes de littérature (absents), on devait s'attendre à ce que la pertinence de la notion pour l'analyse littéraire ne soit pas évoquée. Or, comme tous les travaux de Jacob Schmutz, cette étude est passionnante. Nous avons déjà partagé, à l'occasion d'échanges fructueux, la conviction que la lecture des textes jésuites espagnols et portugais était de première importance pour comprendre l'évolution de la philosophie en France, et j'ajouterai, pour comprendre son rapport à la littérature.

Nous partions donc de cette étude pour cerner la pertinence *littéraire* de la notion. J. Schmutz effectue une mise au point historique, qui précise les définitions de la notion aux débuts des temps modernes, ce qui le conduit à en contester l'invention attribuée à Duns Scot et aussi à en écarter l'usage littéraire. Il distingue trois acceptions de l'expression :

1) cosmologique : imaginer d'autres mondes (réels) créés ou créables, pour ne pas limiter la toute puissance divine ;

2) littéraire : imaginer des chimères, des utopies ou des fictions, dans le cadre d'un imaginaire, où « la capacité d'*existence* n'est nullement présupposée » (p. 10) ; cette acception n'est pas datable et a toujours existé notamment dans les propositions conditionnelles⁵ : sur le plan philosophique, il n'est pas possible d'en tenir compte car elle n'offre pas « de réflexion systématisée de la fiction sous le nom de mondes possibles » (p. 13) ; une première poétique des mondes possibles n'existe qu'après Leibniz au XVIII^e siècle comme l'a montré Doležel, et c'est seulement la philosophie analytique qui s'est emparée du concept pour expliquer les mécanismes de la création (Goodman, Pavel, Ronen) ;

3) épistémologique, avec le possible logique, qui n'a rien à voir avec le précédent et se fonde sur une opération modale.

Dans la récapitulation qu'il effectue, J. Schmutz émet des doutes sur l'origine des mondes possibles telle que la voient Knuutila (chez Scot) et Honnefelder (chez Comenius et Alsted). L'origine scotiste viendrait de la notion de *potentia*, et le *possibile logicum* (selon van der Lecq et Söder) permet de *redistribuer* en termes de « mondes possibles » les approches antérieures à Leibniz. Or, comme l'a remarqué Ramelow (1997), l'expression ne se trouve pas chez Scot et il faut relire la mise au point de Dumont (1995) ; en fait, Scot dit surtout que le contingent est quelque chose dont l'opposé est possible au moment où il existe. Le *dynaton* aristotélicien associé au concept de plénitude (Lovejoy) établit une relation entre le

5. L'auteur fait référence à notre étude sur la conditionnelle « Si mon mulet transalpin volait... », 1993.

possible et l'actualisation ; de ce fait (selon J. Schmutz), « la toute-puissance divine s'étend seulement aux êtres qui possèdent une *ratio entis*, ce qui exclut les contradictoires et les chimères : il ne faut donc pas attribuer à Scot ce qui apparaît déjà au XIII^e siècle, notamment chez Guillaume d'Auvergne qui définit le possible comme une « absence d'empêchement à être » (« *privatio prohibitionis sui esse* »), par opposition à la chimère qui a une impossibilité interne ; pour Aristote, le possible est ce dont l'opposé n'est pas nécessairement faux, mais à aucun moment il n'invoque le principe de non-contradiction que les glossateurs du XIII^e siècle ont ajouté et il n'a pas parlé de *coherentia terminorum* (p. 21). Thomas d'Aquin « intègre le possible dans le cadre d'une classification des jugements » : ainsi, le possible et l'impossible acquièrent le statut de *modalité énonciative*, ce qu'ils n'avaient pas chez Aristote (qui ne traite que de la *modalité de la chose*). « Scot n'invente conceptuellement rien de nouveau, mais le *possibile logicum* se trouve pour la première fois sous sa plume » (p. 23) ; les scolastiques modernes l'ont appelé « *pura* » ou « *mera possibilitas* », au XVII^e siècle, et elle se définit par rapport au principe de contradiction : il faut au moins qu'il soit pensable. Le bouc-cerf est impossible parce qu'il n'est pas pensable et que Dieu ne peut pas l'avoir créé. Le monde avant sa création est une possibilité purement intellectuelle, dit l'Averroès latin (Kukkonen) : le monde est possible non seulement par rapport à Dieu, mais selon ses propres critères, opinion problématique. L'expression « *secundum imaginationem* » apparaît plus tard (chez Dullaert) : on peut imaginer que Dieu pouvait créer d'autres mondes.

Malgré ces objections, J. Schmutz ne conteste pas l'apparition de l'expression avant Leibniz et il souligne le rôle majeur des jésuites ibériques. En effet, l'expression *mundi possibles* se trouve sous la plume d'Antonio Rubio (*De Coelo*, 1605), au sens cosmologique, mais ce qui la différencie du sens leibnizien est l'absence de nécessité de ce « meilleur des mondes possibles » (Knebel 2000) ; pour Rubio, la seule limite est l'unicité de l'homme. La question est cependant orientée dans un sens moderne à cause des discussions sur le libre-arbitre, contre le nécessitarisme protestant.

On ne trouve pas non plus, selon J. Schmutz, contrairement à ce que disent les philosophes analytiques, l'expression de « mondes possibles » chez Molina, mais des « *series rerum ou ordines causarum* », qui viennent de Cicéron (p. 34) ; en revanche, en est bien plus proche un manuscrit de 1585-89 de Suárez, resté inédit, où l'on peut lire le sens épistémologique de l'expression, ce qui confirme l'« extraordinaire créativité de la théologie post-tridentine » (p. 36). Cette évolution n'a, selon l'auteur « rien à voir avec les concepts littéraires de "mondes fictionnels" », car elle « n'invite pas à la rêverie ou aux romans fantastiques » (p. 38).

Nous nous permettons de commenter cette brillante analyse, en reprenant les trois sens distingués :

– il est évident que la littérature ne se pense pas comme cosmologiquement alternative à ce monde-ci, mais certains textes de l'époque, faisant écho aux spéculations philosophiques, évoquent l'hypothèse d'autres mondes en relation avec la renaissance de l'épicurisme (chez Rabelais et Montaigne, par exemple), non seulement pour ne pas limiter la toute-puissance divine, mais aussi pour ne pas limiter l'infinie créativité de la Nature ;

– en littérature, il est vrai qu'il n'y a pas de réflexion systématisée sur les mondes possibles : doit-on pourtant nier l'articulation entre ce possible littéraire et les mondes possibles dans le sens suivant ? les textes littéraires sont repensés dans la deuxième moitié du siècle avec la *Poétique* d'Aristote qui confirme la cohérence des présupposés métaphysiques et logiques des autres textes aristotéliens portant sur le *dynaton* ;

– le possible logique, l'opération modale, sous-tend la *Poétique* qui oppose le *poiein* du dramaturge à la « vérité » du chroniqueur (*historikos*). L'exemple des « mulets volants » vient de la *Dialectique* de Melanchthon, et se trouve intégré (sous la variante du « bœuf volant ») dans la réflexion de Suárez sur les « êtres de raison »⁶.

Ainsi, on ne peut pas être sûr de l'étanchéité entre les sens 2 et 3, et l'on peut postuler également que le 1 a son intérêt. L'une des objections au maintien de cette étanchéité est la réflexion (ni aristotélienne, ni anti-aristotélienne) menée à la Renaissance sur la nature logique de l'événement passé : l'événement raconté par un historiographe n'est pas toujours considéré selon un mode différent de l'événement inventé dans un roman. Cet entre-deux est exprimé au conditionnel et s'appuie sur le possible logique, dans la déclinaison particulière de ce que j'ai appelé, faute de mieux, le « possible passé » : il s'agit d'un « monde » intermédiaire créé par le « vraisemblable » dans la fiction qui se sert de l'histoire et dans l'historiographie qui se sert de la fiction. Ronsard, dans la seconde préface de la *Franziade*, déclare à propos d'Enée, personnage historique admis comme tel à l'époque : Enée n'est peut-être jamais venu en Italie, « mais il n'est pas impossible qu'il y eust peu venir »⁷. Avec ce conditionnel modalisé par « il n'est pas impossible que », on comprend qu'il n'y a pas « d'empêchement à être » pour cette action, dont l'alternative est claire (soit il est venu, soit il n'est pas venu, car on peut difficilement venir à moitié) et nous nous trouvons dans la perspective du possible compris par les médiévaux. Ronsard se fonde clairement sur la *Poétique* d'Aristote, qui traite du

6. Francisco Suárez, *Disputationes metaphysicae*, Salamanque, 1597 ; Paris, Michel Sonnius, 1605, p. 700 sq. *Les êtres de raison : dispute métaphysique LIV*, texte latin présenté, traduit et annoté par Jean-Paul Coujou, Paris, J. Vrin, 2001.

7. Pierre de Ronsard, seconde Préface de la *Franziade*, dans *Œuvres*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, II, p. 1167.

dynaton, le possible, et de l'*eikos*, le vraisemblable (ou le probable, selon les traductions latines), mais ces notions sont elles-mêmes issues du *Peri Hermeneias* et des *Premiers analytiques*. Il s'agit à la fois d'un possible logique et d'un possible « historique » qui comble les lacunes de l'histoire afin de lui restituer ce *continuum* cher à Paul Veyne. Nous avons trouvé chez le très sérieux Etienne Pasquier des exemples de ce passé reconstitué à partir des documents et des énigmes laissées à l'historien. Sur le plan technique, le lien est effectué entre les acceptions 2 et 3, par la rhétorique : c'est elle qui aménage les modalités logiques, comme le possible, en *eikos*, vraisemblable ou probable, pour les adapter au discours civil, à la prose d'art et à la création poétique.

Pour conclure provisoirement, nous dirons que J. Schmutz s'intéresse à juste titre à l'emploi réel de « *mundi possibile* », et ses précisions confirment l'antériorité du concept par rapport à Leibniz (lequel connaissait assez bien l'œuvre des jésuites) en la situant dans le contexte idéologique de la contre-réforme. Mais il faut aussi s'interroger sur ce qui constituerait ces « mondes », même s'il ne faut pas seulement les prendre selon leur acception épistémologique. Nous tenterons de mettre en évidence le rôle fondateur, en combinaison avec les développements de la logique modale, des objets fictifs qui peuvent habiter ces mondes.

SIGNE ET OBJET FICTIF

Quel que soit le mode de signifier, les logiques et les métaphysiques médiévales – je simplifie – décrivent presque toutes les signes par rapport à leur représentation dans l'esprit, appelée *imago*, *species*, *conceptus* ou *conceptum*, *signum mentale*, *terminus mentalis* selon les écoles, et considérés depuis Guillaume d'Ockham comme des signes *naturels* puisque l'esprit les construit spontanément à partir des perceptions. Or, sur le plan métaphysique, le principe de la représentation mentale se complique avec la division, chez Thomas d'Aquin, entre *entia rationis*, qui n'ont pas de réalité hors de l'esprit, et *entia realia*, les objets du monde. Les *signa* ou *termini* de la logique sont la base de tout énoncé, et donc aussi de tout énoncé « fictif » à la Renaissance. L'expression *entia rationis* est traduite chez Arnauld et Nicole, et leurs prédécesseurs, par « êtres de raison »⁸,

8. A. Arnauld et P. Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, 1683, Paris, Flammarion, 1970, éd. Louis Marin, II, p. 76. Comme J.-P. Couju, nous choisissons de conserver la traduction d'*ens rationis* par « êtres de raison » et non par « étants », celle-ci n'ayant pas été adoptée par Arnauld et Nicole. En revanche, Scipion Dupleix l'avait correctement traduit dans *La Logique, ou art de discourir et raisonner*, 1600 (1^e éd., B.M. de Blois),

bizarre syntagme pour désigner précisément des êtres assez peu rationnels comme les chimères.

Le début de conscience qu'on pouvait avoir, à la Renaissance, de la notion de mondes possibles ne peut se passer du noyau de l'objet fictif (je traduis ainsi le *fictum* latin) en tant que signe sur le plan logique, même si thomistes et scotistes parlent plutôt de « significations », de concepts et de « représentations ». Quel que doit le courant doctrinal, l'approche est nécessairement mentaliste, parce que les disciplines enseignées à l'époque, dans les collèges humanistes ou dans les universités, avaient appris à penser le monde à partir des principales facultés de l'âme : perception dans le sens commun, traitement des images dans l'imagination ou la *phantasia* (les termes ne sont pas exactement synonymes) tri et jugement dans l'intellect, stockage dans la mémoire qui est aussi conçue comme une « imagination ». Bien que la perméabilité entre *phantasia* et intellect pose problème à beaucoup de philosophes de cette époque, ces étapes sont présentes chez des auteurs comme Rabelais, Montaigne ou Cervantès, chez des pédagogues comme les jésuites de Coimbra, Suárez ou les auteurs de *Logique de Port-Royal*. Tout ce que l'on a pu dire sur le *furor*, l'enthousiasme et le poète divinement inspiré est très séduisant, mais cette divinisation et ce platonisme littéraire s'appuient toujours sur le rôle fondamental de la faculté de représentation qu'est la *phantasia*, pivot cognitif de l'âme. Celle-ci gagne même en pouvoir au cours du XVI^e siècle puisque plusieurs auteurs lui attribuent une capacité d'invention qui déborde sur les prérogatives de l'intellect.

Cette *phantasia* produit des *phantasmata* ou *imagines* dans l'esprit, d'abord à partir du réel perçu et, même si cette connaissance est faussée, ce sont tout de même des *entia realia* qui sont connus, puis, grâce à la capacité de combiner des images mémorisées et d'extraire des schémas communs à plusieurs formes, la *phantasia* et l'intellect agent créent dans l'esprit des « objets mentaux » avec ou sans référent réel, images de singuliers ou universaux. C'est ainsi que les textes scolastiques énumèrent et commentent des exemples canoniques, l'image de l'ami absent, la métaphore de la montagne d'or prise d'Ovide, et surtout la chimère, qui accompagne au cours du Moyen Âge le bouc-cerf d'Aristote pour devenir l'animal favori des spéculations métaphysiques. Lubomir Doležel les évoque dans son Prologue et les qualifie de « vénérables »⁹.

éd. R. Ariew, Paris, Fayard, 1984 (d'après l'éd. de 1607), « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1984, ch. 7, « Qu'est-ce que S. Thomas d'Aquin appelle Estant de raison ».

9. L. Doležel, 1998, Prologue, p. 1.

On sera reconnaissant aux philosophes de la première modernité d'avoir ainsi, *a contrario*, traité de la fiction : leur fréquent souci de l'éliminer de la logique les a conduits à la définir et c'est chez eux, bien plus que chez les poéticiens, que l'on en devine le fonctionnement. Or, la Renaissance est une époque où le mot de « fiction », en latin comme en français, ne renvoie nullement au roman ou au récit inventé, mais à un élément « caduc » (= accidentel, par opposition aux sujets substantiels), élément mythique ou allégorie, *signum* dont la particularité est de ne pas avoir – ou de ne plus avoir – de référent réel. Ce *signum*, souvent un substantif, peut être aussi ordinaire que le mot *homo*, ou franchement fantastique, comme le bouc-cerf, selon l'exemple donné par Aristote dans les *Premiers Analytiques* et le *Peri Hermeneias*¹⁰. Le bouc-cerf, devenu le loup-cervier dans certains commentaires, les êtres mythologiques comme la Chimère, sont des *signa ficta* dans l'ordre de l'énonciation, et ce sont aussi des *entia rationis* dans l'ordre métaphysique : ils ne l'ont pas toujours été puisque les hommes de l'Antiquité ont pu croire à leurs mythes. Un autre usage ancien du mot « fiction » se trouve chez les juristes puisque les fictions « légales » étaient un moyen légitime de résoudre un problème de droit. On en trouve un bel exemple dans le *Tiers Livre* de Rabelais, quand Panurge raconte l'histoire du fou Seigny Joan, qui dénoue le cas juridique du « faquin qui mangeait son pain à la fumée du rôti » : il le paie symétriquement et proportionnellement au son de son argent et cette fiction, rapportée par les légistes, a fait jurisprudence¹¹. C'est un cas de fiction énonciative dans la fiction au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire dans un récit cohérent, situé dans un monde qui n'est pas le nôtre mais qui est « proportionnel » à lui, pour utiliser la terminologie de Suárez sur laquelle je m'étendrai.

La « fiction poétique » peut être un personnage isolé, ou bien un ensemble de propositions organisées en récit, en prose ou en vers, ou dans une intrigue théâtrale, mettant en scène des personnages qui ne sont pas autre chose, métaphysiquement parlant, que des êtres fictifs hybrides. Ainsi, on peut considérer les *Métamorphoses* d'Ovide comme un ensemble de fictions, au sens où elles sont fondées sur des entités considérées comme les exemples mêmes de l'invention poétique selon Horace : des êtres mythologiques, jusqu'aux plus monstrueux. La faveur concomitante des récits en prose, longs ou courts, fait que le principe du

10. Aristote, *Premiers Analytiques*, I, 38, 49a 24, et *Peri Hermeneias* (*De l'Interprétation*), I, 16a 16 ; voir aussi les *Seconds Analytiques*, 7, 92b 6 et *Métaphysique*, 29, 1024b 17-18.

11. *Le Tiers Livre de Pantagruel*, éd. M. Huchon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1994, ch. 37, p. 469-470. Sur l'usage juridique de cette fiction, voir Stéphan Geonget, 2008.

« feindre » dépasse le personnage pour concerner le récit. Un glissement s'opère ainsi, au cours du siècle, depuis la fiction construite sur un objet fictif singulier jusqu'à l'univers entier d'un roman, voire à une œuvre entière : la liste des objets apparentés à la chimère s'enrichit des *Métamorphoses* d'Ovide prises globalement, de *Pantagruel* et d'*Amadis*. Chez le traducteur-adaptateur français d'Aristote, Philippe Canaye (1589), ce n'est pas *Pantagruel*, mais « Rabelais » qui est appelé « fiction poétique » et « sujet caduc » pour désigner ce qui ne peut justement pas être l'objet de la logique¹².

FICTIONS POSSIBLES ET OMBRES D'ÉTANTS

Mais pourquoi ces fictions habiteraient-elles des mondes possibles, et non pas des mondes fictifs ? La réponse ne peut être simple : d'abord parce que ces entités sont associées, chez certains philosophes, à une modalité logique, le *dynaton* d'Aristote, le « possible », laquelle entretient des rapports complexes avec le *fictum* ; ensuite, parce que le développement autonome du récit de fiction, entre Moyen Âge et Renaissance, favorise la perception d'une frontière entre le monde réel et des mondes fictifs. À l'époque des *Disputationes* de Francisco Suárez, un autre jésuite mentionné par Jacob Schmutz, Antonio Rubio, dit que les propositions mentales ne sont « entia rationis » que « formaliter » et non selon l'essence : cette solution, scotiste, sauve ces « entia » de l'inanité en leur accordant un statut selon la forme¹³.

Il convient surtout de s'arrêter sur la *Disputatio* 54 de Suárez consacrée aux *entia rationis*, ces étants qui sont « quasi umbrae entium »¹⁴ car elle fournit une argumentation serrée qui associe le fictif et le possible. Suárez pose d'abord le *fictum* comme *ens rationis* : il n'a pas d'être et doit être compris par comparaison avec le réel, comparaison qui fonde la *relatio rationis* (I, 8). Cette relation est une méta-notion souvent exprimée par un « quasi », et est elle-même un étant de raison... Après avoir posé que l'intellect, cause efficiente, invente (*fingit*) la chimère, *ens* « impossible » et même, selon certains, « empêché à être » (« prohibitum »), Suárez admet

12. Philippe Canaye, sieur du Fresne, *L'Organe, c'est à dire l'instrument du discours*, Genève, Jean de Tournes, 1589 [privilege de 1574, achevé d'imprimer de 1582], p. 301, publication en-cours sur le site BHV du CESR.

13. Antonio Rubio, *Commentariorum in universam philosophiam Aristotelis*, Valence, P. Patricius, 1599, « De natura signi », p. 1009 ; voir aussi son *Tractatus de entibus rationis*, publié avec la *Logica mexicana* [1607], Lyon, Jean Pillehotte, 1611.

14. Proème, I.

que c'est plutôt le travail de l'imagination secondée par la volonté. Alors que la montagne d'or n'existe pas mais reste « possible », la chimère est « impossible ». S'appuyant sur Aristote (I, 9) il admet une proportionnalité *possibile* avec l'*ens reale*, selon une sorte d'habitude et, dans le cas de la chimère, « les dialecticiens » parlent d'un *ens imaginabile* qui a une extension plus large que l'*ens possibile*, puisqu'il comprend les *entia* impossibles : elles restent *entia rationis* toutefois, car l'imagination humaine participe d'une certaine façon de la faculté rationnelle (II, 18).

La section III fait intervenir une notion nouvelle, fort intéressante pour le devenir des « mondes possibles », le *spatium imaginarium*, l'espace imaginaire. Les chimères sont constituées *per modum substantiae* – et non par des adjacents – dans cet espace de l'imagination (III, 1), ce qui permet de les distinguer des abstractions, qui peuvent être objets de science, adjacents et relatifs, tandis que les *ficta* sont multipliables à l'infini selon leur mode propre. Suárez revient sur l'espace imaginaire, se demande s'il est *ens rationis*, et donne l'exemple de la succession imaginaire que nous concevons en dehors du temps réel et qui a la même *ratio* que lui.

Dans les sections qui suivent, il démontre que les *ficta* sont compris sous la négation, et il leur restitue une modalité du possible implicite (V, 15) : un homme non existant ne peut pas être dit en vérité aveugle, sauf si on considère qu'il s'agit d'une proposition modale de possibilité (« il est possible qu'il soit aveugle ») ; on ne lui attribue pas la cécité, mais la possibilité d'une privation. Les *entia rationis* peuvent donc avoir un attribut négatif comme les autres.

La section VI précise encore ce qu'est une « relation de raison », fondamentale pour établir la cohérence interne entre les *entia rationis*. Puisqu'il leur manque au moins une condition nécessaire pour être fondés sur une relation réelle, l'intellect imagine ou pense quelque chose de proportionnel au réel : par exemple, des relations de similitude entre deux chimères ou entre la chimère et le bouc-cerf, ou une relation de distance dans un espace imaginaire, ou, dans une succession imaginaire, une relation de priorité ou de postériorité. Là où il y a un *ens* réel (Pierre) et un *ens* fictif (la chimère) c'est le fictif qui l'emporte car la *relatio rationis* est elle-même fictive (VI, 4). Suárez appelle également « relation de raison » celle du signe imposé *ad placitum*, les secondes intentions (noms abstraits) et les instruments par lesquels nous exprimons nos concepts. Elles n'en sont pas pourtant « gratis confictae », mais prises de la chose selon un certain fondement. Il conclut en associant les *ficta* à une « intellectio reflexiva » plus générale qui rend compte aussi des abstractions, à la fois différentes de l'*ens reale* et construites sur son modèle.

On voit l'intérêt que présente ce raisonnement pour la pensée de la fiction. La conception des *ficta* comme signes participant proportionnel-

lement de l'*ens reale* permet de se passer de la notion mimétique de ressemblance, qui marque encore beaucoup de théories de la fiction comme Doležel l'a remarqué à propos d'Auerbach¹⁵. L'analogie proportionnelle construit un rapport, non une identité. La réticence ontologique que l'on peut toutefois souligner est dans la conception même de la chimère, toujours pensée comme contenant une contradiction interne référentielle, obstacle contourné par la notion d'« imaginable » qui subsume l'impossibilité. Voilà qu'avec l'*imaginabile* (daté du début XVI^e siècle selon J. Schmutz), tout est possible.

Rien n'empêchait les esprits très sérieux de se pencher sur ces questions, que Rabelais concentre dans un titre de la Bibliothèque de Saint-Victor (*Pantagruel*, ch. 4) : *Utrum Chimera in vacuo bombinans possit comedere secundas intentiones* (« Savoir si Chimère vrombissant dans le vide peut manger des secondes intentions »)¹⁶. Si l'on traduit ce *dubium* en termes suaréziens, il s'agit d'un *ens rationis fictum* et impossible qui mange un *ens rationis* abstrait dans le cadre de la *relatio rationis* de privation... Les atomes, que personne n'avait vus, et les idées platoniciennes, encore moins, étaient l'objet de spéculations semblables et de plaisanteries de clercs.

LES CHIMÈRES COMME (IM)POSSIBLES IMAGINABLES

Laissons de côté cet autre habitant qu'est la métaphore de la montagne d'or, objet « possible » selon Suárez, bien qu'il y ait une proximité entre le résultat du processus métaphorique et l'hybridité artificielle de la chimère. Nous devrions plutôt dire Chimère, avec un C majuscule, car c'est un nom propre de personnage, aussi bien que la Chimène de Corneille. Sa mention, dans tout texte que ce soit, dénote d'abord, à la Renaissance, un être qui rappelle une ou plusieurs fables que tout le monde connaissait. Chimère n'est ni vraie ni fausse : il n'y a que si l'on dit « Chimère est » que la proposition est soit fausse, selon la réalité, soit vraie analogiquement dans l'ordre de la fiction. Chez Homère et Hésiode, elle « est ».

Les emplois de ce nom montrent qu'en français, au XVI^e siècle, le mot « chimère » pouvait être un individu d'une collection d'êtres composites, comme s'il y avait une « espèce » animale de ce nom, et l'emploi métaphorique d'« objet vain » est tout à fait récent à l'époque où Montaigne qualifie ses *Essais* de « chimères et monstres fantasques ». Dans le chapitre

15. L. Doležel, 1998, p. 6-7.

16. *Pantagruel*, éd. M. Huchon, éd. citée, ch. 7, p. 238 (titre ajouté dans l'édition de 1533).

«De l'oisiveté»¹⁷, il utilise ce binôme en le glosant par une citation d'Horace qui parle de «*vanae species*» (images vaines de l'esprit) : c'est pourquoi on a pris l'habitude de considérer que les «chimères» de Montaigne étaient un emploi figuré. Or les attestations antérieures au milieu du XVI^e siècle sont rares¹⁸. Dans les contextes contemporains consultés, même quand il s'agit d'une figure, le mot/nom «Chimère» reste encore proche de la bête et très fortement connoté par les poètes qui ont raconté la victoire de Bellérophon sur ce monstre gardien de volcan.

«Chimère», comme nom propre et individu, est en usage en même temps que les chimères génériques. Son exemplarité fictive bénéficie des conditions favorables à la reconnaissance des *facta* comme «êtres de raison», entre l'époque de la *Celestina*, d'*Orlando Furioso* et de l'*Amadis* espagnol, et la publication du *Quijote* : le pivot de cette évolution s'effectuant au milieu du siècle avec les romans de Rabelais (en particulier le *Tiers Livre*) et *Lazarillo de Tormes*.

Les jésuites et les autres moralistes condamneront le roman sentimental, satirique ou merveilleux pour mieux favoriser les fictions dévotes ou les faits-divers retravaillés pour l'édification des fidèles comme chez Jean-Pierre Camus. Les artisans de la contre-réforme ne pouvaient pas ignorer le très grand intérêt que représentaient les narrations fictives pour la conversion, car elles étaient considérées comme des arguments affectifs au même titre que les images contestées par les protestants. Aussi fausses que les mythes platoniciens, elles n'en étaient pas moins «utiles» pour le sens religieux ou moral qu'on pouvait en tirer, prolongeant pour la fiction moderne le procédé de moralisation appliqué depuis si longtemps à Ovide et à Homère. La fiction encadrée par la modalité de l'utile, qui dirait «ce que vous allez lire est faux, mais c'est vrai parce que cela vous conduit au bien», est sauvée de l'enfer. Il n'en est pas du tout de même pour les fictions littéraires et plaisantes, au statut indéfini, mal protégées par des préfaces ambiguës de traducteurs qui protestent de leurs bonnes intentions, ou par des prologues comme ceux de Rabelais dont le conteur a un pied dans la fiction.

Sans vouloir surévaluer la coïncidence entre la rédaction du *Quijote* et celle des *Disputations métaphysiques*, nous saluerons l'apparition d'un héros «*ingenioso*» dont la propriété remarquable est de prendre au sérieux et de considérer non «*formaliter*» les êtres de raison de saint Thomas.

17. Michel de Montaigne, *Les Essais* (1580-1592), éd. P. Villey, Paris, PUF, 1965 (notre édition de référence), I, 8, p. 33.

18. Les dictionnaires historiques datent cette acception de la traduction française de *Cortegiano* de Baldassare Castiglione, publiée en 1538.

DE L'AMPLIATION À LA NÉGATION

La relation entre possible et fictif est aussi développée avec la théorie de l'ampliation chez les nominalistes parisiens, entre Pierre d'Ailly et John Mair : ce dernier avait formé plusieurs jésuites et dominicains, espagnols ou portugais, dans les années 1510-1530, à l'époque où Rabelais fréquentait aussi les collèges. Ceux qu'on appelait les « terministes » à cause de leur intérêt pour le terme mental étendaient la catégorie du temps au possible et au fictif à partir des catégories temporelles (par « ampliation »), ce qui permettait de voir dans la chimère autre chose qu'un agrégat d'objets réels « impossibles » (Buridan)¹⁹. Leur accorder une temporalité ne leur attribue en rien une réalité et la chimère nominaliste reste un objet « impossible », alors que le courant scotiste accorde une « réalité » (au sens scotiste du terme) au possible non réalisé, qui est considéré « *formaliter* » : ainsi, le passé est constitué aussi de possibles non réalisés et non plus seulement, comme chez Aristote, d'événements nécessaires. La conception de Scot établit en effet une symétrie entre les deux dimensions du temps, et, même si elle s'en tient à un passé nécessaire, elle ouvre la voie à une réflexion sur la contingence du passé²⁰, ce qui rapproche dans un même mode la fiction mise en œuvre dans le roman et le possible non attesté de l'histoire, ce « possible passé » sur lequel s'appuient les historio-graphes du temps. Ce rapprochement permet de réduire la distance générique entre une histoire fabuleuse et une tragédie, une fable d'Esopé et l'histoire de France, voire entre une fiction « réaliste » comme *l'Heptaméron* – il n'y a pas lieu de distinguer sur ce plan entre roman et nouvelle – et ce qu'on appelait un roman « comique » (*Pantagruel*) : ne serait plus considéré comme irréductible l'écart entre un potentiel historique (César a pu dire ou faire ceci ou cela compte tenu de son caractère et de ses ambitions) et le contrefactuel des consultations de Panurge dans le *Tiers Livre*. Le fictif et le passé rejoignent le futur en tant que possibles « non réalisés » : il n'y aurait pas de différence – métaphysique – entre imaginer un événement de façon totalement fictive, et l'imaginer existant dans le futur, ou dans le passé, alors qu'il ne s'est pas (ou pas encore) produit. Les êtres de raison « possibles » permettent effectivement de ne pas limiter la toute-puissance divine, ce dont profite indirectement la toute-puissance du créateur de fiction.

19. E. J. Ashworth, 1985, p. 59-79; Joël Biard, 1985, p. 265-283, partic. p. 269 : la théorie de l'ampliation « a pour fonction d'énoncer les conditions d'après lesquelles la référence de tel ou tel terme est étendue au-delà des seuls objets présents ». De John Mair, voir les *Libri quos in artibus in Collegio Montis Acuti Parisius regendo compilavit*, Paris, 1506, 115 r, qui traitent de *l'ampliatio ad imaginabilia* (cité par J. Biard, *ibid.*).

20. Calvin Normore, 1982, p. 369.

On peut identifier encore une autre position (après la configuration jésuite-thomiste, terministe, scotiste) par rapport à la fiction, celle des réalistes matérialistes, souvent des averroïstes héritiers du nominalisme le plus strict : la fiction reste pour eux un « mensonge », ce que soutient encore un poéticien comme Jules César Scaliger, bien avant Bertrand Russell²¹ : pour Scaliger, la phrase « le phénix est un oiseau ressuscité » reste un énoncé « faux »²², alors que pour nous, dans le monde des phénix, il est tout à fait normal de ressusciter, comme pour une chimère de cracher du feu. Averroès, pourtant, admettait les chimères « impossibles » au nombre des êtres de raison (sans leur accorder de réalité)²³. Les *phantasmata* peuvent être complètement inventés, y compris dans l'incohérence référentielle : phénix et chimères sont des « fanfreluches », d'après la traduction française pittoresque du terme grec, qui figure dans l'*Anatomie* de Du Laurens (1621) : ces images dans l'esprit sont, selon Averroès, inventées « en couleur », ce qui leur donne un modelé et plus de ressemblance au vrai²⁴. « Fanfreluche » rappelle le titre de la *Mythistoire baragouyne de Fanfreluche et Gaudichon*, où Guillaume Des Autels utilise deux mots-valises monstrueux et « contradictoires », « Mythe-histoire », et « baragouin » (« pain » et « vin » en breton) : en outre, il compare la généalogie de la dame à celle de Mélusine, femme-serpente²⁵, tout en imitant bien entendu Rabelais et ses « Fanfreluches antidotées » (*Gargantua*, 2), dont le déchiffrement complet se fait toujours attendre, les vers étant référentiellement hétérogènes.

La promiscuité entre des êtres de raison acceptables comme les objets mathématiques et les abstractions d'une part, et le monstre Chimère d'autre part, a produit non seulement une radicalisation de la censure, mais aussi une contamination dans l'autre sens. Les sceptiques attaquent sérieusement ces traditions philosophiques en déclarant que les abstractions et les universaux sont tout autant des *ficta* que les boniments des poètes. Ce point de vue ne reconnaît que les objets réels, se moque des concepts aristotéliens et des idées platoniciennes, présentés eux aussi comme des images déformées et des *ficta*. Qui a vu ou touché une méta-

21. L. Doležel, 1998, p. 3.

22. J. C. Scaliger, *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus, de Subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, Paris, Michel Vascosan, 1557, p. 169.

23. Averroès, *In Metaphysicam Aristotelis*, VI, 2, t. 3, dans les *Opera* d'Aristote, Venise, Giunta, 1562, f 152 (Minerva reprint, 1964).

24. *Toutes les œuvres de M^e André Du Laurens*, trad. Théophile Gelée, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1621, *Anatomie*, XI, Q. 2, disponible sur le site des « Bibliothèques Virtuelles Humanistes » du CESR.

25. Guillaume Des Autels, *Mythistoire baragouyne de Fanfreluche et Gaudichon*, 1578, réimpr. par M. Françon, Cambridge, Steinhof's Foreign Books, 1952.

phore en vrai ? qui a contemplé en face des « êtres de raison » ? Ces arguments, adaptés de Sextus Empiricus, alourdis par la lutte anti-scolastique de Valla contre les universaux et les transcendants, seront repris par le philologue ultraciceronien, Nizzolio (*De veris principiis*, 1557, commenté par Leibniz), qui nie l'existence des concepts : pour lui, il n'y a que les choses, et les mots, sans aucun intermédiaire²⁶ ; des critiques de même nature sont longuement développées par le médecin Francisco Sanches, dans le *Quod nihil scitur*, 1581)²⁷ : le vocabulaire philosophique n'est pour eux que *figmentum, fictum, chimaera*. L'invention des êtres de raison est, de ce point de vue, le comble de la fiction. Cette position-limite, qui n'a pas laissé Montaigne insensible, a des racines à la fois métaphysiques et physiologiques : elle met en cause la traditionnelle séparation des facultés de l'âme en imagination et intellect, ce que Buridan avait déjà proposé²⁸. Ce courant, qui tient sans doute de l'averroïsme philosophique, semble le lieu de résistance le plus ferme non pas contre la fiction (au contraire, elle envahit tout), mais contre la pensée métaphysique de celle-ci : l'imagination y joue certes un rôle déterminant, sans qu'il soit pour autant nécessaire d'y associer des « mondes » ou des « espaces » puisque les objets fictifs ne sont que discours.

Les chimères, fanfreluches ou êtres de raison, bénéficient donc du XIV^e au XVI^e siècle de la rivalité des écoles philosophiques avant d'être récupérées (bien encadrées) pour quelque bonne cause religieuse ou morale. Les réfractaires aux objets possibles fictifs sont surtout protestants (Canaye, Keckermann, Goclenius), et le catholique Scipion Duplexe subit l'influence de Melanchthon et Canaye²⁹. Les calvinistes supportent mal le « réalisme » d'une fiction particulièrement inadmissible, la transsubstantiation, et il est important pour eux de prouver qu'elle n'est même pas pensable.

26. Mario Nizzolio, *De veris principiis et vera ratione philosophandi contra pseudo-philosophos, libri IIII. In quibus statuuntur fere omnia vera verarum artium et scientiarum principia, refutatis et rejectis prope omnibus dialecticorum et metaphysicorum principiis falsis...*, Parme, S. Viotti, 1553, p. 82 ; éd. Q. Breen, Rome, Fratelli Bocca, Edizione Nazionale dei Classici del Pensiero Italiano, 1956, 1968. Voir notre étude à paraître (b)

27. Francisco Sanchez ou Sanches (professeur de médecine et de philosophie à Toulouse), *Quod nihil scitur*, Lyon, S. Gryphe, 1581, p. 15, *passim* ; *Il n'est science de rien*, éd. et trad. fr. par Andrée Comparot, Paris, Klincksieck, 1984. Sur le sens à la fois propre et figuré que Montaigne donne au mot « chimère », voir notre étude à paraître (c).

28. Voir J. Biard, 2005, en particulier p. 236-237.

29. Voir notre étude, 2002a.

« VRAIE » CHIMÈRE ET UNIVERS DE CROYANCE

Chimère, animal hybride, fait partie du bestiaire favori de l'esthétique maniériste : chez certains historiens de l'art, la chimère est presque une catégorie esthétique qui rejoint celle du grotesque³⁰. Elle pose aussi la question de l'investissement de la fiction par la croyance, celle des païens qui avaient inventé cet être de tonnerre et de foudre, ou la croyance « suspendue » du lecteur de fables qui, le temps de la lecture du récit mythique, feint de croire que c'est vrai et en tire d'autant plus de plaisir qu'il sait que ce n'est pas vrai. Chimère est une sorte de fiction de croyance.

En tant qu'objet composite, elle est le parangon non seulement de tous les dragons des contes merveilleux, mais aussi des personnages de roman composés d'autres personnages fictifs ou historiques : Panurge tient du Cingar de Folengo, d'Ulysse, du Margut du *Morgante Maggiore* de Pulci, de quelque gueux, de Rabelais lui-même probablement, etc. Or, si la chimère pensée est un être de raison, la chimère représentée dans l'art atteint une forme de vérité qui semble dépasser son statut d'hybride absolu. On connaît le personnage « historique » d'Hélène, représenté par la chimère de Zeuxis (étudiée magistralement par François Lecercle)³¹, deux Hélène auxquelles correspondraient deux chimères : la chimère « historique » du mythe, et sa représentation. Si la première est fort improbable, elle connaît pourtant au milieu du siècle une aventure qui illustre une sorte de régression vers le réel.

Les humanistes, les philosophes et les mythographes de la Renaissance pouvaient voir de la chimère antique quelques représentations sur des vases et des monnaies, de même qu'ils connaissaient bien son statut métaphysique de non-existant. La découverte d'une chimère étrusque en bronze, datant du v^e-iv^e siècle, sous les murailles d'Arezzo en 1553 (ou 1554), a conforté l'amour des antiquaires pour les vestiges d'un passé prestigieux et rendu encore plus concret un mythe fondateur de l'Etrurie toscane. La figure correspond à la description d'Homère : une tête et un corps de lion, une tête de chèvre saillant entre les omoplates, et une troisième tête, celle d'un serpent, qui constitue la queue du monstre. Rapidement authentifié par Vasari et Cellini, le bronze est aussitôt confisqué par Côme de Médicis qui le transforme en symbole de son propre combat contre ses ennemis³². Il lui manque la queue de serpent retrouvée un peu plus tard, puis perdue et enfin restaurée en 1785, avec le

30. André Chastel, 1980.

31. F. Lecercle, 1987.

32. Il est actuellement conservé au musée archéologique de Florence.

serpent qui mord une corne de chèvre, alors qu'il aurait dû attaquer Bellérophon.

Deux passages du *Journal de voyage* de Montaigne (1581-1582), ouvrage de non-fiction narrative rédigé après la première édition des *Essais*, rendent compte de cet objet remarquable. Montaigne a effectivement vu la chimère d'Arezzo, lors de ses deux passages à Florence. La première description est donnée en français par son secrétaire, mais ni lui ni Montaigne ne semblent reconnaître la Chimère dans cet animal : « Ils disent qu'il fut trouvé dans une caverne de montagne de ce pays, et *mené vif* il y a quelques années »³³. Aucun des éditeurs modernes du *Journal de Voyage* ne note l'étrangeté de cette description³⁴, notamment le fait que cet animal, représenté « au naturel » (*sic*), n'est pas décrit comme un lion et une chèvre, alors que les écailles sont bien notées, et la curieuse référence à un animal *réel* capturé ne les a pas intrigués : le bronze serait donc la représentation d'une sorte de bête du Gévaudan ou de Yéti. Comme chez Hérodote, le « ils disent » est donné sans commentaire, cet effet de la croyance populaire n'étant pas du tout considéré comme impossible : après tout, la forme monstrueuse, caprice de la nature ou du diable (*permittente Deo*), n'avait rien à envier aux gravures représentant des monstres qui n'étaient pas tous invraisemblables.

La seconde visite de Montaigne à Florence est l'occasion d'une description plus informée, où il remarque en italien « cette Chimère [antique] qui a entre les épaules une tête naissante avec des cornes et des oreilles, et le corps [en forme] d'un petit lion »³⁵. Le connaisseur replace cette fois la Chimère sur son piédestal de musée : elle redevient objet fictif représenté, possible selon la *relatio rationis*, et modèle d'hybridité génétique.

L'impossibilité référentielle, encore insuffisamment distinguée de l'impossibilité logique, même chez Suárez³⁶, vient du fait que l'inventaire encyclopédique du monde réel, à un moment donné, ne les inclut pas ; on

33. *Journal de Voyage*, éd. F. Garavini, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 182 ; éd. F. Rigolot, Paris, PUF, 1992, p. 84-85 : « J'oubliais qu'au palais de ce prince [= le Palazzo de Cosme], en l'une des salles, il se voit la figure d'un animal à quatre pieds, relevé en bronze sur un pilier, représenté *au naturel*, d'une forme étrange, le devant tout écaillé, et sur l'échine je ne sais quelle forme de membre, comme des cornes. *Ils disent* qu'il fut trouvé dans une caverne de montagne de ce pays, et *mené vif* il y a quelques années ».

34. F. Rigolot note seulement la confusion sur les lieux (en effet, la statue ne se trouvait pas au palais Pitti, mais au Palazzo Vecchio).

35. *Ibid.*, éd. Folio, p. 308-309 (traduction)/ 475 (texte italien) : « Al palazzo vimmo quella Chimera c'ha fra le spalde una testa (con le corna et orecchie) che nasce, et il corpo di foggia d'uno piccolo leone » (PUF, p. 185). Les termes entre crochets dans la traduction sont ajoutés par nous.

36. Voir aussi L. Doležel, 1998, p. 116.

peut aussi les considérer comme des possibles réalisés (dans le cas de la Chimère d'Arezzo « capturée »), ou non réalisés, à la manière scotiste. Tels sont les êtres monstrueux de la mythologie et des récits de voyage, les ogres, les géants (on prétendra en avoir vu en Patagonie) : Dieu, ou la nature, ne les a pas (encore) créés, mais il serait imprudent d'affirmer qu'ils ne pourraient jamais l'être. Les diables ressemblent beaucoup à des chimères, en noir et rouge, et il était suicidaire à l'époque d'en contester l'existence. Dans sa démonstration, Suárez s'interrogeait sur la validité de la proposition « la chimère est blanche »... À une époque où les croyances sont encore largement imprégnées de magie et de merveilleux, où même les esprits forts se gardent bien de remettre en cause le pouvoir des forces supérieures, les *facta* vraiment *impossibilia* sont finalement très rares, sans qu'il soit besoin d'imaginer un autre monde rivalisant avec l'Au-delà.

FICTION ET MONDE ALTERNATIF

La Renaissance connaît les chimères, connaît le possible, il manque encore les mondes.

Poursuivons notre *disputatio* amicale avec Jacob Schmutz : dans leur brutalité raisonnante, les sceptiques auraient eu beau jeu de révoquer d'éventuels *mundi possibles*. Or Rabelais, tout comme il met en scène la chimère, théâtralise également les mondes alternatifs et l'ampliation terministe par l'intermédiaire de la fiction³⁷, en particulier dans le *Tiers Livre*. Au chapitre 26, Panurge, rempli d'incertitude au sujet de son futur mariage, croit comme Aristote et Guillaume d'Ockham que les événements passés sont nécessaires. Les réponses que lui donne Trouillogan, philosophe sceptique, étant toutes ultra-pyrrhoniennes, il se risque à contrôler l'événement passé :

Panurge : Nostre feal estez vous marié ? Trouillogan : Il me l'est advis.
Panurge : Vous l'aviez esté une aultre foyz ? Trouillogan : *Possible* est.³⁸

On peut considérer qu'il s'agit simplement d'une facétie attribuée à un sceptique, mais il se trouve que cette réplique présente le passé comme symétrique du futur, comme chez les disciples de Scot. Le fait que le philosophe soit marié ou non est devenu contingent, alors que le mariage est comme la venue d'Enée en Italie : on est marié ou on ne l'est pas.

37. Jacob Schmutz a raison de dire qu'il s'agit d'une représentation et non d'une systématisation.

38. *Tiers Livre*, éd. cit., ch. 36, p. 466.

Si, même pour des événements passés les plus certains et qui nous touchent de près, on peut dire « possible est », toutes les productions discursives humaines seraient fiction, y compris l'observation scientifique et l'écriture historique : on sait que cette position concernant l'écriture de l'histoire a été reprise par la philosophie analytique, chez Hayden White, et chez ceux qui ont poussé à l'extrême la position de Foucault et de Barthes sur la fictionnalité essentielle de l'histoire racontée³⁹.

La suite du dialogue entre Panurge et Trouillogan illustre magistralement que le monde réel est un possible parmi d'autres, en rapportant le « paradoxe » d'un autre monde simultanément :

Nostre feal, faisons honte au diable d'enfer, confessons verité. Feustez vous jamais coqu ? Je diz vous qui estes icy : je ne diz pas vous qui estes la bas au jeu de paulme. Trouillogan : Non, s'il n'estoit praedestiné. Pan Par la chair, je renie : par le sang, je renague : par le corps, je renonce. (*Ibid.*)

Cet échange est remarquable parce qu'il énonce le principe même d'un monde alternatif, supposé, mais sans la forme hypothétique : « je ne dis pas vous qui estes là bas au jeu de paume » ; un autre monde, dans lequel le même philosophe Trouillogan, au même moment, ferait tout autre chose que de répondre aux questions de Panurge et jouerait à la paume.

Rabelais souligne d'autant plus le lien entre contingence et monde possible que la réponse de Trouillogan est alors toute stoïcienne (« non, s'il n'était prédestiné »), et que le reniement de Panurge singe celui de l'apôtre Pierre, par trois fois. En effet, cet épisode évangélique avait été le centre de la querelle sur les futurs contingents à la fin du xv^e siècle⁴⁰ et formulée ainsi : « après que le Christ eut dit à saint Pierre, "cette nuit, avant que le coq chante, tu m'auras renié trois fois", était-il au pouvoir de l'apôtre de ne pas renier son maître ? » Panurge renie, avant même de connaître son sort. Rabelais offre ici, dans un récit de fiction très théâtralisé (Molière suivra de près cette consultation du philosophe sceptique), une représentation du passé comme possible et l'évocation d'un monde alternatif construit par le discours.

EMBRAYEURS DE MONDES POSSIBLES

L'expression « mondes possibles » se trouve difficilement dans les textes, mais on a vu que Suárez postule un *spatium imaginarium* qui a sa

39. Voir notre mise au point, 2006.

40. Voir la synthèse de Calvin Normore, 1982, p. 368-381, et Léon Baudry, 1950, p. 28.

cohérence. La notion d'« espace » n'est pas sans rapport avec des univers imaginaires induits par certains textes, romanesques ou non, à l'aide d'embrayeurs. Laissons de côté les fictions des philosophes, qui se mettent en situation de fiction pour étayer une thèse (le mythe chez Platon), pour évaluer une hypothèse (chez Copernic), ou les fictions légales, qui combrent un vide juridique, pour regarder les premiers chapitres du *Tiers Livre* où des mondes possibles cosmologiques sont racontés dans une sorte de cosmogonie mentale. Cet objet fictif qu'est Panurge propose de justifier sa banqueroute volontaire en faisant l'éloge des dettes, éloge narrativisé et construit sur l'imagination de deux paires de mondes, deux fois deux « hétérocosmes » comme dirait Doležel :

*repraesentez vous en esprit serain l'idée et forme de quelque monde, prenez si bon vous semble, le trentiesme de ceulx que imaginoit le philosophe Metrodorus : ou le soixante et dixhuyctieme de Petron : on quel ne soit debteur ne creditur aucun. [...] Au contraire representez vous un monde autre [...].*⁴¹

« Représenter », « idée » et « forme » sont autant d'embrayeurs métaphysiques de fiction. Le premier volet de l'analogie donne à voir deux mondes : un macrocosme (l'univers cosmique réel) et un microcosme (le corps humain réel), sans dettes, mondes tristes et chaotiques, n'obéissant plus aux lois élémentaires de la nature ; le deuxième volet expose un macrocosme et un microcosme avec dettes, harmonieux et fondé sur des échanges équitables qui enclenchent un mouvement perpétuel de fécondité illimitée. Le cadre est celui du merveilleux, le genre rhétorique celui du paradoxe, au sens où il prend le contre-pied de la *doxa* qui blâme les dettes. La première paire de mondes est à la limite des *ficta impossibilia*, puisque, centrifuge, elle court vers l'autodestruction (la loi est de ne pas en avoir, ce qui ne peut conduire qu'à l'anarchie) ; la seconde correspond assez bien à un monde réglé comme une utopie sociale.

Cet exemple de fiction au second degré, où les dettes sont les « locataires » de ces *kosmoi*, offre l'image de l'essentielle cohésion narrative que suppose un récit de fiction, même s'il est construit sur des prémisses absolument invraisemblables. Or les critiques interprètent ces deux textes comme des exemples de virtuosité paradoxale humaniste, en y voyant des allégories qui peuvent aller jusqu'à l'image diabolique d'un côté, un modèle de charité chrétienne de l'autre : la fiction n'est plus alors possible mais « nécessaire », au service d'une thèse. On peut n'y voir en effet qu'un exercice de « topiqueur », comme dit Pantagruel inquiet de cet endettement sans fin puisque c'est lui qui rembourse. Les mondes possibles imaginés par les épicuriens (expressément nommés avec Métrodore et

41. *Tiers Livre*, éd. citée, ch. 3, p. 362 sqq.

Pétron), dont les doctrines connaissent un regain de faveur remarquable au XVI^e siècle avant le libertinage érudit, ne seraient alors que les instruments d'une fiction plaisante. Pourtant, nul ne niera la réalité économique de la dette, alors qu'elle est ontologiquement une chimère, un être négatif, pas plus négatif en fait que l'absence de dettes qui, non-être dans un espace imaginaire, relève aussi de la privation. Le créancier et le débiteur sont des êtres « relatifs », dans une « relation de raison » bien entendu et indissociables l'un de l'autre. Le langage commun donne à la dette une sorte d'existence fictive dans les expressions « avoir des dettes », ou « être couvert de dettes », mais leur contraire n'est pas la prospérité ni même la créance : Panurge montre que c'est la non-dette, pastichant le dernier exemple de « nom » donné par Aristote dans son traité *De l'Interprétation*, après le bouc-cerf : le « non-homme », dont la définition est infinie et vertigineuse⁴². On n'en finirait pas d'imaginer tout ce qui n'est pas un homme.

Ces *ficta impossibilia* tiennent donc leur semblant d'être par la proportion qu'elles entretiennent avec le réel, et entre elles. Elles offrent au lecteur la représentation même du processus de représentation qui constitue la fiction : après la forme un peu usée du songe, cet aparté complice des « représentez vous », « figurez-vous » de Panurge sont l'équivalent de cet acte de langage⁴³ implicite qui indique la fiction sur la page de titre des romans dans leurs éditions d'époque : « figurez vous l'histoire du redoutable Pantagruel que François Rabelais va vous raconter... ». Les caractères gothiques, le format du livre populaire, les bois gravés un peu rustiques, les adjectifs pompeux (« très horribles... espouvantables... redoutables... »), invitent à s'installer mentalement dans un monde autre. Certes, la page de titre du *Tiers Livre* se fait plus sobre que les titres mirifiques de *Pantagruel* et de *Gargantua*, mais le « calloier [= ermite] des îles Hyères » (édition de 1546) renvoie à un lieu de séjour réel et pourtant peu vraisemblable pour la critique⁴⁴ ; dans l'édition de 1552, cette mention est remplacée par l'invitation à se réserver à rire au « soixante dix-huitième livre » alors que l'on n'en est encore qu'au troisième : opération impossible, sauf dans un avenir extrêmement contingent, sauf dans un autre monde possible. Or le 78^e, c'est précisément le nombre donné pour le monde de Pétron dans l'éloge des dettes.

42. Aristote, *De l'Interprétation*, I, 16a 16.

43. L. Doležel a critiqué l'approche de la fiction par les actes de langage chez les pragmaticiens (1998, p. 10-11), mais elle a, dans le cas des pages de titre, une certaine pertinence.

44. Après quelques recherches sur les îles d'Hyères dans les années où Rabelais rédige le *Tiers Livre* (1542-1545), nous pouvons maintenant assurer qu'« il n'est pas impossible qu'il y eût pu venir », pour nous exprimer comme Ronsard à propos d'Énée (article en préparation : « Forgerie et fiction, Rabelais aux îles d'Hyères »).

Ces quatre mondes parallèles illustrent le rapport d'homologie qui fonde la fiction romanesque sur une *relatio rationis*, une activité de comparaison qui est elle-même une opération de l'intellect sérieuse et reconnue par les philosophes, puisqu'elle rend compte aussi des abstractions. La pluralité des mondes des épicuriens apporte ainsi une consistance philosophique aux objets fictifs « caducs » comme les chimères. Elle est hérétique, bien entendu, mais, en comparaison des métamorphoses incessantes du petit peuple de la mythologie, chaque monde postulé a la force et la cohérence que Panurge prête à ses *cosmòi* hétérodoxes : anarchiques ou hiérarchiques, ils préparent au principe de complétude que l'on apprécie dans un roman bien construit, où les personnages se doivent et s'empruntent selon l'*ethos* dont l'auteur les a gratifiés.

Ces mondes ont peu à voir avec ceux de Leibniz : Panurge fait coexister dans la représentation le meilleur et le pire. Rabelais emboîte les mondes possibles les uns dans les autres, peu de temps avant que la Chimère d'Arezzo ne sorte pour un court moment de son sous-sol réel ou de sa caverne « platonicienne » pour faire peur une dernière fois. Panurge en tant qu'objet fictif reste un étant de raison, sa parole celle d'une chimère qui discourt des autres mondes depuis son propre monde : il y a peu de chances pour qu'on puisse le capturer et en faire une statue où il serait représenté « au vif ».

Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogismes de la fiction baroque

Anne Duprat

«Les philosophes nous disent que les espaces imaginaires sont infinis, et ils doivent bien en être crus puisque ce sont eux-mêmes qui les ont faits.» (*Le Monde de Monsieur Descartes, ou Traité de la lumière* [v. 1630-1633])¹. Que peut-on dire d'un monde que l'on a fait soi-même? Celui qui en décrit les traits, en commente les événements, en raconte le commencement ou en prévoit les fins dernières semble osciller toujours entre l'audace naïve du conteur de fables et l'ironie du sceptique.

Entre ces deux soupçons, philosophes et littéraires aux prises avec l'ambiguïté du discours littéraire se défient de l'usage qu'ils font chacun d'un vocabulaire et d'un cadre de pensée que les théoriciens de la fiction ont emprunté depuis une trentaine d'années aux logiciens : celui de la sémantique des mondes possibles. En 1994, Ruth Ronen montrait les logiciens travaillant à séparer de la façon la plus étanche possible le régime sémantique qui serait propre à la fiction littéraire, plutôt qu'à explorer la puissance et la complexité des systèmes verbaux qui en relèvent²; les spécialistes de littérature faisant pour leur part un usage un peu abusif, c'est-à-dire métaphorique, du vocabulaire des mondes possibles, qu'ils prendraient couramment pour de petites planètes plus ou moins habitables, plus ou moins éloignées de notre «bonne vieille réalité»,

1. Publié à Paris en 1664. Cette citation et celles qui suivent sont extraites, sauf mention particulière, de l'édition des *Œuvres de Descartes*, C. Adam et Paul Tannery-CNRS, Paris, Vrin, [1909] rééd. 1972, et en particulier du t. XI, qui contient *Le Monde de Monsieur Descartes, ou Traité de la lumière* (p. 31). L'ensemble des reprises du traité du *Monde* dans les autres écrits de Descartes y est détaillé aux pp.702-706.

2. *Possible Worlds in Literary Theory*, R. Ronen, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 25.

plutôt que comme des collections d'états de choses logiquement accessibles ou non les uns par rapport aux autres³.

Or, cette réification des mondes possibles dans le langage de la critique littéraire dépend étroitement, R. Ronen le montre bien, de la confusion que nous ferions entre possibilité et fictionnalité. Même si les mondes fictionnels partagent avec les autres états de choses le fait de n'être pas actualisés, la ressemblance s'arrête là : les mondes fictionnels ne sont pas des hypothèses, parce qu'ils ne sont pas des ramifications d'un monde de référence qui serait le monde actuel. Ils lui sont parallèles, en ce sens qu'ils possèdent un système modal qui leur est propre.

Prendre, ou feindre de prendre un monde fictionnel pour un monde possible : c'est bien pourtant le geste qui, au seuil de tant de romans, de contes et de drames, ouvre au lecteur avec plus ou moins de solennité l'espace de la fiction. En l'engageant à emprunter la voie nouvelle ouverte par le livre comme une alternative aux routes existantes, il lui promet aussi un sens du monde opaque dans lequel il vit. Cette fonction essentielle de la confusion entre possibilité et fictionnalité n'est jamais si visible que dans la lecture des fictions classiques, antérieures à la promotion du réel et de l'expérience que l'on peut en faire comme sources incontestables d'une vérité du monde. Plaisants ou songeurs, doctes ou sarcastiques, des plus échevelés aux moins fantaisistes, romans baroques, pastorales tragi-comiques, nouvelles cruelles et dialogues philosophiques ne renoncent jamais à proposer à leur public une version du monde, plutôt qu'une copie de sa réalité – « ce n'est pas la tâche du poète de dire ce qui s'est passé, mais le genre de choses qui auraient pu se passer, ce qui est possible selon la possibilité ou selon la nécessité » (Aristote, *La Poétique*, IX, 1).

C'est sans doute ce qui donne aux fictions dites « baroques » de la fin du XVI^e et du premier XVII^e siècle les deux caractéristiques *a priori* anti-nomiques qui en déterminent pourtant la lisibilité en termes de mondes possibles. D'un côté, elles se déploient, on le sait, à l'intérieur d'une pensée mimétique de la création littéraire, qui deviendra emblématique de la fiction classique des périodes suivantes ; de l'autre, elles fonctionnent à l'intérieur de ce cadre sur un mode « pseudique » qui affecte l'ensemble des

3. « Les philosophes utilisent les concepts des mondes possibles pour décrire le monde comme une structure modale complexe, composée de sous-systèmes de mondes affectés de divers degrés de possibilité (accessibilité) par rapport au monde effectivement existant. Les spécialistes de théorie littéraire et d'esthétique en revanche se servent des mondes possibles parce que les notions de possibilité et d'alternativité leur permettent d'interroger l'accessibilité, dans un genre particulier de relations de possibilité, entre les mondes fictionnels et la réalité. (Pavel, 1986, Walton, 1978-79, Paskins, 1977) », *ibid.* (je traduis).

représentations d'un coefficient de scepticisme ; c'est ainsi que la lecture de nombre de ces œuvres majeures implique une réévaluation des pouvoirs respectifs de la fiction et du discours véridique⁴.

On comprend alors l'intérêt, pour l'étude des littératures européennes d'Ancien régime, de prendre pour objet les entités fictionnelles projetées par les textes plutôt que les phénomènes liés à la réception, à la production ou à la syntaxe interne de leurs propositions : la sémantique des mondes possibles permet en effet de décrire et d'analyser le mode de construction de ces univers fictionnels sans avoir à rapporter cette construction au monde actuel. La plupart des théories contemporaines de la fiction prennent pour préalable une disqualification des approches « mimétiques » des processus fictionnels : un monde fictif n'est pas une copie d'un état de choses. Or, même si ce terme ne vise en rien la réalité poétique dans laquelle s'énoncent les fictions classiques – au sens large du terme –, la coïncidence du vocabulaire peut cependant introduire une ambiguïté dans le discours critique sur la fiction pré-romantique, en conduisant à reporter cette disqualification du « réalisme fictionnel » sur l'étude de ces textes⁵. S'ils font effectivement intervenir le mouvement mimétique à tous les niveaux du discours sur l'œuvre, et du discours de l'œuvre sur elle-même, il est bien clair pourtant que ce mouvement n'y recouvre pas une opération binaire renvoyant le monde de la littérature à un monde de référence qui serait en effet le monde actuel ; on sait que la plupart des discours sur la poésie formulés au XVI^e comme au XVII^e siècles en rattachent le régime propre, non au vrai comme donné, mais au vraisemblable comme construction.

C'est ce qui a permis la définition, puis la mise en place plus ou moins visible, dans chaque littérature vernaculaire du début de la modernité, d'un régime de la vraisemblance compris comme spécifique aux textes littéraires, capable de gérer à la fois les valeurs aléthiques, épistémiques et doxales de la référence fictionnelle, sans pour autant l'assigner à une représentation du monde des phénomènes – avec toutes les fractures que pouvaient ouvrir, sur l'ensemble de cette période complexe, le mouvement

4. C'est pourquoi ces œuvres posent directement le double problème sur lequel portent les théories contemporaines de la fiction, celui de la discrimination – comment distinguer des autres le discours de la fiction ? – et celui de l'identification de son régime propre – comment fonctionne un discours fictionnel ?

5. Voir par exemple L. Doležel, désignant dans *Heterocosmica* l'impasse à laquelle aboutit le renvoi des objets fictionnels à une réalité effective ou intellectuelle qui leur préexisterait : « Depuis le début, c'est-à-dire depuis les propositions de Socrate (rapportées par Xénophon) et les écrits de Platon et d'Aristote, la doctrine mimétique domine la pensée esthétique occidentale (voir Doležel, 1990, 33-37). Son idée principale semble claire : les entités fictionnelles sont dérivées de la réalité, elles sont des imitations ou des représentations d'entités réellement existantes. » L. Doležel, 1998, p. 8.

tectonique des « plaques de référentialité » multiples⁶ qui le composent. Reprise de lieux et de personnages venus des mythologies grecque et romaine, transfert de motifs connus par l'histoire ou la chronique, clés donnant et refusant au lecteur le nom des héros bien réels d'un théâtre social, continuation sans fin de romans commencés par d'autres auteurs : le système pluri-référentiel de la fiction classique construit des versions plausibles du monde, en montrant ou en cachant sa bigarrure.

Il faudrait cependant, à chaque fois que l'on tente d'éclairer les contours de l'un de ces globes livresques, ou de l'une de ces constellations d'univers, limiter cette reconstruction à ce que projettent les textes, et se contenter de décrire le système commandé par l'opérateur de fictionnalité qui en verrouille l'entrée, sans confondre l'ensemble des énoncés formulés depuis le livre avec ceux qui s'énoncent en dehors de lui et portent sur le monde extérieur au texte. Mais tout dans le traitement classique de la référence fictionnelle pousse le lecteur, on l'aura compris, à faire en permanence l'expérience de cet usage non rigoureux d'une sémantique des mondes possibles.

C'est ce qui nous conduit ici à revenir sur le moment important de l'articulation que certains de ces textes – souvent les plus élaborés, parfois les plus simples d'entre eux – proposent entre projection fictionnelle et projection hypothétique d'un monde. On voudrait ainsi évoquer tout d'abord l'usage qu'a pu faire Descartes de la notion d'« espaces imaginaires » comme d'un moyen de bénéficier dans la construction de son *Monde* non seulement de l'immunité que garantit au physicien un faux passeport de romancier, mais surtout d'une efficacité épistémique qui est elle, bien propre à la fiction. Laissant les philosophes à l'exploration des mondes physiques, on se penchera ensuite sur le profit que peut tirer cette fois le lecteur de romans de cette confusion (provisoire ?) du fictif et du possible, dans l'évocation d'univers livresques aussi difficiles à reconstruire, en image comme en idée, que peut l'être l'impossible « Barbarie imaginaire » projetée par les histoires de corsaires racontées par Cervantès au long d'une trentaine d'années d'activité littéraire.

En prenant ces deux exemples de contamination réciproque des formes du non-actuel au sein de discours ironiques particulièrement retors sur les rapports entre réel et imaginaire, loin de chercher à mettre en valeur le caractère exceptionnel ou transgressif de leur énonciation, je voudrais au contraire interroger ce qui chez eux témoigne de l'ensemble

6. Sur la poly-référentialité de la fiction, en particulier aux XVI^e et XVII^e siècles, voir F. Lavocat (*supra*, p. 26, sq), ou les propositions de C. Noille-Clauzade (*infra* p. 171, sq) sur la coexistence de plusieurs styles de fictionnalité pendant la période classique.

des rituels d'ouverture d'un espace fabuleux – et parle ainsi sans détours du propre de la fiction.

LE MONDE DE MONSIEUR DESCARTES

Entre 1630 et 1633, Descartes rédige un traité *Du Monde* ou *De la lumière* – les éditions posthumes de 1664 et 1677 conserveront les deux formules ; lui-même l'appelle familièrement « mon Monde » dans sa correspondance, destiné à présenter l'ensemble de sa physique. Il renonce à le publier sous ce titre après la condamnation de Galilée en 1633. L'essentiel de l'œuvre, amputée des propos sur le mouvement de la terre, paraît cependant dès 1637, tout d'abord dans la V^e partie du *Discours de la méthode*, et pour le corps de doctrine lui-même dans la physique des *Principes*. Dans le livre qu'il consacrait il y a quelques années à l'analyse du rôle joué par la pensée sceptique dans l'élaboration du système physique exposé dans ce traité (*Descartes ou la fable du monde*, Paris, Vrin, 1991), J.-P. Cavaillé commentait l'important aphorisme *Mundus est fabula*, que l'on peut lire dans le livre ouvert que Descartes tient à la main sur le portrait peint par Weenix vers 1647, et mettait en évidence les nécessités théoriques qui, bien au-delà de la dissimulation stratégique d'une entreprise scientifique qui pouvait s'avérer dangereuse pour lui, ont pu conduire Descartes à présenter son « monde » comme une fable. Un point de ces analyses en particulier pouvait attirer l'attention du lecteur des fictions contemporaines de cette aventure épistémologique : l'usage proprement littéraire qu'y fait Descartes de la notion d'« espaces imaginaires », qu'il détourne de leur emploi scolastique pour en faire l'instrument d'une énonciation paradoxale qu'il emprunte aux conteurs de fables.

En traçant le projet de son *Monde*, Descartes en effet compte déjà l'adresser, comme plus tard le *Discours de la méthode*, au lecteur honnête homme plutôt qu'aux doctes et aux savants ; il lui faut éviter de rebuter son public par le contenu polémique de l'écrit, ou par la mise en place d'une lourde machine spéculative. Il écrit donc en français, et s'efforce en tout point de mimer dans son exposé les caractéristiques formelles de l'écriture de divertissement. Rien dans le discours ne doit sembler « plus malaisé à comprendre qu'est la description d'un palais enchanté dans un roman⁷ ». Très vite cependant, ces impératifs d'ordre pragmatique cèdent la place à un usage bien différent de l'affabulation : il lui faut s'assurer non seulement de l'attention, mais aussi de l'adhésion du lecteur à ce qu'on lui dépeint. D'où la nécessité, confie Descartes à Mersenne, de « trouver un

7. A Desargues, 19 mars 1639, AT II, p. 555.

biais par le moyen duquel je puisse dire la vérité, sans étonner l'imagination de personne, ni choquer les opinions qui sont communément reçues⁸ » :

Même pour ombrager un peu toutes ces choses et pouvoir dire plus librement ce que j'en jugeais, sans être obligé de suivre ni de réfuter les opinions qui sont reçues entre les doctes, je me résolus de laisser tout ce monde-ci à leurs disputes, et de parler seulement de ce qui arriverait dans un nouveau. (*Discours de la Méthode*, 1637, V^e partie)

Il s'agit donc de proposer au lecteur un saut hors du monde, en lui demandant d'envisager la possibilité d'un univers sans en avoir examiné auparavant la vraisemblance. Descartes exploite pour cela une notion qu'il choisit pour sa capacité à induire chez le lecteur un procédé de reconstruction qui est celui des mondes fictionnels : celle d'« espaces imaginaires ».

Reprise au vocabulaire des scolastiques, l'idée de *locus imaginarius* a été élaborée à l'origine pour régler un problème insoluble, celui de la conciliation de l'infinité de l'espace avec celle de la clôture du monde et des choses créées. Rigoureusement parlant, elle désigne donc « ce dans quoi seraient les choses quand on fait l'hypothèse de leur privation, c'est-à-dire le vide universel »⁹. Certes, dans le cadre d'une physique thomiste classique, il n'existe ni lieu, ni vide, ni temps, en dehors de la sphère des fixes. Mais la distinction entre l'espace et la matière permet au moins de concevoir un tel lieu : d'où la possibilité théorique de séparer d'un *locus verus* (espace vrai) un *locus imaginarius* (espace dont on peut seulement imaginer l'existence). Pourquoi, dès lors, ne pas remplir cet espace imaginé qui engloberait le monde actuel, pour résoudre le problème de l'infinitude du monde ? On peut alors aboutir aux différentes formulations d'une théorie de la pluralité des mondes¹⁰.

Ainsi, à la fin du XVI^e siècle, ce que J.-P. Cavaillé appelle « la promotion physique des espaces imaginaires » semble largement répandue dans les écoles. Pour Descartes, bien évidemment, ces espaces imaginaires n'existent pas, dans la mesure où il nous est impossible d'avoir une représentation distincte d'un espace sans matière : c'est la matière qui est infinie ou plus exactement in-définie et non l'espace. Mais un espace que l'on peut

8. *AT*, I p. 194.

9. La définition est tirée par J.-P. Cavaillé de l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1636) ; voir *Descartes ou la fable du Monde*, *op. cit.*, p. 212, n. 2.

10. C'est ce que font par exemple G. d'Ockham ou Nicolas Oresme : « La tierce manière de mettre plusieurs mondes est que un soit du tout hors de l'autre en une espace ymaginée ». Voir Cavaillé, *ibid.*, p. 214, n.3.

imaginer, comme le font les scolastiques, se verra automatiquement rempli de matière par l'activité de l'imagination, comme il l'explique dans une lettre à Chanut en 1647 :

En supposant le monde fini, on imagine au-delà de ses bornes quelques espaces qui ont leurs trois dimensions, et ainsi qui ne sont pas purement imaginaires, comme les philosophes les nomment, mais qui contiennent en soi de la matière, laquelle, ne pouvant être ailleurs que dans le monde, fait voir que le monde s'étend au-delà des bornes qu'on avait voulu lui attribuer¹¹.

Si la physique de Descartes exclut *a priori* l'idée de *locus imaginarius*, les « espaces imaginaires » en revanche peuvent lui être fort utiles : mise en français, et au pluriel, l'expression peut en effet fonctionner comme un véritable opérateur de fictionnalité. Il demande donc à Mersenne « s'il y a des corps créés et véritables » « en tous ces pays qu'on appelle les espaces imaginaires¹² » ; apprenant sans doute que ces espaces ont été laissés commodément libres par les scolastiques, il les investit immédiatement, grâce à une ironie qui lui permet d'en faire l'hypothèse pendant le temps nécessaire pour déployer la construction de son monde.

Je me résolus de parler de ce qui arriverait dans un nouveau monde, si Dieu créait maintenant quelque part dans les espaces imaginaires assez de matière pour le composer, et qu'il agitât diversement et sans ordre les diverses parties de cette matière, en sorte qu'il en composât un chaos aussi confus que les poètes en pussent feindre, et que par après, il ne fit autre chose que prêter son concours ordinaire à la nature, et la laisser agir suivant les lois qu'il a établies. (*Discours de la Méthode*, 1637, V^e partie)

On connaît la suite : le lecteur *in fabula*, sans cesse invité par l'auteur à effectuer par lui-même la reconstruction de ce monde, à examiner « ce qui en est », et à compléter par lui-même la description partielle que lui en fait l'auteur, jusqu'à « établir les démonstrations exactes » de tous les états de choses qui composent ce monde, finit par aboutir à la conclusion que le Monde de M. Descartes est logiquement non contradictoire, et donc possible. En cela, il ne fait que reproduire grâce à l'usage rationnel qu'il peut faire de son imagination, les opérations effectuées par l'auteur avant lui : le saut hors du monde est à la base de la construction même du nouvel édifice scientifique, et au fondement axiomatique de l'édifice hypothético-déductif qu'il développe ensuite.

Rappelons-le : si l'opération de connaissance s'effectue ici *sur le mode* du faire-semblant littéraire, le physicien affirme bien clairement qu'il s'agit

11. AT, V, p. 52.

12. A Mersenne, 18 déc. 1629, AT, I, p. 86.

là d'un emprunt aux pratiques des conteurs de fables. Le lecteur doit lire le *Monde* de Descartes « comme un roman, pour se désennuyer¹³ » ; l'auteur de son côté, l'assure qu'il feint de feindre : « je me contenterai », dit-il « de poursuivre la description que j'ai commencée, comme n'ayant d'autre dessein que de vous raconter une fable¹⁴ ». La construction à laquelle aboutit ce dispositif est bien celle d'un monde imaginaire, puisque celui-ci ne se confond pas avec le monde actuel, que Descartes appelle toujours « l'ancien monde ».

Mais cette distance ostensible que met Descartes entre affirmation et fabulation s'annule dans la construction même de son *Monde*. En effet, même si rien dans sa fiction ne correspondait au monde actuel, elle n'en demeurerait pas moins la description incomplète de fait mais complète *a priori* d'un monde possible. Le processus fictionnel se confond alors, non seulement du point de vue méthodologique et pragmatique, mais également du point de vue épistémologique, avec le processus de la connaissance tel qu'il se propose de le déployer ensuite¹⁵.

Le public mondain qui fit fête aux « imaginations de Monsieur Descartes » prit-il en quelque sorte le philosophe à son propre piège, en recevant effectivement comme une fable ce qu'il lui présentait comme tel, en blâmant les « descartistes » enragés de la prendre au sérieux, et d'en dépouiller trop vite la forme fabuleuse pour enseigner tout de bon ce qu'elle n'affirmait que de façon plaisante¹⁶? On sait que ce contre-effet sera de courte durée ; lorsque le traité du *Monde* paraît, après la mort de Descartes, ce monde n'est déjà plus seulement « celui de Monsieur Descartes ».

13. *Réponse aux Objections faites par des personnes très doctes contre les précédentes Méditations avec les Réponses de l'Auteur. Secondes Réponses, AT, IX, p. 48.*

14. *Le Monde de Monsieur Descartes, ou Traité de la lumière, AT, IX, p. 107.*

15. « Descartes prémédite la reconstruction d'un monde logiquement possible, en accord avec les principes de la géométrie, et susceptible pourtant de "ressembler" parfaitement à ce monde-ci. La mise au jour de la différence et dissemblance sémiotique entre la sensation et son objet ouvre la possibilité de la fable, entendue ici comme ce discours ambivalent de l'imagination scientifique qui se détourne du monde pour mieux y revenir. » (Cavaillé, *ibid.*, p.211). Sur la coïncidence finale du monde de la fable avec le monde réel, voir J.-C. Bardout, 2006.

16. « J'avais bien prévu », écrit Descartes après la parution de la *Dioptrique*, « que cette façon d'écrire choquerait d'abord les lecteurs, et je crois que j'eusse aisément pu y remédier en ôtant seulement le nom de suppositions aux premières choses dont je parle, et ne les déclarant qu'à mesure que je donnerais quelques raisons pour les prouver ; mais je vous dirai franchement que j'ai choisi cette façon de proposer mes pensées, tant parce que croyant pouvoir les déduire par ordre des premiers principes de ma Métaphysique, j'ai voulu négliger toute autre sorte de preuves ; que parce que j'ai désiré essayer si la seule exposition de la vérité serait suffisante pour la persuader, sans y mêler aucune disputes ni réfutations des opinions contraires » (je souligne). Au p. Vatier, 22 février 1638, dans *Œuvres Philosophiques*, t. II, éd. F. Alquié, Paris, Classiques Garnier, p. 29.

En cela, il est certain que l'aventure de la formulation du *Monde* a montré quelles pouvaient être les conséquences épistémiques d'une pratique littéraire qui faisait agir la fictionnalité comme une possibilité – qui devient une nécessité lorsqu'on peut « de ces affirmations, déduire des conséquences dont la conformité avec les faits prouve que ces affirmations sont vraies ¹⁷ ». À un moment de crise de la représentation, le phénomène a pu orienter l'évolution de la réflexion poétique vers la mise au point d'un verrouillage modal des systèmes fictionnels, afin d'aboutir à une séparation plus sûre des régimes littéraire et scientifique de la fiction, d'une part, et des régimes véridiques et fictionnels de la narration, d'autre part. Ne devenait-il pas impossible, sans cela, de distinguer les vraies propositions des fausses ? Et « c'est là », se plaignait Baillet à juste titre, « un inconvénient qui s'augmente tous les jours... ¹⁸ »

Mais cette aventure a sans doute aussi le mérite de mettre en évidence la nature exacte du geste que Descartes emprunte ici aux romanciers. Lorsque le philosophe affirme ironiquement, dans le propos que je reprends en exergue de cet article, que les philosophes se portent garants des propriétés essentielles – et d'abord de l'existence – des espaces imaginaires, parce qu'ils en sont les auteurs, et qu'il réclame pour lui-même la permission de loger « un monde à [sa] mode » dans ces espaces imaginaires, il faut comprendre le procédé comme sophistique : Descartes demanderait en effet le droit de décrire un état de choses non pas seulement dépourvu d'actualité (ce serait alors une simple hypothèse), mais faux, parce qu'un espace qui ne serait qu'imaginaire est inconstructible logiquement. La seule existence que l'on puisse reconnaître aux espaces imaginaires fantasmés par les « philosophes », c'est celle qu'ils leur attribuent eux-mêmes en les nommant ainsi ; le physicien feint ici de respecter leur liberté d'invention, pour s'attribuer plaisamment la même – « La fable de mon monde », dit-il, « me plaît trop pour que j'y renonce ». Il ne lui reste plus ensuite qu'à montrer que le monde obtenu est cette fois logiquement possible, tandis que les descriptions que font les philosophes du monde actuel sont, elles, rendues impraticables par les batailles que se sont livrées les savants dans ces eaux trop fréquentées.

Le détour par la fiction permet donc d'emprunter au fonctionnement poétique non pas la forme de l'hypothèse mais celle du paradoxe, comme construction perverse et circulaire. Descartes affirmant qu'il feint de feindre ne retombe pas sur un « j'affirme » ; il suspend certes l'affirmation de vérité sur laquelle va reposer le discours qui suit, mais pour installer un

17. F. Alquié, *ibid.*, n. 2.

18. Cité par C. Noille, (*infra*, p....)

cercle ironique à la place où devrait se trouver dans un édifice référentiel classique l'affirmation de sincérité, ou un opérateur stable de fictionnalité.

Or, on peut justement reconnaître ce type de syllogisme paradoxal comme propre au fonctionnement littéraire d'un grand nombre de fictions. Toute fable n'est pas forcément régie par une convention qui suspendrait le jugement de vérité, ou par une promesse ludique de dire le vrai – ce n'est le cas que dans des systèmes fictionnels particulièrement stables, comme peuvent l'être par exemple certaines des fictions narratives réalistes sur lesquelles s'élaborent souvent les théories de la fiction, ou à l'inverse certaines catégories de contes merveilleux ou encore de formes dramatiques à « programme » contraignant. Nombre d'autres systèmes signalent au contraire leur fictionnalité par le recours à un opérateur modal instable et désigné comme tel par le texte lui-même – que ce soit dans ses espaces liminaires ou dans l'ensemble de son déploiement.

C'est le cas de l'un des complexes littéraires les plus riches du début de la modernité, celui qu'esquissent les fictions composées par Cervantès. On voudrait montrer ici, en tentant de décrire l'un des macro-mondes projetés par un nombre considérable de ses textes, celui de la course barbaresque en Méditerranée, que le type de syllogisme paradoxal qui en commande la projection apparaît finalement moins comme une forme limite d'exploitation des possibilités de la fiction que comme un exemple particulièrement évocateur de la force de représentation des fables baroques.

CERVANTÈS EN BARBARIE

Pourquoi choisir ici, parmi les « mondes » de Cervantès, celui qu'évoquent les histoires de corsaires que l'auteur du *Don Quichotte* insère sans relâche dans toutes ses œuvres, depuis son retour d'Alger en 1580 jusqu'à son dernier roman, *Persilès et Sigismonde*, achevé à la veille de sa mort ? Sans doute parce que leur univers de référence, le monde barbaresque avec son espace propre – la Méditerranée et les nids de pirates qui en rendent les routes si périlleuses pour les voyageurs qui s'y aventurent – son onomastique arabe et ottomane, ses personnages et ses scénarios récurrents, qui ont fait leur apparition dans presque toutes les formes de la littérature au cours de la grande période d'expansion de la guerre de course en Méditerranée (1580-1700), peut sembler l'un des plus repérables, l'un des plus aisés à circonscrire dans son œuvre comme dans l'ensemble de la littérature narrative et dramatique du premier XVII^e siècle.

Suivre les variations que l'ancien captif du vice-roi d'Alger a pu faire subir pendant trente ans à l'aventure barbaresque, dans plus d'une quinzaine de scénarios possibles, distribués dans le cadre de tous les genres littéraires existants alors¹⁹, ce n'est pas seulement tenter de dessiner l'image de l'une des Barbaries imaginaires de Cervantès; c'est faire l'essai d'une lecture conjointe de ces différents textes, dans laquelle on s'efforcerait de reconstruire la carte complète du macro-monde qu'ils projettent, les lois qui en règlent le fonctionnement, et le sens enfin de l'opération qui leur donne l'existence.

L'histoire de pirates s'impose chez Cervantès comme un inextricable mélange des motifs d'enlèvement et de captivité venus du roman grec, des scénarios narratifs et dramatiques d'aventures maritimes les plus en vogue – si l'on ose écrire – en Espagne depuis la victoire de Lépante, et des tragiques histoires d'esclaves martyrs que répandait alors dans tous les ports l'expansion considérable des régences barbaresques sur la côte septentrionale de l'Afrique. Sur une structure spatio-temporelle de base, celle du voyage en mer qui peut avoir différentes motivations, l'auteur greffe un événement déterminant : la rencontre des héros chrétiens ou maures avec les corsaires, rencontre qui peut aussi se faire dans le cadre d'espaces liminaires (plages, îles et rivages). Dévié de son parcours initial, le héros échoue en général à Alger, plus rarement dans un autre État corsaire, où commence la seconde partie de son itinéraire, celui de la captivité, qui le mène enfin, au prix d'intrigues, de négociations ou de stratégies d'évasion diverses, vers le rachat, la délivrance et le retour.

Une série d'opérateurs de modifications viennent alors donner à cette structure de base sa configuration particulière dans chaque texte. Parmi ceux-ci, Cervantès privilégie ce que P. Guénoun appelait les amours anti-statutaires²⁰ : un couple de Mores, de Morisques (Musulmans d'Espagne) ou de Turcs qui ont en leur pouvoir les captifs chrétiens tombent

19. Les premiers textes dans lesquels apparaît le monde barbaresque sont des pièces de vers peut-être composés à Alger entre 1576 et 1578. Viennent ensuite une *comedia*, (*Los Tratos de Argel*), rédigée et sans doute jouée peu après son retour en Espagne, au cours des années 1580, puis l'« Histoire du captif » insérée au dernier moment dans le premier *Don Quichotte* (1605) puis sans doute la *comedia Los Baños de Argel*, ainsi que deux autres textes au moins du recueil qui paraîtra en 1615 seulement. Deux des *Nouvelles exemplaires* (1613) l'« Amant Généreux » et l'« Espagnole anglaise », sont entièrement consacrées à l'aventure barbaresque, qui fait également des apparitions dans le « Colloque des chiens ». En 1615, on peut lire l'histoire d'Ana Felix aux chapitres 44-45 du second *Don Quichotte*. Enfin, plusieurs chapitres des *Travaux de Persilès et Sigismonde* (sans compter au moins un chapitre du livre V de la *Galatée*) comportent des épisodes barbaresques.

20. P. Guénoun, *Cervantès par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 66.

amoureux respectivement du héros et de la héroïne. L'amour et donc l'alliance possible avec l'ennemi interviennent donc parmi les opérateurs de modification qui permettent d'orienter le scénario, presque à égalité avec la question de la religion. Les déguisements, les changements de sexe et de confession, ou la révélation de la véritable identité ou de la véritable religion d'un renégat crypto-chrétien, les renversements de fortune (naufrages, rencontres de navires adverses ou traités modifiant les accords entre puissances), tous ces éléments viennent entraver ou favoriser tour à tour, rachats, délivrance et retours des héros au pays, et déterminent le cours de chaque variante particulière du scénario.

Pour esquisser rapidement les principaux traits d'un monde barbaresque construit par les fictions de Cervantès, ce sont les outils de la narratologie qui s'imposent le plus naturellement. Ils permettent en effet de desservir de leur monture générique chacun des scénarios, pour raconter dans un langage commun les aventures des divers personnages qui peuplent la Barbarie de Cervantès, et interpréter ensuite le sens de cette combinatoire, en repérant le sens des solutions privilégiées par l'auteur dans la composition de ces histoires d'identités dissimulées et de liberté retrouvée.

C'est là, bien sûr, que surgissent les premières difficultés : dès lors que l'on tente de formuler les lois qui régissent ce monde de l'aventure barbaresque, l'axiomatique qui le sous-tend, les principes métaphysiques, religieux et moraux qui le fondent, on se heurte à l'impossibilité non seulement des Barbaries projetées par chacun des textes, mais même des micro-Barbaries dans lesquelles vivent respectivement, par exemple, chrétiens renégats et héros incorruptibles d'une même comédie de captivité, comme c'est le cas dans *La vie à Alger* (vers 1580) ou dans *Les Bagnes d'Alger* (v. 1607-1609). Changer de vocabulaire n'évite pas de buter sur un problème bien connu de la critique cervantine : dès qu'il s'agit d'expliquer le point de vue que l'on pourrait considérer comme étant celui de Cervantès sur la division de cet univers barbaresque entre deux rationalités possibles, deux visions possibles du réel – celle des Chrétiens et celle des Musulmans, fondamentalement inconciliables, les appels de notes se multiplient dans toutes les éditions critiques de ses textes. C'est ce qui nourrit, par exemple, le débat déjà plusieurs fois centenaire sur la question du parti pris par Cervantès pour ou contre l'expulsion des Morisques d'Espagne.

Sur ce point comme sur d'autres, le trouble vient bien de la fiction elle-même et non de questions que la critique biographique poserait abusivement à travers elle : la construction comme la reconstruction d'une Barbarie fictionnelle pose d'emblée, dans ses prémices, la question des choix religieux et moraux faits par l'auteur de ce monde. Soit on considère en effet que les fictions se déploient dans l'espace d'un seul monde, celui qui

a été créé par Dieu, et qu'habitent les Chrétiens – même s'ils peuvent y tolérer plutôt bien la présence des Musulmans, ceux-ci y sont dans l'erreur ; soit on considère au contraire que ceux-ci pourraient également être en possession d'une vérité sur un univers qui pourrait alors avoir été créé par Allah, et dans lequel la Vierge Marie n'existerait pas. L'instabilité du point de vue de l'auteur sur ce monde serait alors le signe d'une structure axiomatique fondamentalement indécidable ; deux mondes seraient possibles.

L'exemple le plus connu de l'ambiguïté idéologique qu'entraîne cette coexistence possible de versions différentes du monde est donné par la fin de l'histoire d'Ana Felix, la malheureuse fille du Morisque chrétien Ricote que rencontrent Don Quichotte et Sancho Pança dans la seconde partie des aventures du chevalier. Après avoir compati pendant tout le récit de son exil aux malheurs de cette héroïne persécutée, le lecteur voit son père déclarer que les mesures dont ils ont été victimes étaient parfaitement justes et qu'elles ne sauraient s'exercer avec trop de rigueur contre « la ruse et les mensonges de ses pareils »²¹. Le vice-roi qui assiste à cette étonnante profession de foi en est réduit à se reconnaître moins vice-royaliste que le Morisque persécuté, et à espérer que le temps parvienne à dénouer tout seul ce problème insoluble... C'est bien ce que fait aussi la critique, pour expliquer l'incompatibilité des versions que donne Cervantès de ce partage du monde : avec le temps, l'auteur a pu changer d'avis sur ce point, ou tenter dans certains de ses textes de dissimuler ses véritables sentiments sur la question ; il faut alors, pour concilier entre eux ses différents discours, prendre une partie de ceux-ci au second degré, ou construire le schéma de l'évolution idéologique qui aurait mené Cervantès à modifier ses positions.

Mais si une telle reconstitution s'avère riche d'enseignements sur la « pensée de Cervantès », comme sur ce que l'on pouvait dire ou non sous le règne de Philippe III à ce moment crucial de la confrontation idéologique entre Orient et Occident, en revanche elle ne saurait plus rien apprendre à

21. « Avec le grand Bernardino de Velasco, comte de Salazar, chargé par Sa Majesté de notre expulsion, il n'y a ni larmes, ni prières, ni présents, ni promesses qui vaillent. Bien qu'il sache allier la miséricorde à la justice, comme il voit que le corps entier de notre nation est contaminé et gangrené, il préfère user du cautère qui brûle que du baume qui amollit. Grâce à l'habileté et au zèle qu'il apporte à ses fonctions, grâce à la terreur qu'il inspire, il a su porter sur ses robustes épaules cette lourde entreprise et la mener à bien, sans qu'aucune ruse ni requête ni fraude de notre part aient jamais réussi à tromper ses yeux d'Argus ; il les tient toujours ouverts, afin que pas un seul d'entre nous ne puisse lui échapper et, telle une racine enfouie, ne vienne à germer et à produire des fruits empoisonnés dans une Espagne enfin purifiée, enfin débarrassée de la peur que nous lui inspirions. Héroïque décision que celle du grand Philippe III ! », *Don Quichotte* II, ch. LXV, trad. L. Viardot, Paris, Flammarion, coll. GF, p. 545. Sauf mention particulière, les citations de *Don Quichotte* qui suivent sont tirées de cette édition du texte.

l'amateur de fictions préoccupé seulement des mondes habités par le cruel roi Hassan Aga, le renégat Yzuf, Ricardo l'Amant libéral ou le mystérieux soldat que l'auteur du *Quichotte* nomme « un tel de Saavedra ». Ici, ce sont donc les modèles proposés par la sémantique des mondes possibles qui peuvent, de fait, l'aider à dresser la carte de l'univers complexe qui s'ouvre, passé le seuil des fictions cervantines. En oubliant Alger, l'Inquisition, Saavedra et la légende du manchot de Lépante, on peut décrire la façon dont l'ensemble des mondes postulés par les fictions cervantines peuvent coexister au sens logique, et non plus physique ou géographique, à l'intérieur d'un même univers de fiction, en construisant un modèle qui serait celui d'une relativité absolue.

Chaque personnage de la Barbarie de Cervantès y projetterait, à partir de sa sphère de croyance, les lois du monde dans lequel il intervient ; pour ces personnages toujours pris entre deux religions, deux identités, deux sexes, on comprend qu'une telle construction engage *l'ensemble* des énoncés possibles sur le monde, et non pas seulement le fait de savoir si leur amant leur est fidèle ou si le navire qui doit venir les délivrer est arrivé à bon port. Ces mondes sont alors regroupés, au-delà de chaque texte, en deux univers au moins²², qui possèdent chacune un référent absolu et universel – Allah ou Dieu le Père –, un livre : la Bible ou le Coran, qui fonde cet univers, qui en contient les lois, et que le personnage invoque pour appuyer ses promesses, garantir sa parole, comme pour régler les prédictions et des coups de la fortune qui vont orienter le déroulement des événements.

C'est ainsi, par exemple, que la fille d'Agi Morato peut invoquer, sous le nom arabe de Lella Meriem, une Vierge Marie bien reconnaissable pour son amant chrétien, le captif Ruy Perez de Viedma qui raconte à Don Quichotte et à Sancho Pança l'histoire de son évasion d'Alger. Le capitaine chrétien va-t-il cependant se croire tenu par les promesses de mariage qu'il fait à la naïve jeune Maure au nom de cette Lella Meriem qui, rigoureusement parlant, n'existe pas pour lui ? Pour cela, il faut qu'il considère que le monde dans lequel vit Zoraïde est accessible à partir du sien, et que la Vierge Marie règne à Alger aussi bien qu'en Espagne... Quant à l'*auto sacramental* de Lope de Rueda que représentent dans *Les Bagnes d'Alger* les chrétiens captifs au bénéfice de leurs geôliers, que deviennent les actes de foi qu'il contient, prononcés par des bouffons

22. On peut également, certains cervantistes le font, émettre l'hypothèse d'un univers supplémentaire, qui serait dépourvu de référent métaphysique : celui qu'invoquent ceux des renégats qui ont oublié Dieu. On ne saurait, de plus, dresser la carte de ce macro-monde sans tenir compte des traits particuliers que donne à cet univers la Barbarie septentrionale qu'invente Cervantès dans le *Persilès*, son roman le plus complexe et le plus riche de ce point de vue.

devant leurs gardiens de comédie, mais à l'adresse en réalité du public espagnol pour lequel il a été composé ? La valeur de la parole y traverse-t-elle, intacte, l'épreuve du ridicule, et celle de trois ou quatre degrés de représentation inclus les uns dans les autres²³ ?

C'est donc dans l'étude de ce type d'énoncés performatifs – prières, prédictions, promesses, bénédictions – que l'analyse des relations d'accessibilité que Cervantès dessine entre les mondes projetés par les personnages se révèle particulièrement utile, dans la mesure où elle permet de construire un modèle logique qui puisse en rendre compte, en évitant l'impasse à laquelle conduit nécessairement le renvoi de l'ensemble de la fiction à un seul univers de référence, qui serait le monde « réel-dans-la-fiction ».

Oublier Alger, l'Inquisition et le manchot de Lépante... peut-on pourtant le faire, quand Cervantès donne son propre nom, celui de son roi, ceux de ses compagnons et de ses anciens tortionnaires aux personnages de ses romans, lorsqu'il montre sur la scène de *La vie à Alger, comédie écrite par Miguel de Cervantès y Saavedra, qui y fut captif sept ans* [ca.1583-1585] un soldat de comédie nommé Saavedra arrachant un compagnon d'infortune à la tentation de l'apostasie, et laisse deviner à l'arrière-plan d'une toile peinte dans les aventures de *Persilès et Sigismonde* la silhouette misérable d'un galérien au bras coupé ? Cervantès brouille les cartes en faisant entrer sans relâche dans la projection de ses mondes une série de références explicites à l'expérience qui s'impose comme fondatrice de cet ensemble de fictions – la sienne propre. La légende du captif, retenu cinq ans à Alger et miraculeusement sorti vivant de quatre tentatives d'évasion manquées, se raconte toujours dans ses fables en même temps que celle de ses personnages, sans solution de continuité. Imagine-t-on une édition critique des *Nouvelles Exemplaires*, du *Don Quichotte* ou du recueil des *Huit comédies jamais représentées* de 1615 qui oublierait de dire que le soldat que l'on voit perché sur l'éperon d'abordage de la *Marquesa* « est justement Cervantès », que le raïs corsaire qui apparaît dans le texte est précisément celui qui a pris la galère *El Sol* sur laquelle se trouvait Cervantès, que le moine rédempteur dont le navire entre en rade d'Alger à la fin des *Bagnes* « est bien » celui qui y racheta la liberté de notre héros ?

À l'intérieur d'une fiction annoncée comme telle, Cervantès fait en effet intervenir non seulement des événements, des personnages, des

23. La situation, on le voit, exemplifie le cas imaginé par T. Pavel à partir du *Véritable St Genest* de Rotrou dans *Univers de la fiction*, 1986, p. 58. L'ensemble de l'œuvre de Cervantès est marquée par ces phénomènes d'inclusion ou d'emboîtement ; on en trouve un exemple frappant dans la situation du *Retable des Merveilles*, et le second *Don Quichotte* multiplie ces permutations des places respectives de l'illusion et de la vérité.

actions historiquement attestées, ce qui en soi est parfaitement géré à l'intérieur d'un régime fictionnel stable, mais il y inclut la désignation rigide de sa propre existence ou de propriétés essentielles que l'on connaît comme les siennes, grâce aux textes liminaires qui encadrent ses fictions : son nom, sa main perdue à Lépante, ou le mystère qui entoure sa libération d'Alger. Insolubles dans la fiction, ces entités sont alors dégagées par la critique savante du monde projeté par chacun des textes, et réinstallées dans une série unique : celle des événements de la « vie de Cervantès »²⁴. Tous les écarts constatés par les historiens et les biographes entre les documents et la fiction seront alors attribués aux choix de composition faits ponctuellement par Cervantès dans tel ou tel texte, l'auteur décidant d'attribuer au captif telle ou telle de ses propres aventures ou de déplacer pour les besoins de la fiction le point de vue réel qu'il a pu avoir sur telle ou telle scène. Ce recours de la critique biographique à un proto-récit absent permet donc de reconstituer un monde de l'expérience évoqué conjointement par chacun de ces textes, mais au prix bien sûr de l'autonomie référentielle des univers de la fiction.

Sans doute peut-on tenter ici de rendre compte de façon plus précise de ce qui se joue justement dans l'incessante apparition, au sein des fables barbaresques de Cervantès, d'éléments qui ne sont pas présentés comme postulés par le texte, mais comme appartenant à des univers de croyance ou de connaissance réels. Au lieu de servir un mouvement simple d'authentification, dans lequel l'irruption de l'événement fictif serait garantie de façon ludique par le nom bien réel de la ville dans lequel il est censé s'être produit, cette apparition du réel déclenche au contraire chez Cervantès une réversibilité du processus d'authentification, qui mène l'auteur à garantir en quelque sorte le vrai sur le faux, aussi bien que le faux sur le vrai.

Ainsi, le capitaine captif Perez de Viedma suspend le récit qu'il fait à Don Quichotte des souffrances que les malheureux esclaves ont à subir du cruel Hassan Aga, vice-roi qui sévissait en effet à Alger lorsque Cervantès en fut libéré, pour signaler une notable et mystérieuse exception à cette constance du personnage dans le sadisme :

24. On voit alors se déployer tout l'éventail de possibilités de lectures authentifiantes, qui vont des plus économiques, celles qu'on trouve dans les biographies « sérieuses », jusqu'aux plus créatrices, celles du cervantisme espagnol officiel du début du siècle – ou celles qui ont donné lieu directement à des élaborations romanesques. La différence consiste dans la quantité de matière fabriquée par la lecture : dans un cas, c'est le principe de l'écart minimal : on procède seulement aux corrections rendues inévitables par le texte, et pour le reste, on complète le monde fictionnel avec les états de choses fournis par les documents ; dans l'autre, on crée des états de choses pour constituer une légende commune aux fictions et aux documents.

Un seul captif s'en tira bien avec lui : c'était un soldat espagnol nommé un tel de Saavedra, lequel fit des choses qui resteront de longues années dans la mémoire des gens de ce pays, et toutes pour recouvrer sa liberté. Cependant jamais Hassan-Aga ne lui donna un coup de bâton ni ne lui en fit donner, ni ne lui adressa une parole injurieuse, tandis qu'à chacun de ses nombreuses tentatives que faisait ce captif pour s'enfuir nous craignons tous qu'il ne fût empalé, et lui-même en eût la peur plus d'une fois.²⁵

Le personnage de fiction, postulant en quelque sorte l'existence réelle d'un homme qui porterait le nom de l'auteur – métalepse courante – fait ainsi allusion à un état de choses qui ne serait connu que de ce mystérieux soldat Saavedra : il engendre donc ici un monde fictionnel qui, s'il était effectivement déployé, coïnciderait avec la réalité, celle du secret de Cervantès. « Si le temps me le permettait », précise-t-il en finissant sa digression, « je vous dirais à présent quelque une des choses que fit ce soldat ; cela suffirait pour vous intéresser et vous surprendre bien plus assurément que le récit de mon histoire. Mais il faut y revenir.²⁶ »

Ailleurs, l'auteur pousse la métalepse plus loin encore, lorsque le texte postule l'existence d'états de choses qui mettent en doute leur propre contexte d'énonciation. Ainsi, au trentième chapitre de la troisième partie des aventures de *Persilès et Sigismonde*, après une introduction d'une remarquable ambiguïté où l'auteur explique combien la fiction remplirait mieux que la chronique sa mission de reportage du vrai, Cervantès romancier reprend et met en abyme la situation déjà utilisée dans les *Bagnes d'Alger*. Deux jeunes gens, en costume de captifs récemment libérés font la quête de village en village, en racontant leurs souffrances et en appuyant leur récit sur une toile qui les représenterait – cette toile où l'on voit entre autres un cruel capitaine de galère arracher un bras à un prisonnier et s'en

25. *Don Quichotte*, « Histoire du Captif », ch.. XXXIX, p. 389.

26. Même phénomène plus loin, où le captif fait à nouveau allusion à une histoire qu'il ne racontera pas : « Chacun s'offrit pour être racheté et remplir la mission, promettant d'aller et de revenir avec la plus grande ponctualité. Moi-même je m'offris comme les autres. Mais le renégat s'y opposa absolument [...] parce que l'expérience lui avait appris combien une fois libre, on tenait mal les paroles données en esclavage [...]. Pour preuve de cette vérité, il nous raconta brièvement une aventure qui était arrivée depuis peu à des gentilshommes chrétiens, la plus étrange qu'on ait ouïe conter dans ces parages, où chaque jour se passent des choses étonnantes. Enfin, il finit par nous dire que ce qu'il fallait faire c'était de lui donner, à lui, l'argent destiné à la rançon du chrétien, pour acheter une barque à Alger même. », *Don Quichotte*, « Histoire du Captif », ch. XL, p. 395. La situation, là encore, correspond à celle de Cervantès donnant l'argent qui ne suffisait pas à le racheter lui-même pour faire libérer son frère Rodrigo, afin qu'il revînt plus tard le faire évader, avec plusieurs de ses compagnons ; mais le texte absent semble indiquer que le Chrétien libéré ne devait pas tenir sa parole. Rodrigo, de fait, revint mais ne réussit pas, pour des raisons là encore inconnues, à mener à bien l'évasion projetée, et dut repartir bredouille, laissant son frère et leurs compagnons subir les foudres du vice-roi d'Alger.

servir pour en frapper un autre : « Ce premier forçat du premier banc, au visage défiguré par le sang qu'y ont laissé les coups du bras mort, c'est moi-même qui étais espalier de la galiote [...] », prétend le faux captif. Ils sont alors soumis à un contre-interrogatoire par un alcade qui, lui, affirme avoir vraiment été prisonnier à Alger ; à la dernière question-piège qu'il leur pose, ils ne savent répondre : combien y a-t-il de portes à Alger ? Forcés de dire d'où ils tirent leur fiction, et où ils ont trouvé la toile qui leur sert à la raconter, ils avouent qu'ils l'ont prise à quelqu'un « qui était sans doute aussi faux captif qu'eux-mêmes », et se défendent alors d'avoir voulu commettre un faux témoignage ; ils ne voulaient qu'inventer des histoires, ce qui n'est pas pendable... Après les avoir admonestés, l'alcade se radoucit : « Je veux », dit-il alors, « qu'ils aillent chez moi, où je leur veux faire leçon des choses d'Alger, et telle que désormais personne ne les puisse surprendre sur le latin de bréviaire de leur feinte histoire !²⁷ » Désormais incollables, les feints captifs pourront sans danger se faire passer pour des vrais.

Ici encore, le procédé (policier) de vérification aboutit donc non pas à un échec référentiel – si Mme Bovary n'existe pas, Cervantès le manchot existe bien, il a réellement survécu aux galères, s'est réellement tiré des griffes d'Hassan Aga, et sait qu'il y a neuf portes à Alger – mais à une mise en doute rétroactive du mouvement même de l'authentification. Si même le captif originel, le véritable survivant, celui qui seul a le droit de témoigner de souffrances réelles est « sans doute aussi faux » que les personnages qu'il invente pour parler de lui, alors le moment où s'articulent ensemble le monde réel et ceux de la fiction recule à l'infini. En d'autres termes, il est certain que les propositions du livre ne sont pas censées émaner ici d'un personnage réel qui inviterait le lecteur à feindre d'écouter une histoire vraie qu'il feindrait lui-même de raconter tout de bon.

L'ironie porte donc ici directement sur le prétendu principe de l'imitation ludique par le romancier de la pratique sérieuse du chroniqueur. Ne reconnaît-on pas là le cadre d'énonciation paradoxale le plus célèbre de la littérature, celui du *Don Quichotte* ? Lorsque le narrateur des exploits de Don Quichotte suspend brutalement, faute de documents, son récit du duel qui oppose le chevalier à son adversaire du moment, pour le poursuivre au chapitre suivant grâce au manuscrit arabe du fameux Cid Hamete Ben Engeli qu'il aurait découvert par hasard, et que lui traduirait un Arabe hispanisé, il est bien évident qu'il n'« imite » pas le chroniqueur, mais fait ironiquement mine de l'imiter.

27. *Les Travaux de Persille et Sigismonde*, III, 10, traduction par M. Molho, Paris, José Corti, 1994.

L'opérateur modal qui règle ici le régime de la fiction («il est fictionnel que...») est donc en quelque sorte redoublé, dans une formule circulaire du type : «il est fictionnel de dire que tel événement est fictionnel...» – une figure d'énonciation paradoxale qui, signalons-le ici, conditionne également le sens donné par Cervantès à l'exemplarité des fictions barbaresques. M. Molho, revenant dans la belle introduction qu'il donne à sa traduction des *Travaux de Persille et Sigismonde* au fameux problème de la position de Cervantès sur la légitimité de l'expulsion des Morisques d'Espagne, se penche une dernière fois sur le discours paradoxal de Ricote dans l'« Histoire d'Ana Felix », et y discerne alors ce qu'il appelle le syllogisme du Morisque²⁸ : « Il faut bouter les Morisques hors d'Espagne, c'est un Morisque qui vous le dit ; et d'ailleurs, ne me croyez pas, puisque notre peuple abonde en ruses... ». Ce syllogisme paradoxal ne se retrouve-t-il pas à tous les niveaux de ces histoires de pirates où les Barbares se traitent de Turc à Maure, et s'entre-maudissent allégrement, tandis que les Chrétiens jurent leur foi au nom d'une Vierge qui n'est peut-être pas la leur ? Il ne saurait en être autrement, lorsque Chrétiens et Musulmans doivent se partager la réalité d'un même univers dont ils s'accusent mutuellement d'avoir usurpé le sens.

Ce n'est donc pas un hasard si l'archiviste fantôme de Don Quichotte, ce personnage postulé par la fiction comme intermédiaire entre le narrateur et l'histoire est un Arabe ; Cervantès ne fait ici que reprendre au second degré l'artifice épique qui donnait aux récits espagnols des guerres de Grenade d'imaginaires sources musulmanes :

Si l'on pouvait élever quelque objection contre la sincérité de [cette histoire], ce serait uniquement que son auteur fut de race arabe, et qu'il est fort commun aux gens de cette nation d'être menteurs. Mais d'une autre part, ils sont tellement nos ennemis qu'on pourrait plutôt l'accuser d'être resté en deçà du vrai que d'avoir été au-delà...²⁹

Historiquement comme logiquement, Cid Hamet incarne bien le cercle logique qui fonde la fiction littéraire. Que le lecteur de bonne volonté rectifie d'emblée la prémisse incorrecte – tous les Arabes ne sont pas menteurs, seuls quelques-uns le sont... – ne lui permet pas de sortir du paradoxe de l'Arabe comme on sort de celui du Crétois, en affirmant que la valeur logique d'une construction est indépendante de la valeur de vérité des propositions qu'elle contient, puisque l'on peut construire un syllo-

28. *Ibid.*, p. 34 n.10.

29. *Don Quichotte I*, ch. IX, p.101. Sur l'invention du locuteur arabe imaginaire, voir E. Picherot, « *El suspiro del Moro*, vestige d'un "Adieu aux vestiges" ? » *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, A. Duprat et E. Picherot éd., P.U.P.S., coll. « R.A.L.C. », 2008.

gisme correct sur des non-existants ; c'est bien ce qui permet de raisonner sur des mondes possibles. Le lecteur du *Quichotte* reste aux prises avec la réflexivité de l'énoncé, c'est-à-dire avec le véritable paradoxe du menteur, qui s'énonce quand on dit « je mens », et dont on ne peut sortir qu'en décidant qu'une « phrase ne peut se prendre elle-même pour énoncé que lorsque cela conduit à une situation stable », et non dans les autres cas. N'est-ce pas justement ce que fait ici la fiction lorsqu'elle prend pour son régime l'instabilité même de ses énoncés, et s'efforce ainsi de dire les fractures du réel ?

C'est ce que disent bien mieux les textes que Cervantès place au seuil de ses romans. On voudrait n'en citer qu'un ici, qui fait suite à la célèbre épître dédicatoire du *Persilès* dans laquelle l'auteur, « le pied à l'étrier », annonce le 19 avril 1616 sa propre mort avant le dimanche – une promesse qu'il tiendra le samedi. Si l'espace de l'agonie est bien, comme le pensait Dorrit Cohn, celui de la transparence intérieure propre à la seule fiction³⁰, le prologue qui suit en incarne à merveille l'absurde logique. Devenu l'ombre de Don Quichotte, le vieil auteur s'y montre cheminant paisiblement en compagnie de deux amis au pas de sa mule, lorsqu'il se voit soudain rattrapé par un mystérieux étudiant tout de brun vêtu, qui l'interpelle avec admiration : « Oui, oui, c'est bien là le manchot sans manque, le fameux tout, l'écrivain allègre et pour tout dire la joie des Muses ! » Heureux d'être reconnu pour ce qu'il est, l'auteur lui jette alors au cou les bras qu'il n'a plus³¹.

Ainsi, sans dévier des routes parallèles qu'ils inventent, les conteurs d'histoires, « langues sans mains » (Avellaneda appelait ainsi Cervantès³²), peuvent toujours faire à leurs lecteurs la proposition la plus sérieuse du monde : « Que votre Grâce se remette sur son ânesse, et faisons de compagnie en honnête entretien, le peu de chemin qui nous reste³³. »

Ce syllogisme paradoxal ne fait jamais que désigner autrement ce que l'on décrit ailleurs comme l'effet de vertige produit par la fable baroque ; il n'en signale pas moins la nature spécifiquement littéraire de cet effet. Au-delà de l'exemple particulier de fonctionnement pervers du discours

30. D. Cohn, 2001, p. 47.

31. « Moi, qui vis en si peu d'espace une si grande exaltation de mes louanges, il me parut que c'était discourtoisie de n'y point répondre, et ainsi, lui jetant les bras au col, ce qui acheva de lui mettre la collerette en déroute, je lui dis : "C'est là une erreur où sont tombés force amateurs ignorants. Je suis, en effet, Cervantès, mais non la joie des Muses ni aucune de ces bagatelles que vous venez de dire". », *Les Travaux de Persille et Sigismonde*, « Prologue », p. 80.

32. M. Molho, *ibid.*, p. 10.

33. *Ibid.*

qu'elles offrent à leurs lecteurs, les fictions paradoxales peuvent pourtant montrer de quelle façon l'œuvre d'imagination se propose en tant que telle comme une variante possible du monde actuel, et non comme renoncement à saisir cette réalité qui se dérobe.

Le conteur feint de feindre ; il évite ainsi d'avoir à affirmer, ou à se taire. Un artifice bien utile lorsqu'on veut représenter un univers dont la géographie, la physique, la nature et l'histoire ont cessé de coïncider avec elles-mêmes, forçant le sujet de la connaissance comme celui de la fiction à s'en forger non pas un mais plusieurs modèles possibles – on connaît les suites de cette démultiplication, pour le discours de la science comme pour celui de la littérature. À mesurer ainsi l'étendue du partage que font les poètes de l'invention qu'ils réclament comme leur bien propre, on s'expose moins à en fondre le sens et les contours dans un « tout-fictionnel » qu'à saisir mieux les pouvoirs heuristiques de l'imagination.

Considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionalité : les mondes de la fiction au XVII^e siècle

Christine Noille-Clauzade

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, un nouveau type d'écriture romanesque apparaît, qui dénigre les « vieux romans » précieux et instaure à la fois un format appelé à durer (le format bref : en un seul volume), une topique nouvelle (l'histoire servant de « cadre » à la fiction galante) et peut-être une nouvelle façon de concevoir et de lire la fiction, un « nouveau roman » qui, dépassant le sous-genre du « roman historique », inaugurerait le x-ième renouveau de tout le genre romanesque.

Il s'agit là d'un corpus désormais bien réédité : nous nous appuyerons ici d'abord sur l'œuvre de Madame de La Fayette, avec l'*Histoire de la Princesse de Montpensier* (1662) et l'*Histoire de la Comtesse de Tende* (même date?), que l'on peut considérer comme les premières versions de la *Princesse de Clèves* (1678) – triomphe du mélange de l'histoire (galante) et de l'Histoire (de France) ; nous renverrons aussi le lecteur au chef-d'œuvre de Saint-Réal, *Dom Carlos, nouvelle historique* (1672) et à ce que nous pourrions appeler des scénarios concurrents (et parfois critiques) de *La Princesse de Clèves*, au premier rang desquels *La Duchesse d'Estramène* (1682) et les nouvelles de Catherine Bernard, *Le Comte d'Amboise, nouvelle* (1689) ou encore *Inès de Cordoue* (1696)¹.

1. Nous nous référerons aux éditions suivantes : Madame de La Fayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier* (1662) dans *Nouvelles galantes du XVII^e siècle*, présentation M. Escola, Paris, Flammarion, 2004, p. 52-85 ; *id.*, *Histoire de la Comtesse de Tende* (1718), dans *ibid.*, p. 99-115 ; *id.*, *La Princesse de Clèves* (1678), éd. Ph. Sellier, Paris, Le Livre de Poche, 1999 ; Saint-Réal, *Dom Carlos, nouvelle historique* (1672), éd. L. Plazenet, Paris, Le Livre de Poche, 2004 ; Du Plaisir, *La Duchesse d'Estramène* (1682), dans *Nouvelles galantes du XVII^e siècle, op. cit.*, p. 220-289 ; Catherine Bernard, *Le Comte d'Amboise, nouvelle* (1689), dans *ibid.*, p. 310-389 ; et *id.*, *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole* (1696), dans *ibid.*, p. 390-449.

L'hypothèse que nous voudrions ici défendre est que dans la seconde moitié du XVII^e siècle se mettent en place non pas uniquement et approximativement des rhétoriques ou des poétiques nouvelles du roman – et nous revenons à l'instant sur les limites sensibles de ce genre d'analyses ; mais plus fondamentalement, sont activées plusieurs constellations fondamentales d'engendrement d'univers fictionnels, plusieurs *logiques* de référenciation de la fiction, plusieurs stratégies de positionnement logique qui structurent ce que nous proposons de nommer de nouveaux *styles de pensée de la fiction*, de nouveaux *styles de fictionalité*.

Quelles sont en effet les analyses souvent avancées pour rendre compte de ce renouveau de la fiction en prose et du (sous)-genre qu'elle inaugure ?

On peut en premier lieu recenser un certain nombre d'analyses textuelles qui rendent compte du fonctionnement structurel de ces textes – sans parvenir pour autant à identifier un fait de structure comme critère nécessaire et/ou suffisant pour définir quelque chose comme un « genre ».

Un grand nombre d'études a pu mettre en évidence la « poétique » de ces textes, en fait une « contre-poétique » du resserrement et du rapprochement avec le monde du lecteur, qui se structure à partir d'un contre-modèle, celui des grands romans :

Ce qui a fait haïr les anciens romans est ce que l'on doit d'abord éviter dans les romans nouveaux. Il n'est pas difficile de trouver le sujet de cette aversion ; leur longueur prodigieuse, ce mélange de tant d'histoires diverses, leur grand nombre d'acteurs, la trop grande antiquité de leurs sujets, l'embarras de leur construction, leur peu de vraisemblance, l'excès dans leur caractère, sont des choses qui paraissent assez d'elles-mêmes².

Un des intérêts de cette synthèse poétique est qu'elle émane d'un auteur critique contemporain de la « mode » de la nouvelle, plus ou moins méconnu, Du Plaisir. Il faut donc avoir conscience que cette « contre-poétique » est un modèle général forgé par les acteurs du champ eux-mêmes, à leur avantage et en accord avec une forte stratégie de *différenciation* par rapport à leurs prédécesseurs. Nous ne sommes donc pas obligés de les suivre en tout point et pour reprendre quelques-uns des caractères mis en avant par Du Plaisir, force est de constater que bien des nouvelles *partagent* avec le roman précieux (bien plus qu'elles n'ex-

2. Du Plaisir, *Les Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style* (1683), éd. Ph. Hourcade, Genève, Droz, 1975 ; éd. C. Esmein dans *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, éd. C. Esmein, Paris, H. Champion, 2005, p. 761 sq. ; repris dans *Nouvelles galantes*, *op. cit.*, p. 486 sq.

cluent) le mélange des histoires³, le grand nombre d'acteurs, l'in vraisemblance des situations (Catherine Bernard se vantera en préface du *Comte d'Amboise* d'une action « extraordinaire »⁴) ou encore l'excès des caractères (qui donnent volontiers dans le sublime⁵). Au prisme de la relecture, l'idée d'une « contre-poétique » romanesque témoigne d'une modélisation polémique de l'écriture de fiction, sans constituer par ailleurs un principe régulateur des pratiques.

On peut encore aborder cet ensemble assez cohérent de fiction à la fois romanesque et historique en mettant en « évidence » ce que Marc Escola nomme métaphoriquement dans son édition des nouvelles galantes du XVII^e siècle une « grammaire » du genre, et que nous qualifierions volontiers de *rhétorique* commune : une *inventio* spécifique orchestrée dans une disposition adaptée – articulation autour de scènes fortes (la rencontre, la séparation, la communication oblique, les retrouvailles, le renoncement, l'adieu), croisées avec une topique ornementale, enchantée des lieux (fêtes de Cour, *locus amoenus* pastoral, architecture de la retraite). Mais ce schéma hypertextuel (fondé sur le texte de la *Princesse de Clèves*) non seulement ne prétend pas donner une définition en extension ou en intension du genre (il vise pédagogiquement à en offrir une saisie expérimentale), mais on pourrait le retrouver dans des cycles fictionnels antérieurs (songeons, exemple parmi d'autres, aux *Nouvelles françaises* de Segrain en 1656⁶).

Autrement dit, en appréhendant la nouvelle fiction selon des modèles trans-génériques ou trans-historiques, ces analyses en constituent en quelque sorte des descriptions internes, et ne disent rien de ce qui fait l'enjeu des débats, et la raison du succès : à savoir ce qui se noue autour de l'incertitude du « genre », incertitude rappelée jusque dans la nomination même des ouvrages (nouvelle historique, histoire anglaise, nouvelle espagnole, histoire). C'est bien là un élément de rupture fort que cet ancrage dans l'historique et le « national », une rupture avec une pensée du roman

3. Quatre histoires digressives interrompent par exemple la diégèse de la *Princesse de Clèves*, ce qui n'est pas rien pour un aussi « bref » volume.

4. *Op. cit.*, p. 311 : « Aussi on la [cette histoire] trouvera plus extraordinaire par l'action [...]. » Faut-il rappeler comme autre exemple d'in vraisemblance pour les contemporains eux-mêmes, l'épisode de l'aveu qui catalyse la fin de *La Princesse de Clèves* et cristallise la querelle consécutive à la parution de la nouvelle ?

5. Catherine Bernard écrit encore dans l'Avis du *Comte d'Amboise* (*op. cit.*, p. 311) : « [...] et même, si j'ai quelque chose à craindre, c'est qu'il ne soit trop peu vraisemblable qu'un amant soit si généreux. »

6. Jean Régnault de Segrain, *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*, Paris, S.T.F.M., 1992.

jusqu' alors conçue, pour reprendre la formule-titre de Thomas Pavel, comme un « art de l'éloignement »⁷.

En effet, la nouvelle fiction se veut un mixte d'affabulation galante et d'histoire récente, et dès lors elle est en marge des classifications habituelles comme l'explicitent pour nous l'abbé de Charnes (acteur important, dans le rôle de la défense, de la Querelle de *La Princesse de Clèves*). Les nouvelles fictions, nous dit-il,

Ce ne sont pas de ces pures fictions, où l'imagination se donne une libre étendue, sans égard à la vérité. Ce ne sont pas aussi de celles où l'auteur prend un sujet de l'histoire, pour l'embellir et la rendre agréable par ses inventions. C'en est une troisième espèce, dans laquelle, ou l'on invente un sujet, ou l'on en prend un qui ne soit pas universellement connu ; et on l'orne de plusieurs traits d'histoire, qui en appuient la vraisemblance, et réveillent la curiosité et l'attention du lecteur⁸.

Nous voyons ici instaurer ce qui va devenir un « topos » critique, à savoir le caractère hybride, mixte, de la nouvelle historique et galante. Dans le langage de Corneille, nous pourrions qualifier cette invention d'« extravagance », de « caprice » ou de « monstre » (de monstre théorique, s'entend⁹) mais nous ne ferions guère plus alors que de redire son ambiguïté : en quels termes et selon quelle méthodologie aborder cette technique composite dans notre propre modernité, qui n'installe pas la nouvelle fiction qu'est la nouvelle, dans un « entre-deux » ?

Notre hypothèse est que la théorie logique des mondes possibles est peut-être, sur ce point précis, décisive, car elle semble la seule qui puisse nous permettre de sortir d'une analyse en termes de mixité, d'hybridité ou d'exception.

En effet, répertorions pour commencer quelques analyses-types traditionnelles et évaluons ce à quoi elles aboutissent.

Que peut tout d'abord nous apporter une approche rhétorique ? Avec l'outil d'*imitation* (de réécriture), nous pouvons tenter de faire le partage entre ce qui, dans le texte de la fiction, relève de l'imitation

7. T. Pavel, 1996.

8. Charnes, *Conversations sur la Critique de la Princesse de Clèves*, Paris, Claude Barbin, 1679, p. 130.

9. Souvenons-nous en effet de la *Dédicace* de *L'Illusion comique* (Corneille, 1639) : « Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie. Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle (...) j'ose dire que la représentation de cette pièce capricieuse ne vous a point déplu (...). »

historique et de l'imitation galante. Le résultat, on le sait, est peu convaincant : il s'avère rapidement qu'il est impossible d'établir une définition rhétorique de la fiction historique et galante, puisque l'énoncé historique peut varier du minima (quatre-vingt lignes dans le *Comte d'Amboise*, cette histoire d'un homme qui est assez généreux pour céder sa maîtresse à son rival, pendant les guerres de religion) au maxima (plus de la moitié du texte pour *Dom Carlos*) et qu'on ne voit pas bien selon quel critère rigoureux fixer un dosage quelconque.

C'est à une semblable impasse que conduit l'approche narratologique, quand elle pose une distinction fondamentale entre énoncés factuels (historiques et moraux) et énoncés fictionnels. Dès l'apparition des noms propres historiques, le problème se pose de savoir ce qu'il advient, statutairement parlant de ces personnages « migrants » : conservent-ils un statut différent des autres personnages fictionnels avec lesquels ils interagissent, ou sont-ils « fictionalisés »¹⁰ ? La question est théoriquement indécidable dès lors qu'on la pose en termes d'isolement d'énoncés car la lecture alors supposée n'est plus un phénomène lisse et confiant, mais une gymnastique insupportable entre deux attitudes pragmatiquement dissociées. Il ne nous sera pas inutile de reprendre un des textes précis, le début de la *Princesse de Montpensier*, pour éprouver *de visu* l'intrication paradigmatique du factuel (que nous laissons en caractères romains) et du fictionnel (que nous mettons en italiques, pour les besoins de la cause) :

Pendant que la guerre civile déchirait la France sous le règne de Charles IX, l'amour ne laissait pas de trouver sa place parmi tant de désordres, *et d'en causer beaucoup dans son empire. La fille unique du marquis de Mézières, héritière très considérable et par ses grands biens et par l'illustre maison d'Anjou dont elle était descendue, était comme accordée au duc du Maine, cadet du duc de Guise, que l'on appela depuis le Balafre*¹¹.

Il en va de même concernant une approche pragmatique opérée sur la question de la vérité (ou de la fausseté) de la nouvelle. Cette question n'est pas neuve si on la pose pour toute fiction en général : ce n'est pas le lieu ici pour développer les acquis de notre modernité sur le statut pragmatique singulier de la fiction (ni vraie ni fausse, elle relève pour les uns d'un « contrat de feintise », pour les autres d'une « simulation ludique d'assertions sérieuses » ou encore d'un « acte de communication indi-

10. Pour une présentation de cette question d'actualité dans les débats théoriques contemporains, voir C. Montalbetti, « Personnages référentiels en terre fictionnelle », in 2003, en particulier la tripartition de Parsons et sa discussion par Pavel, p. 103 sq.

11. *Op. cit.*, p. 53.

recte»¹²). Il existe une tentation « projectiviste » qui n'est pas fausse, pour notre corpus : c'est de dire que cette approche pragmatique si singulière – cette exception pragmatique (la suspension du jugement de vérité) – s'explique dans la fiction historique des années 1660-1690, où elle apparaît massivement dans les constats plus ou moins déploratifs des critiques :

L'on n'a pas d'autre voie de discerner ce qui est fiction d'avec les faits véritables que de savoir par d'autres livres si ce qu'elle narre est vrai. C'est un inconvénient qui s'augmente tous les jours¹³.

Et Pierre Bayle de souhaiter ce que les narratologues et pragmaticiens recherchent confusément – un établissement politique des frontières :

[...] et je crois qu'enfin on contraindra les Puissances à donner ordre que ces nouveaux romanistes aient à opter : qu'ils fassent des Histoires toutes pures, ou des romans tout purs ; ou qu'au moins ils se servent de crochets pour séparer l'une de l'autre, la vérité de la fausseté¹⁴.

En mêlant ainsi histoire et fiction, vérité et affabulation, les auteurs du XVII^e siècle ont fait surgir un acte de langage indécis, que la pragmatique n'arrive pas à décrire de façon non paradoxale. Car c'est bien un hybride théorique qui est mis à jour, pour parler de cette fameuse « suspension du jugement de vérité » : la fiction s'écrit quelque part entre vrai et faux, entre assertion sérieuse et assertion feinte, entre communication directe et communication indirecte, entre acte et jeu, etc.

Quelle leçon tirer de ce qu'il faut bien appeler des impasses méthodologiques, qui rompent la constance et l'unité de l'acte lectorial en modélisant une textualité diffractée en micro-régimes hétérogènes ? Alors que les fictions des années 1660-1680 sont à l'évidence un des lieux qui a à nous apprendre sur la frontière entre fictionnel et factuel, et par ricochet sur le propre de la fiction, les approches rhétoriques, narratologiques et pragmatiques, si riches d'enseignements sur le fonctionnement interne de ces « machines textuelles », laissent ouverte la question générique. Ou, pour le dire autrement, toute approche en termes de départition et d'hétérogénéité du tissu textuel est sans doute à proscrire.

C'est pourquoi il importe de se donner pour base une théorisation susceptible d'appréhender ces textes dans leur globalité, dans leur unité. D'où l'intérêt de recourir, à titre d'hypothèse de travail, à la théorie

12. Sur ces notions, voir J. Searle, 1982, p. 109 *sq.* ; G. Genette, 1991, p. 58-60 ; ou encore J.-M. Schaeffer, 1999, p. 13 *sq.*

13. Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique* (1696), article sur les *Mémoires de la cours d'Espagne*, dus à Mme d'Aulnoy (1690).

14. *Ibid.*

sémantique des mondes possibles, pour décrire de façon unifiée le monde textuel tout en maintenant la différence entre fictionnel et factuel, sous l'angle d'une différence logique entre « monde actuel » MA, et monde textuel MT.

Nous renverrons ici le lecteur à l'article de Françoise Lavocat pour une présentation riche et suggestive de la théorie des mondes possibles, dans son histoire et ses enjeux¹⁵. Nous nous permettrons simplement d'insister sur le fait que la logique modale des années 1970-1980 a construit la notion de monde possible pour repenser la question de la vérité des propositions. Etant donné qu'un monde est un ensemble propositions validées (vraies ou fausses dans ce monde), la possibilité suppose une relation d'accessibilité entre deux mondes : un monde M2 est possible pour M1 s'il est « accessible » à partir de celui-ci, c'est-à-dire s'il y a une relation énoncée qui permette d'obtenir M2 à partir de M1, autrement dit qui stipule les modifications des conditions de vérité des propositions dans M2. Par exemple, une proposition *p*, fausse « dans » M1, sera stipulée vraie en référence à un autre monde dit M2. Pour la plupart des logiciens, le monde possible M2 est la réplique du monde actuel M1, à un ensemble restreint de variations près¹⁶.

La notion de monde possible a pu alors être appliquée à la fiction pour aborder certaines impasses théoriques¹⁷, concernant en particulier les problèmes de référence (à quoi et comment réfère la fiction ?), mais aussi la relation qui existe entre monde actuel et monde fictionnel – la logique des mondes possible nous invitant à penser cette relation d'accessibilité non pas sur le mode mimétique du reflet plus ou moins déformant, mais sur le mode de la *variation* des conditions de vérité.

À partir de là, que peut nous apporter la logique des mondes possibles dans ce qui nous pose problème, à savoir le statut hybride des nouvelles fictions historiques et galantes du second XVII^e siècle ?

En tant qu'instrument *logique*, cette théorie va nous permettre de progresser sur un élément fondamental de la problématique fictionnelle, à savoir sur la question de la vérification.

15. F. Lavocat, *supra*, ch. I.

16. *Ibid.*, p. 14.

17. Pour l'importation de la logique sémantique des mondes possibles dans le champ des études littéraires, le lecteur peut se reporter aux travaux récents développés outre-atlantique, avec Lubomir Doležel ou Thomas Pavel, bien sûr ; cités, mais aussi à ceux de Marie-Laure Ryan ou de Ruth Ronen. Voir T. Pavel, 1988 ; L. Doležel, 1998 ; M.-L. Ryan, 1991 ; et R. Ronen, 1994.

Commençons par nous interroger sur ce qu'est, en logique, la vérité et la fausseté.

On peut définir la vérité à l'intérieur du monde actuel (MA) comme le fruit d'une opération de vérification d'un ensemble de propositions à l'intérieur d'un monde de référence. C'est ici une définition traditionnelle de la vérité à l'intérieur d'un seul monde de référence, comme jugement fondé sur un travail de vérification. On se rappelle ici l'apport de la logique contemporaine de l'induction : est scientifiquement vrai tout ce qui est vérifiable¹⁸. Karl Popper ajoute :

Est donc scientifiquement vrai tout ce qui est falsifiable.¹⁹

En effet, pour expliciter cette dernière formule, si, comme dans notre cas de l'histoire racontée, l'opération de vérification est une opération d'évaluation de la conformité des propositions textuelles avec les archives du monde actuel, alors, à partir d'une archive donnée, il y a toujours deux options possibles dans la production de nouvelles propositions : les respecter (la vérification du nouvel énoncé conclura à la vérité) et les falsifier (la vérification conduira à la fausseté).

Or, les discours critiques et auctoriaux des années 1670 produisent un contre-modèle logique, celui des « anciens romans » : non seulement ils appréhendent la Fable « ancienne » en termes de vérification et de falsification, mais ils établissent un jugement logique stable, selon lequel toutes les fables des anciens romans sont « fausses » – recoupant en cela les propositions mêmes des romanciers critiqués, sous influence aristotélicienne. C'est ainsi que Mademoiselle de Scudéry peut écrire en 1649 :

Encore qu'une Fable ne soit pas une Histoire, et qu'il suffise à celui qui la compose de s'attacher au vraisemblable, sans s'attacher toujours au vrai : néanmoins dans les choses que j'ai inventées [...] j'ai suivi tantôt l'un et tantôt l'autre [de tous ces auteurs], selon qu'ils ont été plus ou moins propres à mon dessein : et quelquefois suivant leur exemple, j'ai dit ce qu'ils n'ont dit ni l'un ni l'autre : car après tout, c'est une Fable que je compose, et non pas une Histoire que j'écris²⁰.

La classification qui est ici à l'œuvre repose très précisément sur le double principe de la vérification et de la falsification : les énoncés tirés de l'histoire ou de la mythologie sont vérifiés (dans l'archive) ; et si les énoncés vraisemblables sont faux, ils renvoient cependant à des maximes générales

18. Voir les textes rassemblés par P. Jacob, 1980.

19. K. Popper (1934), 1973.

20. Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus*, Au lecteur (1649), Paris, Augustin Courbé, 1656, p. 3-4.

de comportement qui elles sont bel et bien vérifiées dans notre actualité (*confer* la définition logique du vraisemblable selon Aristote²¹). Dans la conception qui est héritée de la poétique antique, les propositions de la fable sont donc soumises au principe de vérification et au jugement consécutif de fausseté, et le monde actuel est le monde qui vérifie la fable et énonce ses procédures de falsification (falsification mimétique au double sens de mimesis morale – de bienséance –, et de mimesis rhétorique – de réécriture –, ou bien falsification « libre », invraisemblable, fantaisiste ou merveilleuse).

Ce qui revient à dire que les propositions de la *fabula* – terme que nous réservons à ce style de fonctionnement fictionnel – sont validées en référence au seul monde actuel, ou, autre façon de dire la chose, les propositions de la *fabula* ne réfèrent pas à un monde possible autonome, qui fonctionnerait comme cadre de référence concurrent du monde actuel. D'un point de vue logique, pour les critiques de la seconde moitié du XVII^e siècle, l'écriture fabuleuse des « anciens romans » n'est pas soumise à un régime particulier de contraintes logiques : elle est soumise au régime général de vérification et de falsification du monde actuel, et elle est du côté de la falsification (qu'elle soit mimétique ou non).

Or, en même temps, les auteurs et critiques de la nouvelle historique et galante invalident explicitement cette logique de vérification pour la fiction qu'ils sont en train d'inventer ou de répertorier. Il y a ceux qui n'arrivent plus à effectuer les vérifications (et qui le déplorent)²² ; et il y a ceux qui, sautant le pas, constatent que l'approche vérificationnelle est évincée, comme Valincour, critique majeur de *La Princesse de Clèves* :

Il serait difficile à ceux qui voudraient la prendre comme une histoire de deviner sur quels mémoires l'historien a travaillé. En effet, les principaux faits n'ont été sus que de ceux qui y ont eu part, et il ne paraît point qu'ils les aient jamais racontés à personne, ni qu'ils aient pu jamais parvenir à la connaissance de l'auteur que par le moyen d'une révélation particulière²³.

21. Aristote, *Premiers Analytiques*, éd. J. Tricot, Vrin, 1962, II, 27, 70 : « Le vraisemblable est une prémisse probable. Ce que l'on sait devenir ou ne pas devenir, être ou ne pas être la plupart du temps de cette façon est vraisemblable, par exemple haïr qui vous hait ou aimer qui vous aime. »

22. Voir les *Sentiments d'un homme d'esprit sur la nouvelle intitulée Dom Carlos* (1673), dans Saint-Réal, *Dom Carlos*, *op. cit.* : « Il [L'auteur] sait si finement mêler la fable à l'Histoire, qu'à peine peut-on les séparer. Quand je lis la nouvelle qu'il vient de donner au public, et que son style sec m'a persuadé que c'est une relation véritable, je cours à l'Histoire, et je demeure surpris de trouver fabuleux tout ce que j'avais jugé historique. » Ou encore, voir *supra*, P. Bayle, *op. cit.*

23. Valincour, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves* (1678), éd. C. Montalbetti, Flammarion, 2001, p. 72-73.

C'est dans cette même optique de rejet de la vérification, qu'entre la topique du privé, du secret – car l'histoire secrète, c'est strictement celle qu'on ne peut vérifier.

Que nous disent à la fois tous ces textes ? Que les propositions de la fiction sont difficilement vérifiables (Bayle), ou ne sont pas vérifiables (Valincour) ; mais ils nous disent aussi qu'il y a un véritable enjeu dans la vérification, dans la mesure où ces textes postulent/posent/imposent que ce qu'ils écrivent est la *vérité* ; et cette *vérité*-là, c'est celle des faits et des personnages de la nouvelle à une date plus ou moins récente, autrement dit c'est leur actualité :

Il n'y a rien de romanesque et de grimpé ; aussi n'est-ce pas un roman : c'est proprement des mémoires et c'était, à ce que l'on m'a dit, le titre du livre, mais on l'a changé²⁴.

À travers les propos des uns et des autres, nous trouvons la même matrice logique d'un nouveau fonctionnement de la fiction, que nous pouvons articuler en cinq points.

1. Les propositions de la fiction ont eu une actualité (les faits et personnages ont existé), ce qui revient à dire qu'il existe un monde où ces propositions ont été vérifiées. Mais le monde actuel ne permet plus la vérification de ces propositions. L'important ici est en quelque sorte que le texte de la fiction (comme l'explicite souvent son encadrement) opère une remise en cause du monde actuel comme monde nécessaire de référence : il est faux que le monde actuel puisse vérifier les propositions du texte, ce qui est une formulation de la contingence (il est possible que le monde actuel ne soit pas le monde de référence). Une telle postulation logique remet en cause la validité de l'induction puisque ce qui est vrai à un moment t du monde de référence, n'est plus vrai à un moment $t + 1$; dans la logique même de cette rupture inductive, ce qui est postulé, c'est donc une rupture dans le monde de référence, le monde de référence étant désormais partitionné entre un monde de référence inactuel M2 (celui dans lequel les propositions textuelles étaient vraies à l'instant t) et notre monde de référence actuel M1, qui ne peut plus vérifier les propositions textuelles, avec cette relation d'accessibilité première et fondatrice (constitutive) de M2, selon laquelle les propositions du texte sont vraies (vérifiées) dans le seul monde M2. Avec ce nouveau style de fictionalité, il y a bien dédoublement du monde de référence pour valider les propositions et amorcer d'une nouvelle règle de validation, autrement dit autonomisation d'un monde possible.

24. Mme de la Fayette, Lettre à Lescheraine [sur *La Princesse de Clèves*], 13 avril 1678, dans *id.*, *Correspondance*, éd. A. Beaunier, 1942, t. II, p. 63.

2. Comme l'énonce explicitement la proposition de Valincour rappelée ci-dessus, il n'est plus possible de vérifier les propositions dans le monde actuel. Ce qui veut dire qu'on ne peut plus porter sur elles un jugement de vérité *ou de fausseté* en les rapportant à notre monde de référence. Là est le point décisif, porté par la topique déjà relevée du secret et du privé. Il y a affirmé un rejet fort de l'attitude vérificationnelle, et par-là même, un rejet de la problématique de la falsification. Le roman ne se présente plus comme un art de « l'éloignement » : en tant qu'il n'est plus vérifiable, il oblige à abandonner toute référence mimétique à notre monde. Comme l'explique Doležel, un tel changement signe la faillite de l'optique mimétique. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, à l'intérieur du champ de la fiction, apparaît ainsi une fracture entre fable (qui reste dans la perspective mimétique de vérification et de falsification, mimétique ou non, dans un seul monde actuel M1) et nouvelle fiction (nouveau fonctionnement de la fiction) qui rejette le postulat de vérification et de falsification dans M1.

De droit, ce rejet marche pour tous les énoncés du monde du texte : mais dans les faits, on rencontre tout le panel possible des stratégies pour établir cette logique spécifique, jusqu'aux stratégies les plus paradoxales, entre les textes qui démentent toute rhétorique de la falsification (*La Princesse de Montpensier*) et ceux qui exhibent une rhétorique de la vérification (*Dom Carlos*).

La Princesse de Montpensier (1662) offre en effet un cas extrême de rejet du principe de falsification contrôlée (mimétique). Dans un Avis, Madame de La Fayette réfute toute application historique, y compris pour les énoncés apparemment les plus historiques (tels que le « duc du Maine, cadet du duc de Guise, que l'on appela depuis le Balafré »), selon une formule désormais célèbre²⁵ et dont elle donne la première version :

L'auteur ayant voulu, pour son divertissement, écrire des aventures inventées à plaisir, a jugé plus à propos de prendre des noms connus dans nos histoires que de se servir de ceux que l'on trouve dans les romans, croyant bien que la réputation de Mme de Montpensier ne serait pas blessée par un récit effectivement fabuleux.²⁶

Mme de La Fayette explicite ici le postulat fondamental de non vérification (et par-là même de non-mimétisme, de non-travestissement),

25. Il s'agit de la déclaration juridique bien connue des téléspectateurs : « Les personnages et les situations de ce récit étant purement fictifs, toute ressemblance avec des personnes ou des situations existant ou ayant existé ne saurait être que fortuite ». Une telle formule énonce et dénonce à la fois l'effet de mimétisme, par un déni de toute vérification.

26. Madame de La Fayette, *Histoire de la Princesse de Montpensier*, op. cit., p. 52.

alors même que la présence de l'Histoire est massive dès le début de l'ouvrage. Ce que Mme de La Fayette nous apprend ainsi, c'est que c'est bien la globalité du texte qui, de droit et de fait chez elle, relève de ce rejet du principe de vérification et des protocoles conjoints de falsification.

3. De façon générale, un topos se met en place, qui circule du paratexte au texte, à savoir le *paradoxe* qu'opère la voix authenticatrice avec l'opération de vérification : l'idée étant encore une fois que cette opération est à la fois interdite (dans le monde actuel) et effectuée dans le monde inactuel, la voix authenticatrice se portant garante de son effectivité dans le monde inactuel. C'est ce qu'illustre le cas extrême du *Dom Carlos* (1672). En marge de sa nouvelle, Saint-Réal insère en effet quelles ont été les références historiques utilisées. Il y a donc un effet fort, qui semble contradictoire avec notre analyse générale, à savoir que ce texte revendique d'être vérifié par rapport aux archives du monde actuel. Mais c'est une illusion rhétorique. Car quel usage faire de cette annotation historique ? Un piège serait de la prendre comme incitation à la re-vérification, comme attachement au fonctionnement de la vérité des énoncés textuels dans notre monde actuel : les historiens de la littérature qui se sont lancés dans la vérification... des archives exhibées par l'auteur concluent généralement à la fois à leur falsification et à leur incomplétude, Saint-Réal taisant les archives qu'il utilise beaucoup et exhibant, pour aller vite, celles qu'il utilise peu. Comme le dit fort justement Laurence Plazenet²⁷, ces références ne sont pas à prendre au pied de la lettre, elles renvoient à l'instauration d'une attitude lectoriale – que nous interpréterons d'un point de vue logique ainsi : que le lecteur lise cette nouvelle comme il lirait les ouvrages des historiens, *en toute confiance* quant à l'opération de vérification. Ce qui revient à dire que la voix authenticatrice est ici une voix confisquant l'opération de vérification, en rappelant constamment par des notes l'actualité de ses développements. Accumuler les preuves de la vérification fonctionne donc comme opération de blocage, de verrouillage quant à une éventuelle re-vérification par le lecteur : jeu extrême avec ce paradoxe de la vérification, à la fois opérée et inopérable, fondatrice de ce régime de fictionalité.

Autre cas, tout aussi extrême, celui qui s'amorce dans la vogue mondaine des contes de fée littéraires, à la toute fin du siècle (années 1690). Nous avons étudié ailleurs comment l'écriture classique des contes passe par la mise en texte d'une voix de contage opérant une rupture par rapport à une diction sérieuse constituée en situation pragmatique de référence (en l'occurrence, le conte mondain s'écrivant sur arrière-plan explicite ou

27. Voir L. Plazenet, Présentation, dans *Saint-Réal*, *op. cit.*, p. 16-18.

implicite précisément de la nouvelle historique et galante²⁸). Ce qui est important ici, c'est qu'inséré dans le montage logique qui préside à la mise en place de cette nouvelle fictionalité, il reprend dans ses propres règles de validation un des éléments de validation de la nouvelle, à savoir précisément ce paradoxe de la vérification opérée/inopérable.

Réfutons tout d'abord une illusion critique : le conte refuse bel et bien de se soumettre au principe de vérification de sa *part de fausseté* et de sa *part de vérité* dans le monde actuel. Le conte n'est pas *fausseté* et *mensonge* sinon, son statut serait celui-là même de la *fabula* totalement fausse, c'est-à-dire de la fiction (à l'ancienne mode) invraisemblable ; s'il en était ainsi, le conte se confondrait avec par exemple la fable merveilleuse en tant qu'il produirait, non une image mimétique, mais une reprise fantaisiste du monde actuel. Or, comme la nouvelle, le conte persiste dans le rejet de toute opération qui évaluerait en termes d'alignement ou d'écartement son rapport au monde actuel, et ce, en reprenant sur le mode ironique le postulat de vérification, dans un énoncé désarmant de simplicité, mais logiquement constitutif (énoncé la plupart du temps explicité, mais que nous tenons ici pour implicite dans les autres cas) : à savoir *Il était une fois*. S'il est vrai que les événements du conte *étaient une fois*, alors la voix du conte pose dans une assertion non sérieuse, ludique, que la vérification du conte a été opérée (ailleurs, jadis, une seule fois) dans un monde inactuel, alternatif, concurrent du monde actuel. Il arrive aussi que le texte même du conte thématise cette désinvolture à l'égard du principe de vérification, comme en clôture du *Palais de la Magnificence* (1699) que cite Anne Defrance dans un de ses articles :

Si l'on me demande comment je sais des choses qui se sont passées dans des régions si éloignées, je répondrai qu'une fée, ou mon petit doigt me les a dites²⁹.

Cet épilogue met en évidence l'aspect formel de la vérification, opérée sur le mode du comme si : assertée mais non démontrée, la vérification ne repose pas sur une contrainte logique d'écriture mais sur la seule vertu d'une *voix*. Par là même, l'exemple du conte nous introduit à une quatrième considération sur les tenants et les aboutissants logiques du cadre primordial de la nouvelle, à savoir l'ambivalence logique de cette voix « authentificatrice », pour reprendre la terminologie de Lubomir Doležel.

28. Voir Ch. Nôille-Clauzade, « L'entrée dans le conte : fonctions logiques du paratexte dans l'écriture de la fiction à la fin du XVII^e siècle », dans Ph. Forest dir., *L'Art de la préface*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006, p. 103-122.

29. Fin du *Palais de la Magnificence*, dans *Recueil de Contes galants* (1699), cité par A. Defrance, « Les premiers recueils de contes de fées », dans *Féeries*, 1, 2003, p. 27-48.

4. En effet, la voix narrative de la nouvelle et du conte énonce dans le monde actuel une proposition ayant sens (l'impossibilité de vérifier aujourd'hui les propositions) tout en énonçant qu'elle est l'agent de vérification de ces mêmes propositions dans le monde inactuel (autrefois, une fois). La voix authenticatrice fonctionne ici par rapport à deux mondes de référence à la fois : c'est même le seul agent à avoir deux mondes possibles de référence dont les conditions de vérification sont incompatibles les unes avec les autres. Que faire de cet «agent double»? Est-il de notre monde? d'ailleurs? d'un macro-monde – d'un univers – qui comprendrait les deux mondes? La logique classique des mondes possibles (en l'occurrence la logique leibnizienne) nous apprend que Dieu est l'agent nécessaire de cette poly-référence.

Outre qu'elle invite à un parallèle éculé entre le créateur et l'écrivain, une telle remarque a tendance à compliquer la situation logique, plus qu'à l'expliquer, dans la mesure où elle ancre la logique dans une ontologie. Mais c'est bien cette métaphysique qui autorise et permet au XVII^e siècle la mise en scène permanente – et, dans le conte, ironique – d'une poly-référence³⁰.

Et il n'est pas sûr que, dans la théorie littéraire contemporaine, on puisse s'émanciper totalement des présupposés ontologiques, comme nous y invite pourtant la sémantique de Kripke. En effet, si le premier lecteur venu peut affirmer haut et fort que ce n'est pas vrai que la voix authenticatrice du conte ou de la nouvelle ait pu vérifier dans un autre monde la vérité de ses énoncés, n'est-ce pas précisément au nom de présupposés lourdement ontologiques, selon lesquels l'autre monde, phénoménologiquement parlant, n'*existe pas*? Explicitons ce point de vue, qui est celui de la logique aristotélicienne (celle qui fonctionne avec un seul monde de référence, le monde actuel), comme celui de Monsieur Tout le monde : dans cette optique logique, quand l'auteur énonce l'impossible vérification, il dit vrai (en référence au cadre actuel) ; quand il énonce la possible vérification dans un autre cadre (et quand il énonce ipso facto la rupture de l'induction entre monde d'hier ou de là-bas, et monde d'ici ou d'aujourd'hui), il dit faux : c'est un mensonge volontaire. Son mensonge consiste à nous faire passer pour vrai non seulement la fiction, mais avec elle l'idée d'un monde de référence alternatif, où seraient modifiées les conditions de validité. Il énonce comme vrai ce qui est faux, à savoir la possibilité même d'une sémantique de la fiction, d'une fiction pensée comme monde autonomisable possible : mais le problème est que la pos-

30. Songeons également au début des *états et empires de la lune* de Cyrano (1657) : « Et moi, leur dis-je, qui souhaite mêler mes enthousiasmes aux vôtres, je crois [...] que la lune est un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de lune ».

tulation d'un monde alternatif de référence est performative, en ce sens où la possibilité d'une validation alternative existe dès lors qu'elle est énoncée/formalisée. Si la voix authenticatrice dit faux par rapport à notre monde, qu'est-ce qui nous interdit logiquement de penser qu'elle dit vrai par rapport à l'autre monde – sinon des présupposés lourdement ontologiques ? « Pourquoi non », comme dirait Cyrano³¹ ?

Mais si on met de côté ces présupposés ontologiques, si on admet la possibilité d'accessibilité à M2, à quoi aboutit-on ? Une logique sémantique sans régulation ontologique autorise à penser des aller-retour entre M1 et M2, autrement dit des relations d'accessibilité réflexive, dans les deux sens (du monde actuel au monde inactuel, mais aussi du monde inactuel au monde actuel) ; tant et si bien que les modifications des conditions de vérification, de droit, devraient être à même de décrire aussi bien l'accessibilité de M1 à partir de M2, que de M2 à partir de M1. Osons, en guise de dernier point, tenir cette position logique stricte. Les deux mêmes exemples, celui de la nouvelle historique et galante, et celui du conte, nous serviront à nouveau de fil conducteur. .

5. Concernant la nouvelle, si les auteurs et les lecteurs réfutent ou témoignent de la difficulté à maintenir une posture vérificationnelle, il n'en reste pas moins qu'il y a un lien fort entre le monde de la nouvelle historique et galante et le monde actuel (à savoir les archives de l'histoire, mais aussi les maximes de nos comportements, ce « naturel des sentiments » tant mis en avant par les nouveaux auteurs). S'il n'est pas un lien de vérifiabilité des propositions textuelles dans le cadre du monde actuel, quel est-il ?

Pour savoir quel est le lien logique précis entre monde actuel (MA) et monde textuel (MT), il convient de mettre en parallèle la définition du travail de l'historien et celle du romancier, telle qu'on la trouve énoncée à l'époque, à savoir trouver ou inventer les « circonstances » de l'acte historique³². Autrement dit, si on respecte la seule logique de l'exposition des

31. Voir Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde ou Les États et empires de la lune*, Paris, H. Champion, 2004, p. 5-9.

32. Cf. le lexique du *ressort* et de la *dépendance* utilisé d'une part chez un mémorialiste (Saint-Simon) et d'autre part chez deux critiques majeurs dans la querelle de *La Princesse de Clèves* (l'abbé de Charne et Valincour). Voir Saint-Simon, *Mémoires*, Paris, Gallimard, 1983, t. 1, « Savoir s'il est permis d'écrire et de lire l'histoire singulièrement celle de son temps », p. 5 et *sq.*, sur les circonstances factuelles : « Ainsi pour être utile il faut que le récit des faits découvre *leurs origines, leurs causes, leurs suites et leurs liaisons* les uns des autres, ce qui ne se peut faire que par l'exposition des actions des personnages qui ont eu part à ces choses (...). C'est ce qui rend nécessaire de découvrir les intérêts, les vices, les vertus, les passions, les haines, les amitiés, et *tous les autres ressorts tant principaux qu'incidents* des intrigues, des cabales et des actions publiques et particulières

circonstances telle qu'elle est présentée de part et d'autre – et par conséquent si l'on tient comme conséquence d'un préjugé ontologique le mode du « comme si » utilisé par les commentateurs de fiction –, il apparaît que les circonstances secrètes ou privées sont les *ressorts* (souvent paradoxaux) de l'histoire officielle et publique, c'est-à-dire les *causes* ; et donc, l'histoire publique, à l'intérieur de la perspective romanesque, à l'intérieur de MT (et non dans notre monde actuel à nous) est présentée comme la *conséquence* des énoncés fictionnels (et non leur origine, l'archive qui permettrait de les vérifier !). On peut établir que la fiction historique postule que l'histoire sera vérifiable et vérifiée dans le MT : la fiction historique permet de vérifier l'histoire. L'histoire, mais aussi nos maximes de comportement, et généralement l'ensemble du monde actuel sont vérifiables dans la nouvelle fiction.

Voilà qui nous permet d'énoncer complètement la relation réflexive d'accessibilité entre MA et le monde de référence du texte MT. La nouvelle fiction telle qu'elle s'élabore dans la nouvelle historique de la fin du XVII^e siècle, s'établit en explicitant trois postulats logiques nouvelles :

- actualité des propositions textuelles dans un monde alternatif (il est vérifiable que T, le texte, est vrai dans un monde de référence, nommé MT) ;
- déni de toute véridicité et de toute falsification des propositions textuelles dans MA ;
- et vérification (et donc falsification) possible de certaines propositions de MA dans MT.

Cette stipulation triple est donc constitutive du MT de la fiction historique et galante : c'est précisément l'énoncé de la relation d'accessibilité du monde actuel au monde du texte.

Le monde de la fiction est accessible à partir du MA selon la variation suivante : MT est tel que

- MT vérifie T

qui ont part aux événements qu'on écrit (...).» Voir Charnes, *Conversations sur la Critique de la Princesse de Clèves*, Claude Barbin, 1679, p. 135, sur les circonstances fictionnelles : « Ce sont des actions particulières de personnes privées ou considérées dans un état privé [...] on peut souvent considérer les actions qu'elles contiennent, comme les *ressorts secrets* des événements mémorables, que nous avons appris dans l'Histoire. » Et enfin Valincour, *op. cit.*, p. 70 : « Enfin je voudrais que mes fictions eussent un rapport si juste et si nécessaire aux événements véritables de l'histoire, et que les événements parussent *dépendre* si naturellement de mes fictions, que mon livre ne parût être autre chose que l'histoire secrète de ce siècle-là, et que personne ne pût prouver la fausseté de ce que j'aurais écrit. » Notre optique est donc ici d'écraser la différence ontologique entre circonstances factuelles et fictionnelles, et de ne retenir que la communauté de fonctionnement logique des unes et des autres comme *causes*.

- T ne se vérifie pas dans MA
- et MT vérifie des propositions de MA.

Voilà qui permet de définir la spécificité générique de la fiction historique et galante du second XVII^e siècle, en rupture avec la *fabula*, sans tomber dans l'aporie de l'exception logique (ni V ni F) ni dans celle de l'hybridation (récit à la fois factuel et fictionnel). On peut considérer cette spécificité logique comme émergence d'un nouveau régime général de la fiction, appelé à perdurer historiquement. La nouvelle historique et galante du second XVII^e siècle fait émerger un nouveau style de positionnement logique pour la fiction, un nouveau style de fictionnalité.

Le second exemple de la réflexivité dans la conceptualisation de la relation d'accessibilité entre MT et MA, nous le prenons avec le conte mondain, écrit, c'est notre hypothèse, en contre-point logique de la nouvelle galante. Le conte conserve de la nouvelle le rejet du principe de vérification et de falsification, *tout en se libérant* de la contrainte conjointe de se constituer en archive capable de vérifier la *vérité* de propositions du monde actuel. Pour aller vite, il est au contraire constamment vérifiable que des propositions du monde actuel sont *fausses* dans le monde du conte. Le conte balaie le troisième principe logique de la nouvelle selon lequel le monde de la fiction vérifie les lois physiques, politiques ou morales du monde actuel. Comme l'énonce Catherine Bernard,

On jugea qu' [...] il y avait une sorte de mérite dans le merveilleux des imaginations qui n'étaient point retenues par les apparences de la vérité³³.

En contrepoint de la logique sémantique de la nouvelle fiction, le conte apparaît donc comme un espace d'affaiblissement des contraintes logiques, d'une part en établissant une distance ludique avec le principe de vérification *dans* le monde actuel et d'autre part en inversant les résultats de la vérification *du* monde actuel (d'un ensemble de propositions du monde actuel). Par son abandon affiché de préoccupation de vérité, il libère la voix contrainte de la nouvelle ; par sa formalisation ironique du principe de vérification, il en maintient le postulat de base.

Dernière proposition, de conclusion : ce qui apparaît ainsi avec cette conceptualisation réflexive de la relation logique d'accessibilité, c'est la possibilité – encore une fois logique, et non ontologique – d'analyser des styles de fiction – style de la *fabula*, style de la nouvelle, style du conte – comme des variantes logiques complémentaires les unes des autres, permettant d'accéder d'un monde de référence à l'autre : autrement dit, c'est

33. Catherine Bernard, *Inès de Cordoue*, op. cit., p. 393.

ici en quelque sorte une approche logique de la généricité, de la différence des genres, qui est aussi en cause et que la théorie sémantique des mondes possibles nous permettra sans doute de mieux en mieux formaliser.

La logique sémantique des mondes possibles nous offre ainsi un instrument prometteur pour reprendre à nouveaux frais la théorie des genres littéraires.

Des mondes possibles au-delà du principe de vérité

Ruth Ronen

Existe-t-il un autre monde possible où les licornes existent ? Hamlet existe-t-il dans la pièce de Shakespeare ? Est-ce différent que d'attribuer de l'existence à une créature comme celle de Frankenstein et lui attribuer le caractère de monstruosité ? Cordélia peut-elle fonctionner comme *notre* modèle de comportement filial honorable ? Voilà le genre de questions que la pensée philosophique pose en tant que questions qui plongent au cœur même de la nature problématique la fiction littéraire. L'importation des mondes possibles dans la théorie littéraire se justifie par l'idée qu'une fois que l'on aura répondu de manière satisfaisante à ces questions, la nature de la fiction et des mondes construits par la fiction s'en verra clarifiée. L'approche interdisciplinaire des mondes possibles et de la fiction a ainsi émergé en réponse à l'intérêt philosophique pour le problème de la fiction, avec la volonté de démêler les fils complexes de l'existence fictionnelle à l'aide d'outils philosophiques.

Le résultat, cependant, est qu'à de nombreux égards l'approche philosophique de la fiction a réduit l'existence fictionnelle d'Hamlet, la spécificité des taupes de Holmes et l'exceptionnelle fidélité de Cordélia à quelque chose de trivial. J'ai tenté de montrer que cette *trivialisation* était due au fait que la théorie littéraire laissait de côté quelques-unes des questions fondamentales que le phénomène de la fiction pouvait soulever pour les philosophes, et que la théorie littéraire avait tout simplement métaphorisé le concept philosophique de mondes possibles pour pouvoir l'intégrer au discours littéraire sur la fiction¹.

Aujourd'hui, plus d'une décennie plus tard, je voudrais au contraire attribuer ce processus de trivialisation au camp opposé et étudier la question de l'existence fictionnelle dans une perspective différente. Admettons

1. R. Ronen, 1994.

qu'il est désormais prouvé qu'un monde fictionnel est fort semblable à un monde possible au sens où les logiciens et les philosophes du langage entendent cette notion, et que nous jouons de bon gré le jeu de l'approche interdisciplinaire. Avons-nous pour autant appris quelque chose de neuf sur le phénomène littéraire ? La réponse est oui, sans aucun doute, comme le montrent les travaux de Lubomir Doležel, Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan et quelques autres. Pourtant, de façon quelque peu paradoxale, dès lors que l'intérêt philosophique et l'intérêt littéraire en sont venus à occuper une place égale dans le champ des mondes possibles, il est devenu très difficile de restituer la spécificité du littéraire. D'une certaine manière, les mondes de fiction perdent leur particularité dès que l'on étudie le problème de la fiction dans une perspective interdisciplinaire qui considère la fiction simplement comme un monde possible comme n'importe quel autre. Le champ des mondes possibles paraît d'une manière ou d'une autre fatalement destiné à laisser de côté les aspects singuliers de la création de fictions, qui sont précisément les aspects que des théoriciens comme Doležel, Pavel et Ryan se sont efforcés d'explorer. Je pense cependant que nous devons poursuivre l'approche interdisciplinaire et non l'abandonner, et que nous devons la reformuler en ces termes : Comment le champ littéraire peut-il tirer bénéfice de la standardisation interdisciplinaire ? Comment expliquer l'élan vers le littéraire lorsque nos outils visent à son intégration dans un concept trans-disciplinaire pré-conçu ?

Dans son *Manuel d'inesthétique*, Alain Badiou écrit que la philosophie ne peut cohabiter avec l'art que lorsqu'elle parvient à rendre compte de la *singularité* et de l'*immanence* de la vérité artistique. La singularité, selon Badiou, désigne le fait que l'art exprime une vérité qui lui est absolument propre, et l'immanence renvoie au fait que la vérité de l'art est interne aux effets artistiques de l'œuvre d'art. Je considère ces deux conditions comme des conditions nécessaires à toute approche philosophique fructueuse des questions liées à l'art en général, et à la littérature en particulier. Pouvons-nous dès lors montrer que le cadre théorique des mondes possibles est capable d'intégrer ces conditions et livrer quelque vérité qui soit singulière et immanente au phénomène littéraire ?

Pour dégager un mode de restitution de la particularité du littéraire dans le cadre de la pensée des mondes possibles, je prendrai comme cas d'étude principal la relation entre la nomination et les mondes fictionnels, et m'efforcerai de montrer quelque chose de fondamental sur la manière dont la vérité, une vérité sur la fiction, se constitue à travers le mécanisme de la nomination. Je n'utiliserai pas la question de la nomination pour montrer que les mondes possibles se trouvent utilement clarifiés par le dilemme philosophique, ni pour mettre en lumière les différences qui existent entre ses applications dans le domaine contrefactuel et dans le

domaine fictionnel. J'aimerais montrer comment, et en quoi, la nomination problématise l'idée philosophique même de l'ancrage d'un sens à un référent et que, dans les créations artistiques, cette problématique même de la nomination prend une forme singulière, soutenant ainsi les mécanismes de l'assignation de noms aux choses fictionnelles. En d'autres termes, l'art est voué au dévoilement, sous une forme particulière, de la complexité du processus de nomination tel qu'en parlent les philosophes. Pour comprendre le mode sur lequel la nomination se joue dans le contexte de l'art, nous devons nous appuyer sur le fonctionnement des noms dans le champ des mondes possibles, mais l'usage singulier de la nomination dans les contextes artistiques transcende les relations paradigmatiques entre nom, identité, vérité et fiction telles que les présuppose l'analyse philosophique des mondes fictionnels.

Qu'est-ce que la vérité a à voir avec l'onomastique et avec notre capacité à faire référence à des entités fictionnelles? Saul Kripke fut le premier philosophe à montrer qu'il est possible de déterminer si une proposition sur Sherlock Holmes est vraie ou fausse en dépit du fait que Sherlock Holmes n'existe pas. Les raisons qui font que les entités fictionnelles passent l'épreuve de vérité de manière satisfaisante sont les mêmes que celles qui font que nous pouvons référer avec succès à des choses que l'on croyait jadis exister dans un paradigme scientifique donné, mais aussi à des choses au sujet desquelles nous ne pouvons proclamer aucun savoir certain (comme une planète lointaine). Kripke a montré que la pratique de la nomination repose sur une nécessité autre que celle qui découle d'un savoir absolu.

Un an après avoir publié son ouvrage fondamental, *Naming and Necessity*² – qui influencera profondément tout le discours philosophique sur les mondes possibles – Kripke donna, en 1973, à l'université d'Oxford, une série de conférences dans le cadre des célèbres « John Locke Lectures »³. Dans ces conférences, toujours inédites, Kripke s'attache essentiellement à réconcilier le fait que le langage peut très communément faire référence à des personnages fictifs comme Hamlet ou Sherlock Holmes avec le fait que ces noms semblent ne pas avoir de référent. Nous pouvons parler des motivations psychologiques d'Hamlet avec un tel naturel, en employant des structures linguistiques si ordinaires, qu'il serait absurde d'attribuer à Hamlet une forme d'existence différente, ou d'imaginer que des présupposés ontologiques différents gisent là quelque part, tapis à

2. *La logique des noms propres*, 1982.

3. Le titre de la série de conférences de Kripke était « Reference and Existence ». Pour plus d'informations, consulter le site suivant : <http://www.philosophy.ox.ac.uk/misc/johnlocke/>

l'arrière-plan. Kripke affirme que cette réconciliation est possible parce que Holmes et Hamlet existent bel et bien : ils ont tous deux un mode d'existence abstrait et pourtant défini, que l'on peut leur attribuer par la grâce d'activités concrètes telles que raconter des histoires, écrire des pièces de théâtre, écrire des romans, etc. En d'autres termes, nous pouvons référer à des entités fictionnelles ou déterminer si ce que nous disons à leur sujet est vrai ou faux parce qu'il s'agit d'entités soumises au contexte d'une histoire ou d'une pièce, de théâtre dans lesquelles elles existent (tout comme telle entité peut exister dans telle culture ou tel ensemble de croyances). Kripke s'attache à déterminer comment réconcilier nos pratiques langagières habituelles avec les pratiques de construction de monde à travers le processus de l'assignation heureuse d'un nom propre.

Cette réconciliation, déclare Kripke, est possible si nous cessons de percevoir les noms propres comme vecteurs d'un contenu descriptif, c'est-à-dire comme nécessairement associés à un ensemble de prédicats. Comme contre-exemple de ce vidage des noms de tout contenu signifié, Kripke renvoie à Frege et Russell, pour qui chaque nom propre est associé à des prédicats censés nous permettre d'identifier tel ou tel objet unique. Je peux ainsi identifier Moïse comme étant l'entité qui correspond à l'attribut « la personne qui a mené les Juifs hors d'Égypte ». Dans cette conception, on n'affirme jamais vraiment qu'un objet existe ou qu'il n'existe pas ; on affirme ou l'on réfute au contraire que tel ou tel prédicat est incarné par cet objet de manière unique.

Dans le domaine de la fiction, cette conception orthodoxe à laquelle Kripke s'oppose génère une situation de langage aberrante : celle d'une incarnation sans existence. Ainsi, affirmer l'existence de, disons, Sherlock Holmes, revient à dire qu'il existe une personne unique qui correspond aux propriétés attribuées à Holmes dans les histoires écrites à son sujet. Kripke pense, et montre, que dans le cadre d'un monde fictif un nom peut être employé pour référer de manière rigide dans la pratique langagière ordinaire. Cela ne signifie pas que le nom d'un personnage fictif ait un contenu descriptif, mais seulement que dans un autre monde possible où Holmes ne serait pas enquêteur, il serait tout de même Holmes, alors que pour Frege et Russell, si, dans un autre monde possible Moïse ne menait pas les Juifs hors d'Égypte, alors le nom de Moïse, dans cet autre monde, ferait référence à une autre personne. C'est la conséquence qui découle de la désignation non-rigide.

Kripke affirme que même dans le cadre du monde réel, la désignation rigide est fondamentale pour assurer la réussite de désignations ultérieures : quelqu'un baptise d'abord un objet, isole cet objet en le désignant, ou en signalant ses propriétés, ou en utilisant tout autre procédé ; puis des locuteurs qui désirent conserver uniquement la référence du nom font

passer ce nom de proche en proche, assurant ainsi la réussite de son fonctionnement. Le nom se diffuse dans la communauté, puis se transmet dans l'Histoire, la désignation formelle étant seule conservée. Toutes sortes de mythes, qui n'expriment pas vraiment sa vérité, peuvent voir le jour au sujet de l'objet en question. Il peut même finir par se trouver que la grande masse, voire la totalité, des choses dont on croit qu'elles identifient l'objet de manière unique, ne peuvent en fait s'y appliquer. La désignation rigide garantit de manière formelle quelque chose d'essentiel aux pratiques qui nous permettent de conserver la possibilité de référer à un objet dans une culture donnée sans égard pour les questions de statut épistémologique. Le fonctionnement fidèle d'un nom comme désignateur et l'usage savant d'un nom pour prédiquer un objet sont donc, pouvons-nous conclure, deux pratiques indépendantes l'une de l'autre.

La première conséquence majeure des travaux de Kripke est qu'ils mettent en lumière *l'erreur qui consiste à confondre certitude épistémologique et nécessité* (contrairement à Hilary Putnam, par exemple, qui ancre la plupart des cas de nécessité dans l'épistémologie). Même s'il était absolument indiscutable que Moïse ait réellement existé, et qu'il ait réellement fait la plupart des choses qui lui sont attribuées dans la Bible, cela ne rendrait pas nécessairement vraie la proposition « si Moïse a existé, alors il est la personne qui a mené les Juifs hors d'Égypte », car dans des situations contrefactuelles, Moïse aurait pu rester en Égypte, ou échouer à faire sortir les Juifs de leur exil.

Mais si l'assignation d'un nom ne consiste pas à dire quelque chose de sensé sur une entité, si l'assignation d'un nom met en jeu autre chose que la prédication, alors comment les noms désignent-ils ? Dans *La Logique des noms propres*, Kripke insiste sur le nécessaire noyau référentiel contenu dans chaque nom propre qui assure, en dehors de toute considération épistémologique, que chaque nom a une chose essentielle qui lui est attachée, même si cette chose essentielle demeure inconnue. Il y a quelque chose d'essentiel dans « le fait d'être Socrate » qui fait de la proposition « Socrate est chinois » une proposition impossible.

La désignation rigide fonctionne pour les mondes historiques, les mondes culturels et les mondes de croyances ainsi que pour les mondes artistiques et littéraires. Mais que dit-on lorsque l'on dit que la désignation rigide fonctionne dans une histoire ? Nous devons tout d'abord expliquer *la relation entre la désignation et l'existence*, et, dans ce domaine, je suivrai l'analyse de Kripke : « Hamlet soliloque » est vrai parce que d'après l'histoire pertinente il est vrai qu'il arrive à Hamlet de soliloquer. Il serait pourtant fallacieux de dire qu'Hamlet soliloque mais qu'il n'existe pas. Si l'on veut analyser cette proposition de manière à ce que ses conditions de vérité soient données par ce qui est dit dans l'histoire, alors la conclusion selon laquelle Hamlet existe est également vraie, car d'après l'histoire il y a

un Hamlet ; Hamlet existe qu'il s'agisse ou non d'une simple histoire ; Hamlet existe, qu'Hamlet existe réellement ou pas. Certes, entendue comme une proposition posée par rapport à l'histoire, la conclusion selon laquelle Hamlet existe peut sembler triviale. On pourrait en effet penser, à tort, « Oui, bien sûr, si l'on se fonde sur l'histoire, tout ce qui est mentionné dans l'histoire existe automatiquement ». Exactement comme dans la vraie vie, il peut exister dans une histoire des personnages fictifs, des choses imaginaires, des erreurs sur Vulcain, etc. On peut poser, à propos d'une (autre) histoire, la question de savoir si la dague de Macbeth existe réellement, ou si elle n'est qu'un fantôme de son imagination, et la réponse pourrait être « non, cette dague n'existe pas ». On peut de même poser la question de savoir si Hamlet voit réellement le fantôme de son père, ou si un tel fantôme n'existe pas. C'est là une question qui pourrait même être débattue par des critiques littéraires. Ils se demanderaient alors ce qui est vrai d'après l'histoire, et ils poseraient ainsi une question sérieuse. Mettons que quelqu'un dise qu'Hamlet s'est juste figuré avoir vu un fantôme. Il pourrait alors dire très sérieusement, en fidèle compte-rendu de l'histoire : « Bien qu'Hamlet existe, le fantôme de son père n'existe pas », ou « Bien que Macbeth existe réellement, la dague n'existe pas ». Quelqu'un d'autre pourrait défendre une idée différente. La langue ordinaire nous permet de formuler de nombreuses propositions sur les personnages fictionnels, même sur des personnages qui restent sans nom dans leur propre histoire : « la femme aux fleurs est la pire ennemie du protagoniste. » La même chose vaut pour les objets de désir qui eux non plus n'existent pas.

Kripke attribue cette pratique langagière à la notion de désignation rigide stipulée par la pratique de création d'histoire. La désignation rigide, comme nous l'avons montré, n'est pourtant ni automatique (certaines choses auxquelles la fiction fait référence n'existent pas) ni dépendante de l'ontologie objective (Moïse, Hamlet et Bush peuvent tous trois pareillement être dits exister car leur nom désigne avec succès une entité unique).

« Aucun personnage fictionnel n'existerait si personne n'avait jamais raconté de fiction. Aucun dieu païen n'aurait existé si le paganisme n'avait pas existé ; et ainsi de suite. Le fait que des entités de ce genre existent effectivement est un fait contingent empirique : elles existent par la grâce des activités concrètes des gens », dit Kripke dans une de ses conférences. Plutôt que de dire que le nom « Hamlet » ne désigne rien, nous disons qu'il désigne bel et bien quelque chose, quelque chose qui a une existence réelle dans le monde réel. Une transformation s'opère qui fait du nom d'une personne fictive le nom fictif d'une personne. Cela nous permet de faire en sorte que, dans une fiction, tous les noms réfèrent réellement. Kripke ne parle pas d'un genre d'existence au rabais. Il pense que le discours sur les personnages fictionnels fait partie du langage ordinaire et qu'il ne singu-

larise pas le genre d'existence attribué à Hamlet. Ces propositions ne sont pas simplement « vraies-dans-la-fiction », ou dans quelque autre domaine particulier : elles sont *effectivement* vraies, et elles lient les gens à un type d'entité dont on affirme *effectivement* l'existence. Il pourrait, bien sûr, n'exister aucun personnage fictif si aucune œuvre de fiction n'avait jamais été écrite, tout comme il pourrait n'exister aucun circuit électrique si l'histoire de la science avait suivi un autre cours.

Comment la désignation rigide fait-elle pour garantir la référence à un personnage fictif d'une manière qui nous permet d'y référer en tant qu'existant réellement ? Pour Kripke, la réponse gît dans la *singularité* : la référence est garantie parce qu'il existe *une* entité fictionnelle désignée par le nom. C'est un moment de baptême qui crée et assure ce lien unique entre le nom et l'entité. Nous pourrions ajouter que même si l'acte de baptême n'a qu'une valeur heuristique, il renvoie au fait que la singularité de la désignation constitue le véritable socle de tout acte d'assignation d'un nom. La singularité ne renvoie pas à la totalité de l'entité à laquelle on réfère, ni à l'effet totalisant qu'un nom a sur une entité. J'insiste sur le fait que « singularité » ne doit pas non plus se comprendre à l'intérieur d'un univers de discours donné. Kripke n'est pas un relativiste qui tolérerait la désignation rigide dans des contextes de référence préétablis. Par de nombreux aspects, sa position est une position réaliste qui assigne un réalisme essentiel à l'acte même de nomination (c'est la raison pour laquelle, par exemple, « existence » ne peut référer à des choses différentes dans une fiction et dans d'autres contextes). La « singularité » renvoie au lien même que l'acte de nomination établit entre un signifiant et une chose particulière.

Kripke illustre la manière dont cela fonctionne par un exemple, qui vise à clarifier la différence entre la nécessité qu'implique la désignation rigide et la contingence qu'implique une désignation non-rigide fondée sur un univers de discours particulier. En schématisant, mettons que l'on crée le mot « Schlicorne », qui signifie : « représentant de l'espèce animale unique identifiée par telles caractéristiques extérieures, dotée d'une corne et ressemblant à un cheval. » Quelque chose pourra alors être une schlicorne si et seulement si il existe une espèce ainsi définie. Cependant, pour les hommes du Moyen Âge qui prenaient les licornes au sérieux, ce n'est probablement pas ainsi que le terme de « licorne » s'employait. Il est probable qu'ils croyaient vraiment qu'il n'existait qu'une seule espèce qui possédât ces caractéristiques, mais ils auraient probablement admis que le terme de « licorne » n'est pas un terme analytique, qu'il pouvait s'avérer qu'il existe d'autres espèces que la licorne qui ressemblent exactement à la licorne. Une espèce définie comme « cheval à une corne » servait de justification pour baptiser les licornes même si d'autres espèces eussent pu être semblablement décrites. Supposons maintenant que Galahad, un des che-

valiers de la Table Ronde, ait effectivement rencontré une licorne, comme on le croyait vraiment au moyen âge. Les gens du Moyen Âge seraient également d'accord pour dire que s'il existait, quelque part dans le monde, une espèce animale différente de celle dont Galahad a rencontré un spécimen, mais qui ressemble à la licorne, les animaux de cette espèce ne seraient pas des licornes. Il s'avère donc que même pour les gens du Moyen Âge, qui avaient une idée très concrète de ce qu'est une licorne, et des circonstances dans lesquelles il est possible d'en rencontrer, une « licorne » ne voulait pas simplement dire « un représentant d'une espèce qui a telles et telles caractéristiques », parce qu'ils auraient admis la possibilité logique, la possibilité épistémique, qu'il existât une autre espèce, non-licorne, dotée de ces mêmes caractéristiques extérieures.

Les gens du Moyen Âge reconnaîtraient également, et seulement parce qu'ils avaient une croyance réaliste dans le mythe des « licornes », qu'il pourrait s'avérer qu'ils se trompent lorsqu'ils supposent que les licornes n'ont qu'une corne. Il se pourrait qu'elles en aient deux, mais que la seconde soit si petite et si bien enfouie sous la principale qu'aucun chevalier n'en ait jamais remarqué la présence. Et ils reconnaîtraient également que dans ce cas, même si, au plus profond de l'Afrique, il existait une autre espèce, une espèce qui ne serait pas celle que les chevaliers rencontrent, un animal qui n'aurait effectivement qu'une seule corne et qui ressemblerait à un cheval, ou tout au moins qui ressemblerait à un cheval autant que la licorne ressemble à un cheval, eh bien cet animal ne serait pas une licorne. C'est-à-dire que même s'il s'avérait que la description appliquée aux licornes pouvait s'appliquer encore plus parfaitement à ces autres animaux d'Afrique, ces animaux ne seraient pas ceux avec qui les chevaliers ont pu avoir toutes ces fameuses rencontres, et pour lesquels il se trouve qu'ils se sont un peu trompés dans leur description concernant un détail important (en négligeant le fait que les licornes ont en réalité deux cornes).

S'il s'agit là de possibilités logiques, c'est-à-dire de possibilités épistémiques, que les gens du Moyen Âge peuvent admettre, cela implique que ces gens n'utilisent pas le terme de « licorne » pour dire « l'espèce unique identifiée par telles et telles caractéristiques extérieures ». Ils l'utilisent, comme ils utilisent le mot « tigre », pour désigner un échantillon hypothétique dont certaines personnes ont rencontré des spécimens, et qu'ils ont estimé pouvoir définir par telles et telles caractéristiques extérieures. Mais la possibilité d'erreur existe dans les deux sens : il est possible qu'il existe des schlicornes, la licorne du naïf, et il est possible que nous ayons commis une erreur dans la description de l'espèce elle-même.

Dès lors, on ne peut se contenter de dire que toute espèce qui ressemble à la licorne est la licorne. Si l'on veut utiliser le terme « licorne » comme l'utilisaient les gens du Moyen Âge, comme ceux qui ont élaboré et développé les légendes à son sujet, il faut au contraire reconnaître que

pour prouver que les licornes pourraient avoir existé il faut prouver que cette espèce qui ressemble à la licorne a un lien historique avec le mythe tel que nous l'avons trouvé. Nous pourrions synthétiser une licorne en laboratoire ; cet animal ne serait pas pour autant exactement celui dont les gens du Moyen Âge parlaient.

Deux choses sont ici en jeu. En premier lieu, étant donné que les licornes *n'existent pas*, qu'il s'agit d'un mythe, aurait-il pu y avoir d'autres circonstances dans lesquelles elles eussent existé ? Kripke dit que non. En dehors du mythe, nous ne serons capable de dire que quelque chose est une licorne que si son lien unique avec le mythe a été démontré. En second lieu, d'un point de vue épistémique, il pourrait s'avérer que les licornes existent réellement, mais on ne devrait pas considérer cette question comme la simple question de savoir s'il existe un animal qui correspond à la description qui en est donnée dans le mythe. Ce ne serait pas une condition suffisante pour qu'il existât réellement des licornes.

Si l'on attend normalement des noms qu'ils fixent une référence à une entité dans un monde particulier, ou dans un ensemble de mondes, l'exemple des « licornes » montre que fixer un nom est une affaire sérieuse. Il est clair que pour Kripke, juger de la vérité d'une proposition sur le mythe auquel les licornes renvoient nécessite un autre acte de baptême que juger de la vérité d'une proposition sur une authentique espèce africaine qui ressemblerait à la licorne. L'acte de baptême peut prendre diverses formes, mais ce qu'il garantit dans tous les cas est qu'une chose est liée à un nom ; la dénomination est la verbalisation par la force de quoi une entité peut affirmer son existence : « je suis une licorne, donc je suis. » Que les licornes aient été supposées être des animaux réels qui se sont ensuite avérés ne pas exister, ou que les licornes aient en fait eu une seconde corne cachée affecterait notre pratique référentielle aux « licornes », mais de manière différente. Ce qui fait qu'une licorne est une licorne est le nom qui lui a été assigné en référence à l'existence qu'elle a acquise par son moment de baptême médiéval.

Nous voyons ainsi que pour Kripke, dans le cadre de l'analyse philosophique de la désignation rigide, l'assignation d'un nom ne peut être considérée comme un simple cas de détermination de la vérité. Si tout acte de baptême s'appuie sur un socle préexistant (de croyance, de définition scientifique ou semi-scientifique, de faits empiriques) qui présuppose un savoir sur la vérité d'une entité donnée, cette divergence prend fin au moment même du baptême. À ce moment, lorsque la raison vraie qui justifie la dénomination cède la place à la désignation rigide, nous sommes en présence d'une certitude indifférente à la nature binaire du principe de vérité. La pratique langagière qui nous permet de référer aux licornes opère parce que la dénomination se place au-delà du principe de vérité ; elle opère au-delà de toute référence à une entité en vertu du fait

que cette entité peut soit exister soit ne pas exister dans le monde réel ; au-delà de toute référence à une entité qui soit incarne soit n'incarne pas telle ou telle propriété, au-delà de toute question qui puisse être tranchée en termes de valeur de vérité. Et pourtant le pouvoir déterminant de la nomination demeure rigide même si la valeur de vérité de son socle demeure non-tranchée.

Au-delà de la notion de vérité comme ligne de séparation entre le vrai et le faux, il y a l'approche qui voit la nomination comme désignation rigide. Kripke pense que, lorsqu'on les utilise comme désignateurs rigides, les noms propres garantissent notre capacité à référer au même objet au-delà du principe de vérité, et cela se fonde sur l'idée préexistante que notre pratique langagière identifie les identités comme singulières et uniques. L'unicité dont parle Kripke avec son « moment de baptême » redistribue les cartes dans la relation entre l'idée de référence et l'assignation fidèle à la vérité que nous considérons comme fondement de la réussite de la désignation. Une fois que les entités ont clairement été identifiées comme singulières, le langage peut s'appuyer sur le moment de baptême, que l'entité en question soit censée exister, ou qu'elle soit supposée avoir été créée, ou qu'elle soit reconnue comme faisant partie d'un système de croyances.

Pour contextualiser les analyses de Kripke, et en même temps souligner la spécificité de la désignation rigide fictionnelle, je vais maintenant développer deux exemples. Il s'agit d'exemples de manières *spécifiquement* artistiques d'utiliser la constance d'identité qu'offre la désignation rigide pour constituer des entités fictionnelles qui sont *immanentes* à la pratique de la création de mondes fictionnels. La conception philosophique kripkéenne de la nomination des entités fictionnelles prendra ainsi toute sa prégnance dans le contexte des pratiques fictionnelles. En rompant le lien entre la référence et le contenu épistémique, Kripke permet en fait à la philosophie de la fiction de s'intéresser à toute une gamme de pratiques de dénomination qui activent la désignation rigide de manières particulières.

Le premier exemple appartient davantage au domaine des arts plastiques qu'à celui des arts de la langue : c'est l'exemple du nom « Rembrandt » tel que l'artiste lui-même l'utilisa pour distinguer radicalement l'individu Rembrandt de l'artiste du même nom. Pour étudier la désignation rigide particulière par laquelle le nom de « Rembrandt » en vint à fonctionner sur la scène artistique, je renverrai spécifiquement à une recherche et à une thèse de la théoricienne de l'art Svetlana Alpers, sur l'usage que fit Rembrandt de son nom et de son image de soi. Dans son livre intitulé *Rembrandt's Enterprise : The Studio and the Market* (1988)⁴,

4. *L'atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent*, 1991.

Alpers affirme que la révolution artistique de Rembrandt a à voir aussi bien avec sa pratique d'atelier qu'avec son attitude vis-à-vis du marché de l'art extérieur. Dans les deux cas, dit Alpers, Rembrandt «imposa son image de soi» (p. 89). Rembrandt, comme Rubens, développa une véritable usine de production dans son atelier, mais, contrairement à Rubens, Rembrandt commença à signer ses propres œuvres, et c'est notamment pour cette raison que la question de savoir si telle ou telle œuvre fut peinte par lui ou par un de ses élèves est devenue une question si importante en histoire de l'art. Dans le cas de Rubens, les tentatives modernes pour distinguer les œuvres qui sont de lui de celles qui peuvent être d'autres membres de son atelier introduisent une notion de valeur inadéquate à son mode de production.

La particularité de Rembrandt, son innovation, tiennent à l'objet marchand *un Rembrandt*, qui était alors nouveau et que l'artiste avait réussi à créer. La prétention de son œuvre à l'individualité et à la valeur marchande est à la base même de son entreprise. C'est la raison pour laquelle Rembrandt mit tant de soin à s'assurer que ses œuvres demeuraient rares. Rembrandt ne se soumit pas à la loi du marché au sens où il eût peint ce qui était à la mode ; il fit de son œuvre un objet marchand en lui conférant la valeur d'une chose s'identifiant à son propre moi d'artiste, posture sans précédent dans l'art de cette période. Ce phénomène, dit Alpers, est très marqué dans ses derniers portraits, où Rembrandt «semble se concentrer davantage, se focaliser radicalement, sur lui-même. [...] Il s'attarde sur lui-même en peinture» (115). Alpers montre qu'en son mode ultime le lien indissoluble que Rembrandt établit entre son identité et sa peinture revient à un «je peins donc je suis», et qu'à partir de 1648, il réalise de plus en plus d'autoportraits en artiste au travail. Il ne s'agit pas là d'un simple rôle comme un autre dans une série de rôles possibles, mais «d'une inscription de soi dans un alliage définitif avec la peinture [...] il est en train de définir le moi en peinture». Chez Rembrandt, l'autoportrait devient une nouvelle image de soi : il se peint désormais lui-même en train de peindre en son nom propre. Alpers corrèle cet «entrepreneur du moi» (p. 118) à l'intérêt marqué dont il fait preuve pour les images de lui-même. Dans ce cadre, elle met en lumière le statut crucial du moi dans le contexte de l'œuvre de Rembrandt : Rembrandt n'invente pas toute une variété d'images de lui-même comme vecteurs possibles d'une identité donnée. L'image de soi, l'intérêt répété pour la recherche de manières de représenter le moi, trahissent «une certaine inquiétude vis-à-vis de la définition de la personne réelle». C'est là une notion cruciale dans le contexte de la désignation rigide, puisque Alpers souligne en réalité que la simple utilisation d'une image comme signifiant du moi (sur le mode de l'autoportrait) ne peut garantir que l'identité du moi, en tant que cause de l'image, sera constituée. Alpers

elle-même pense que le travail assidu de Rembrandt dans le domaine de l'autoportrait lui permet de présenter l'identité du moi comme acquise petit à petit. Elle estime que Rembrandt se constitue progressivement sa propre identité. Un élément révélateur de cet aspect peut être l'intérêt persistant que Rembrandt portera à la question des relations problématique entre les générations – entre un père et son fils. Les dommages causés par les pères et autres figures de l'autorité démontrent que l'identité du moi s'acquiert douloureusement et dans des contextes bien choisis.

Nous pouvons pousser encore notre réflexion au-delà de cette identité du moi « acquise » et dire qu'une image du moi ne dépend d'aucun savoir substantiel sur ce qu'est l'identité de ce moi pour être considérée comme une image du moi. L'acquisition du nom « Rembrandt » nécessite l'investissement d'un sujet désigné, mais non signifié, par sa propre image de soi. Cet investissement signifie que le nom ne possède pas, comme une donnée préalable, une entité, un moi, qui lui serait rattaché, mais qu'il réfère à sa cause en un sens différent. Le nom fonctionne comme un signifiant auquel le sujet accède. Rembrandt a réussi à agir dans le monde de l'art de telle sorte que son nom de « Rembrandt » soit devenu l'acte de baptême d'un objet que nous pourrions appeler « un Rembrandt ». Il n'existe qu'un Rembrandt, nous ne pouvons utiliser Rembrandt sous la forme d'un pluriel grammatical, et pourtant l'expression « un Rembrandt » a été façonnée de telle sorte qu'elle réfère à davantage que la simple personne de l'artiste ; elle a été façonnée de manière à référer à « l'artiste », à ce peintre-là. Remarquez que cette entité que nous appelons « un Rembrandt » ne dépend pas de l'identité de la personne « Rembrandt » et qu'elle ne saurait non plus s'y identifier. Une nouvelle entité de l'artiste s'est vue baptisée par la grâce des actes de baptême que son art permet. Remarquez également que, même si elle ne s'appuie pas sur une cohérence matérielle de l'art de Rembrandt (cet artiste étant par ailleurs connu pour les évolutions radicales de son style), la désignation rigide opérée par le nom « Rembrandt » dépend des actes de peinture de Rembrandt. « Un Rembrandt » est entièrement immanent à l'articulation d'une œuvre d'art.

Cette analyse peut nous mener directement au second exemple, qui, lui aussi, s'appuie sur l'analyse d'un travail créatif déjà produit : l'analyse proposée par Jacques Lacan des écrits de James Joyce et de la relation entre l'écriture joycienne et le nom de Joyce. Au cœur de l'analyse que Lacan présenta dans son séminaire sur Joyce⁵ gît son constat psychanalytique sur le sujet Joyce. Comme l'attestent divers épisodes narrés par Stephen dans le *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Joyce ne supportait

5. 1975-1976, Le séminaire Livre XXIII : *Le Sinthome*, 2005.

pas la mise en image de son corps (il n'avait pas de saisie imaginaire de son propre moi). Une des scènes symptomatiques est celle où Stephen se fait tabasser par ses camarades de classe, qu'il relate cependant comme si ce tabassage l'avait laissé indifférent : « il constate que toute l'affaire s'est évacuée, *comme une pelure*, dit-il⁶. » Ces épisodes révélateurs présentés dans ce roman autobiographique font apparaître une donnée structurelle à propos de Joyce : son incapacité à saisir son corps d'une manière qui lui permette, à travers son corps, de se forger une image de soi. Lacan affirme que Joyce utilise son écriture pour constituer son ego en substitut de l'image de soi qui lui fait défaut. Lacan lie cette absence de moi imaginaire au fait que Joyce fut délaissé par son père, au fait que l'instance paternelle n'a pas fonctionné pour lui. L'écriture est devenue un support alternatif pour son moi, et Lacan pose alors la question suivante : « Le désir de Joyce d'être un artiste n'est-il pas une compensation du fait que son père n'a jamais été un père pour lui ? » Cette compensation, il l'atteint en « se faisant un nom », le nom d'un artiste dont les critiques parleront pendant trois cents ans :

N'y a-t-il pas quelque chose comme une compensation de cette démission paternelle, de cette *Verwerfung* de fait, dans le fait que Joyce se soit senti impérieusement *appelé* ? C'est le mot qui résulte d'un tas de choses dans ce qu'il a écrit [...] Le nom qui lui est propre c'est cela que Joyce valorise aux dépens du père. C'était à ce nom qu'il voulait que soit rendu l'hommage qu'il avait lui-même refusé à quiconque. C'est en cela que l'on peut dire que le nom propre fait tout ce qu'il peut pour se faire plus que le SI, le signifiant du maître.⁷

Joyce remplace le nom de son père, qui n'a pas fonctionné comme un père pour lui, par son propre nom, et ce procédé transforme ce nom en quelque chose de plus que lui-même, de plus que la nomination de la personne Joyce. Joyce, poursuit Lacan, redonne au nom propre le statut de nom commun. Que veut-on dire par là ? Nous avons vu que Rembrandt voulait également que son nom propre devienne un nom commun, qu'il réfère à ses tableaux, à son art : ceci est un Rembrandt ! Cela fait de l'art un type de monde possible particulier dans lequel les noms propres peuvent changer de valeur de la sorte. Tout comme la peinture (et l'eau-forte) de Rembrandt sont nommées de son nom, de même l'écriture de Joyce est nommée de son nom. Le nom de Joyce devient un signifiant-maître, le nom qui équivaut à désigner *l'artiste* lui-même. Ce n'est pas par hasard que Joyce a intitulé son autobiographie *Portrait de l'artiste*, l'artiste, dont le nom, Joyce, remplace le nom du père, le nom qui contrôle ce que le sujet

6. *Ibid.*, p. 149.

7. *Ibid.*, p. 89.

peut savoir ou déchiffrer du langage. Pour Joyce, nul père, nul maître du savoir, ne contrôle le sens. Cette maîtrise est restituée au sujet par ce mode d'activation particulier du nom.

Lacan trouve de quoi étayer cette analyse de la manière dont les noms fonctionnent dans certains exemples littéraires tirés des écrits de Joyce. Si nous nous penchons par exemple sur la section «Circé» d'*Ulysse*, nous voyons que ce texte est un drame sur les noms et les identités : au début de «Circé», Bloom tombe sur Rudolph, qui ressemble à un des patriarches de Sion, et Rudolph dit à Bloom : «N'es-tu pas mon fils Leopold, le petit-fils de Leopold ? N'es-tu pas mon cher fils Leopold qui a quitté la maison de son père et a quitté le dieu de ses pères Abraham et Jacob ?»⁸ Plus loin dans le texte, Bloom rencontre Virag, son grand-père décédé, dans un bordel, et Virag aide Bloom à évaluer les avantages et les défauts des diverses prostituées. À la fin de «Circé», Bloom rencontrera son fils mort, et son moi se scindera en deux personnages. *Ulysse* baigne tout entier dans des questions d'identité. Jacques Aubert, critique littéraire qui donna une leçon dans le séminaire de Lacan⁹, situe plus précisément le déclin du nom-du-père pour Joyce dans le fait que Circé raconte des scènes dans lesquelles des pères changent de nom et se suicident. Il est dit du père de Bloom qu'il avait changé son nom et Bloom lui-même refuse de voir le visage de son père mort. Le déclin du père produit une multiplicité de noms, tous éphémères, tous incertains.

À l'exception du nom «James Joyce».

L'exemple de Joyce, tout comme celui de Rembrandt, met en lumière une nouvelle structure singulière autour de «Joyce-l'auteur», une entité constituée comme immanente à l'écriture elle-même. La désignation rigide par le nom de «Joyce» indique un lien entre Joyce, le héros du *Portrait*, certains personnages d'*Ulysse*, et Joyce, l'objet d'écrits véhéments des critiques pour les années à venir. Si la désignation rigide garantit le lien entre ces occurrences, elle indique également que le nom de «Joyce» désigne quelque chose qui ne saurait s'identifier à aucune d'entre elles.

8. *Ulysse*, nouvelle traduction sous la direction de J. Aubert, Gallimard, 2004, p. 542.

9. Le 20 janvier 1976.

Troisième partie

**Les mondes du texte :
effets de lecture**

« Le Total fabuleux » les mondes possibles au profit du lecteur

Marielle Macé

La sémantique des mondes possibles radicalise l'alternative à laquelle peut se résumer le regard savant que l'on porte sur les romans : entre une approche du récit de fiction « comme récit » et une approche du récit de fiction « comme fiction », elle nous tire résolument vers la seconde, car elle constitue une ontologie des états de fait fictionnels, indissociable des *ensembles* dans lesquels ils s'ordonnent. À ce titre, et en dehors des propositions conciliatrices d'Umberto Eco¹, qui a été le premier à articuler une syntaxe à une ontologie, la sémantique des mondes possibles semble faire l'économie de la plupart des outils de la narratologie ; l'accent est mis sur le récit comme performance mentale, comme façon de « construire un monde » par projection imaginative ; les catégories narratives promues sont celles qui permettent de concevoir le « raconter » comme une métaphore du « faire »² : déictiques, modalité assertive, pronoms, aspects verbaux... ; certains lieux du récits, comme l'incipit, acquièrent une importance primordiale, de même que certains genres narratifs (la description plutôt que le dialogue) ou certaines régions sémantiques (les désignateurs spatiaux, plutôt que la catégorie de l'action).

La lecture y est figurée d'une façon singulière, comme conversion de ces régularités stylistiques en « structuration extensionnelle »³. Cette conversion consiste en une reconstruction du monde suivant une chaîne inverse, ou symétrique, de celle de sa construction. En cela, la pensée des mondes possibles implique une conception foncièrement non-communicationnelle, éventuellement phénoménologique, de l'acte narratif ; ce qui est échangé dans un roman, ce sont moins des énoncés entre narrateur et

1. U. Eco, [1979], 1985.

2. L. Doležel, 1998.

3. *Ibid.*

narrataire que des projections d'objets entre auteur et lecteur : un monde possible est construit par l'auteur, et le lecteur le reconstruit en produisant une image mentale, dont il pourra faire un élément nouveau de son expérience – il pourra par exemple s'en souvenir, à la façon dont il s'approprie le monde réel et la multiplicité de ses espaces-temps. Là où la narratologie dite « classique » figure le lecteur comme une sorte de *wagon* (avançant au gré d'une suite d'aiguillages, ceux d'un script livré par le narrateur, anticipant les bifurcations et les changements de voies, élaborant des hypothèses à l'intérieur d'une histoire conçue sur une ligne syntactique, dans une pensée du temps où le futur est une destination), les théories des mondes possibles font de lui, à l'image de l'auteur lui-même, un *bâtisseur* ; c'est l'une des implications, par exemple, de la « sémantique constructionnelle » de Lubomir Doležel, et la conduite même de son ouvrage suit ce cumul architectural de « *bulding-blocks* ». L'objet-récit y est considéré comme une totalité achevée, à la fois ontologiquement et temporellement.

En cela, les théories des mondes possibles ne forment pas seulement un corpus de propositions à évaluer : elles désignent aussi une attitude par rapport à la fiction, encouragée par les acceptions courantes, existentielles et projectives, du « monde » et des « possibles ». C'est pourquoi je me propose d'explorer les conséquences parfois inattendues de telles pensées sur notre façon de nous situer, comme lecteurs, devant les ensembles fictionnels. Il s'agira, à bien des égards, d'une application peu technique, et peut-être d'une extension abusive des théories sémantiques, mais je crois que ces résonances font une partie de leur succès, voire des raisons que nous pouvons avoir de nous confier à elles.

CONSTITUER DES ENSEMBLES HABITABLES

À la base de la sémantique des mondes possibles s'affirme une vision du texte comme ensemble de propositions décrivant un certain état de choses, totalisé, ordonné, autonomisé. La pragmatique de la fiction, de son côté, lorsqu'elle met l'accent sur l'imagination inductrice, se détourne de la question des mondes sans pour autant l'invalider ; ce qui est distinctif de la fiction, posent par exemple Kendall Walton ou Jean-Marie Schaeffer, c'est un processus d'immersion, qui correspond au fait de nous plonger durablement dans un univers mental induit par l'activité de modélisation ; mais les philosophies d'inspiration searlienne s'intéressent peu, en pratique, à cet univers induit, car elles se concentrent sur l'activité d'induction. C'est vers cet univers en revanche que la sémantique nous propose de nous tourner. En cela, les théories des mondes possibles

encouragent les penseurs de la fiction à déplacer le regard, à passer de l'observation des « jeux de langage » fictionnels à celle de la constitution de totalités. Ces totalités sont distinguées à la fois des énoncés (un univers fictionnel ne s'y définit pas comme addition de propositions), des entités (qui resteraient discrètes : T. Pavel pose que la « fictionalité ne peut être comprise comme trait individuel : elle comprend de vastes domaines d'êtres. La théorie de la fiction doit donc se tourner vers les mondes fictionnels »⁴), et des comportements fictionnels qui sont à la base des pensées de la simulation ou du « faire-semblant » (la sémantique considère que la simulation n'est pas l'acte essentiel dans le passage de la réalité à la fiction : il importe plus, dans ce cadre, de s'intéresser à ce que l'on fait qu'à ce que l'on fait semblant de faire).

Qu'est-ce qui fait du domaine sémantique d'un texte un monde ? Toutes les œuvres n'en construisent peut-être pas. La métaphore du texte comme monde, souligne M.-L. Ryan⁵ (il n'est pas indifférent qu'elle parle de métaphore, et fasse de la théorie modale une « version » logique de cette image, constitutive de certaines expériences esthétiques), est marquée historiquement, et ne constitue qu'une figuration du texte parmi d'autres, au même titre que le jeu, le réseau ou la machine⁶... Pour lui garder une certaine fermeté, on pourrait même considérer qu'il faut la réserver prioritairement aux genres, ou aux textes, qui posent de véritables questions d'hétérocossmie ou de fondation ontologique ; rien d'étonnant, par exemple, à ce que la pensée des mondes possibles soit d'un grand rendement pour l'uchronie, le fantastique ou la cyberculture ; rien d'étonnant non plus à ce qu'elle ait souvent peu séduit ceux qui étudient la fiction réaliste – dans laquelle il s'agit sans doute moins du « monde » que du « réel », qui n'est pas quelque chose que l'on habite mais quelque chose que l'on connaît, et qui justifie que l'on garde sous la main le modèle mimétique : si un monde est ici créé, ce n'est pas au sens d'une ontologie alternative.

Cela nous invite à considérer la possibilité d'une gradualité dans la fiction ; comme s'il y avait des fictions *à mondes*, et des fictions *à histoire* ; des récits de fiction qu'il vaut mieux étudier comme récits (où l'univers postulé est moins un contre-monde que l'espace nécessaire au déploiement d'un parcours narratif), et des récits de fiction qu'il vaut mieux étudier comme fiction (lorsqu'interviennent des dispositifs d'emboîtement, de

4. T. Pavel, 1988.

5. M.-L. Ryan, 2001a.

6. *Narrative as virtual reality* (2001a) définit la textualité narrative et l'expérience que nous en avons comme un jeu entre deux pôles : l'immersion (le texte comme monde, et plus précisément comme espace) et l'interaction (le texte comme jeu, et comme script temporalisé, fondé sur l'idée d'instruction, la logique syntaxique des questions-réponses).

vertige ou de franchissement métaleptique favorables à une approche logique ou ontologique). La pertinence de la question ontologique dépend en effet sans doute de cadrages génériques forts, et, *in fine*, d'univers de croyance historiquement déterminés ; les choix fictionnels, précise par exemple T. Pavel, rendent compte de la situation ontologique dans laquelle ils émergent, et des moyens de donner sens à l'univers qu'habitent leurs auteurs et leurs lecteurs : « Les variations de la richesse ontologique s'ajustent aux principes épistémiques. [...] La distance, la pertinence et le vertige, toujours présents en proportions diverses, donnent à chaque époque sa saveur propre »⁷.

La notion de monde intervient justement dans le domaine littéraire lorsque les séquences signifiantes produisent une totalité perçue comme telle, non une collection mais une connexion⁸, non le site d'un « personnel » narratif mais un environnement sensoriel riche, une réalité ontologique complète, à trois dimensions, bref un « paysage dans l'esprit », ainsi que le considèrent aussi les théories de l'immersion. Ce « monde » correspond pour M.-L. Ryan à quatre critères : un ensemble connecté d'objets et d'individus ; un environnement habitable ; une totalité raisonnablement intelligible pour des observateurs extérieurs ; et un champ d'activité pour ses membres. La différence entre fiction et non fiction se mesure ici à l'attitude pertinente face au monde projeté par le texte : contemplation d'un panorama mental, ou évaluation. La marque de la fiction y devient une question de totalisation sémantique, et pour ainsi dire de « disponibilité ». L'intérêt d'une telle pensée est peut-être avant tout de modifier « l'échelle » à laquelle on considère la fiction, en nous obligeant à poser la question en termes de domaines densifiés, pourvus de coordonnées spatio-temporelles et de données sensorielles ; elle invite à remettre en cause l'idée que le personnage soit le support essentiel de la référence ; elle permet aussi d'établir, ontologiquement autant que pragmatiquement, la différence qu'il y a entre les entités fictives d'une hypothèse ou d'une expérience de pensée, et les « masses » fictionnelles, les « sites » propres aux fictions littéraires, dans lesquels on doit pouvoir se projeter dans la durée.

Les théories des mondes possibles semblent donc offrir une vision maximaliste, moins une pensée de la fiction qu'une pensée du comble de la fiction, dans la mesure où elles ne se posent pas durablement le problème de la frontière avec le récit factuel ; évidemment elles se fondent sur une théorie explicite de la référence, mais elles règlent en amont la question du rapport fiction non-fiction, et se tournent volontiers vers la fiction à son état de comble, vers les fictions *de* mondes et non les fictions *du* monde.

7. T. Pavel, 1988, p. 187.

8. Voir à ce sujet P. Clavier, 2000.

C'est ici en effet que la notion de monde « fait la différence », en introduisant le critère de la densité ontologique mais aussi axiologique, c'est-à-dire de ce que l'on pourrait appeler, ainsi que le fait M.-L. Ryan après Paul Ricœur, « l'habitabilité ». Les sémantiques de la fiction s'interrogent en effet sur ce dont une expérience du roman ne peut se passer, autrement dit, pour parodier une formule célèbre de Goodman, « ce qu'il faut pour faire un monde » : alors même qu'elles ne se présentent pas fondamentalement comme des pensées de la lecture, les théories des mondes possibles proposent des outils pour comprendre ce qui est nécessaire pour qu'un lecteur se rapporte aux fictions qui lui sont proposées, des instruments pour comprendre cette ouverture esthétique que l'on pourrait résumer à l'articulation d'une « dépense » et d'une projectibilité. Cette dépense est le point difficile du débat avec les goodmaniens, et peut-être la faiblesse philosophique de la sémantique des mondes possibles, mais c'est aussi sa revendication propre : T. Pavel a par exemple précisé qu'il était à la « recherche de modèles alternatifs moins dominés par les exigences d'économie ontologique »⁹.

Je me propose d'évoquer quelques cas où la notion de monde, justement, « fait la différence » dans la mesure même où elle vient à manquer. Dans ces exemples, choisis comme on le verra *a contrario*, l'accent sera mis sur l'engendrement d'un domaine de projection qui définit le seuil pratique de la fiction proprement dite, l'important n'étant même pas nécessairement de définir ce site, mais de mesurer la force des expériences que l'on est susceptible d'y faire. Il s'agit d'observer des cas-limites, à l'occasion de textes parfois frustrants (lorsqu'ils « ruinent des plaisirs », comme on le verra), peu romanesques et à certains égards inexplorés, qui se développent en-deçà de la fiction, mais qui ont cette vertu de thématiser ce qui leur manque pour produire un univers. Ce qu'implique l'idée de monde s'y manifeste en creux, ou à l'état de parodie.

RUINER DES PLAISIRS : LES FICTIONS THÉORIQUES

Je m'intéresserai tout d'abord aux fictions fonctionnelles et bien « endiguées » du discours spéculatif, c'est-à-dire à ce que l'on pourrait appeler les « fictions théoriques ». Italo Calvino, au cours de ses *Leçons américaines*, rapporte une anecdote à propos des recherches de Léonard de Vinci. Au feuillet 265 de son *Codice Atlantico*, explique-t-il, Léonard développe la thèse du soulèvement de la terre, et multiplie les preuves et les réfutations dans un ordre démonstratif rigoureux. Pour rendre compte

9. T. Pavel, 1988.

du mystère des fossiles découverts au sommet des montagnes, il envisage plusieurs hypothèses, jusqu'à celle de l'existence d'un monstre marin d'avant le Déluge. Brusquement il interrompt ce discours hypothétique et retourne le feuillet pour écrire un poème au monstre, en une sorte d'invocation qui suffit à le faire exister : « Que de fois te vit-on, entre les vagues dont se gonfle le vaste océan, obtenir telle une montagne la suprématie et la victoire, ton dos noir hérissé de soies sillonnant les eaux marines, l'allure superbe et majestueuse ! »¹⁰ C'est cette naissance du discours réflexif à la référence que je souhaite observer.

Dans deux ouvrages que l'on peut comparer à bien des égards, *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de Valéry et *L'Idiot de la famille* de Sartre, la fiction (en l'occurrence l'invention d'une vie imaginaire identifiée à une personne avérée) apparaît comme une tentation permanente, et parfois complaisante, du discours spéculatif ; mais elle est contenue dans certaines limites, qui touchent, comme l'anecdote rapportée par Calvino, à ce passage périlleux qui mène du registre de l'hypothèse à la genèse d'un univers. Cette frontière n'est pas posée en termes pragmatiques (elle ne fait pas l'objet d'une réflexion sur l'épreuve de validation des fictions scientifiques ou sur l'insularité nécessaire des fictions littéraires, comme ce serait le cas dans les philosophies pragmatiques, d'inspiration searlienne), mais sémantiques. Ces textes où un esprit imagine un esprit précisent en effet pourquoi ils font le sacrifice d'un « monde », et en quoi cela les maintient en-deçà du fictionnel.

Valéry ne cesse de revendiquer le recours à la fiction, dans le registre de la conjecture, lorsqu'il explore la loi d'un esprit et qu'il donne à cette loi un nom propre, celui de Léonard. L'accent est mis sur la production d'hypothèses et sur la recherche d'une universalité abstraite : « nous croyons qu'il ne serait ni absurde ni tout à fait impossible de vouloir se créer un modèle de la continuité des opérations intellectuelles d'un Léonard de Vinci »¹¹. Le texte est hanté par le thème du continu, cette saturation des lacunes qui motive la spéculation : « la continuité de cet ensemble manque à notre connaissance » ; devant « ces informes haillons d'espace qui séparent des objets connus », « nous pensons qu'il a pensé, et nous pouvons retrouver entre ses œuvres cette pensée qui lui vient de nous »¹². Se privant de l'anecdote et du détail, qu'il identifie aux *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, Valéry a recours à l'imagination comme à une modalité de comblement.

10. I. Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, 1989, coll. « Folio », p. 127.

11. P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* [1919], *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1196.

12. *Ibid.*, p. 1153. Je souligne.

Ce mouvement de comblement, ces poussées fictionnelles, cette imagination perpétuelle de ce qu'ont pu être les pensées de Léonard ouvrent directement sur le domaine du « possible » : « Il s'agit, en somme, d'un usage du possible de la pensée, contrôlé par le plus de conscience possible »¹³. C'est cette notion de possible qui permet à Valéry de définir la loi du vivant et la pente du génie : « Ce qui est le plus vrai d'un individu, et le plus Lui-Même, c'est son possible, – que son histoire ne dégage qu'incertainement. [...] C'est pourquoi ma tentative fut plutôt de concevoir et de décrire à ma façon le Possible d'un Léonard que le Léonard de l'Histoire »¹⁴. À cet égard, la distinction entre vivre et construire pose pour Valéry les cadres de la composition narrative idéale, opposant le discours hypothétique au récit proprement dit : si « Vivre, c'est se transformer dans l'incomplet », la « construction, au contraire, implique les conditions a priori d'une existence qui pourrait être – tout autre. / Cette sorte de logique [...] mène ici à un personnage »¹⁵.

L'Idiot de la famille est lui aussi la fiction d'un individu et de sa genèse mentale. Valéry remplaçait l'érudition par une pensée des conjectures ; chez Sartre le passage à la quasi-fiction, à la « fable » ou encore au « roman vrai », correspond moins à la projection d'une loi de l'intellect qu'à l'élaboration de ce qu'il appelle « un univers individuel complet ». Le recours à la fiction tenait chez Valéry à une insistance sur la notion de possible permettant le saut vers l'universel ; chez Sartre, elle tient à la substitution au récit factuel d'une totalité imaginaire. Le mouvement de totalisation gomme l'inintégréable : l'esprit, comme le disait Gracq, « fabrique du cohérent à perte de vue »¹⁶, et ce livre, explique Sartre au seuil de ses trois mille pages, « tente de prouver que l'irréductibilité n'est qu'apparente et que chaque information mise en place devient la portion d'un tout qui ne cesse de se faire »¹⁷. La pente romanesque est patente : le texte ne va pas à l'économie, sa dépense ontologique est grande, il peine à rester dans l'ordre contrôlé de la conjecture ; Sartre se sert des germes narratifs comme d'autant de moments de relance ; la mère de Gustave, par exemple, est un vrai personnage de roman : « Ses parents se sont mariés le 27 novembre 92 ; ce fut un roman, dit-on ; on parle même d'enlèvement : en tout cas, ils s'aimaient passionnément »¹⁸. Comme chez Valéry, le texte tourne autour de la fiction sans s'y confier, effrayé par sa propre puissance

13. *Ibid.*, p. 1156.

14. *Ibid.*, p. 1204.

15. *Ibid.*, p. 1156.

16. J. Gracq, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, p. 45.

17. J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1971, t. I, p. 7.

18. *Ibid.*, p. 82.

d'engendrement et de fixation. Car, définie comme « totale », la fiction selon Sartre est aussi circulaire, c'est-à-dire bornée. L'unité close définit le roman, et la figure du cercle vient exposer chez Sartre comme chez Valéry la transformation abusive d'une vie en synthèse inerte.

Pour Valéry la méfiance à l'égard du « total » était déjà l'autre nom de la méfiance à l'égard du roman ; il s'agissait, explicitement, d'une réticence à constituer « un monde », à convertir l'hypothèse en univers. Certes la pente fictionnelle donnait lieu à une dramatisation, à la constitution d'une « comédie de l'intellect » transformant une intelligence en personnage et une idée en événement. Mais Valéry prenait soin de maintenir son objet dans un registre particulier de l'imaginaire, définissant un « style de fictionalité »¹⁹ qui ne soit justement pas celui du roman : « Intérieurement, il y a un drame. Drame, aventures, agitations, tous les mots de cette espèce peuvent s'employer, pourvu qu'ils soient plusieurs et se corrigent l'un par l'autre »²⁰. Il s'agit, sèchement, de ne pas « donner à confondre une conjecture relative à des termes fort généraux avec des débris extérieurs d'une personnalité »²¹. Le corps nommé Léonard n'est pour Valéry que la substance nécessaire à la représentation de son esprit : « Celui qui se représente un arbre est forcé de se représenter un ciel ou un fond pour l'y voir s'y tenir. [...] Le personnage que je désigne se réduit à une déduction de ce genre »²². Un support pour des opérations imaginaires, « *a prop* », dirait Kendall Walton : « Il faudrait l'inventer, mais il existe ; l'homme universel peut maintenant s'imaginer. Un Léonard de Vinci peut exister dans nos esprits, sans trop les éblouir »²³.

Valéry nomme ainsi ses points de résistance au roman : non le nom propre, qui est différenciant, mais le nom commun (« En réalité, j'ai nommé homme et Léonard ce qui m'apparaissait alors comme le pouvoir de l'esprit »²⁴) ; non l'univers, qui est habitable, mais l'universel : « Univers, – c'est plutôt universalité. Je n'ai pas voulu désigner le *Total fabuleux* »²⁵. Le monde, le nom, tout comme la personne, le temps, ou l'espace, sont convertis en catégories de pensée, la construction mentale restant au seuil du fabuleux. Résister à la fiction, c'est ici résister à donner une extension sensible et une abondance aux pensées et aux images. Ce recul devant « l'éblouissement » souligne le caractère discriminant de la

19. Voir, dans le présent volume, C. Noille-Clauzade, p. 169, sq.

20. P. Valéry, *Introduction, op. cit.*, p. 1158.

21. *Ibid.*, p. 1156.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 1175. Je souligne.

24. *Ibid.*, p. 1155.

25. *Ibid.*, p. 1167.

notion de « monde », qui dit avant tout quelque chose du régime de présence des ensembles fictionnels. Qu'il soit trop coûteux ontologiquement de parler de « monde » ne change rien au fait qu'il est nécessaire de s'interroger sur l'induction d'un ensemble, ce que Valéry appelle le « Total fabuleux ». Et de fait nous ne nous rapportons pas de la même façon à ces conjectures de Léonard ou de Gustave qu'à de véritables personnages de roman.

Cette résistance à la fiction se nourrit chez Valéry d'une résistance au récit, associée à une authentique réflexion modale qui nous reconduit elle aussi aux enjeux de la sémantique de la fiction. C'est ce qui le porte vers les germes des *Histoires brisées*, qui en restent au seuil des narrations proprement dites, précisément à cause de sa fascination pour les possibles, mais entendus en termes syntaxiques, ferroviaires, plutôt que logiques ou ontologiques : « Quant aux contes et à l'histoire [...] la manie perverse des substitutions possibles me saisit [...]. Je tente involontairement de modifier ou de faire varier par la pensée tout ce qui me suggère une substitution possible dans ce qui s'offre à moi, et mon esprit se plaît à ces actes virtuels. [...] Enfin, les situations, les combinaisons de personnages, les sujets de récits et de drames ne trouvent pas en moi de quoi prendre racine et produire des développements dans une seule direction. Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable »²⁶...

Reconduit au possible, l'objet reste ici en-deçà du fonctionnement fictionnel, en l'occurrence de la projectibilité : « Cette sensation des possibilités, très forte chez moi, m'a toujours détourné de la voie du récit ». Cette lecture de la variante, Valéry la perçoit comme une déviance par rapport au bon fonctionnement romanesque ; commentant les substitutions de phrases qu'il ne peut s'empêcher de faire à la lecture des romans : « Mais alors, – plus d'illusion ! J'avoue que mon sentiment et ma pratique instinctive de substitutions sont détestables : elles ruinent des plaisirs ». Comme on le voit, la multiplication des possibles narratifs, c'est-à-dire syntaxiques, n'est pas ici superposable à une multiplication des possibles sémantiques, à la constitution de mondes alternatifs, elle en constitue même l'obstacle et le frein. Considérée comme une occasion de dépeuplement de l'univers fictionnel, la logique de la variante ruine des plaisirs. C'est sans doute que l'« effet de monde » est une attente entêtée de la lecture.

26. P. Valéry, « Mémoires du poète », *Œuvres*, vol. I, *op. cit.*

DE LA FIGURE À LA FICTION

De ce point de vue du seuil de passage à un univers, je considérerai un deuxième domaine, à la fois distinct et corrélé au premier. Il touche à une bascule importante dans la façon qu'a pu avoir Gérard Genette de considérer la fiction, Genette dont les derniers travaux semblent réintégrer fortement le problème de la référence et de sa quantité, à certains égards au détriment de la syntaxe : dans *Métalepse*²⁷ en effet, l'inventeur de la narratologie « classique » pense le récit de fiction comme fiction plutôt que comme récit (partant, le lecteur comme un explorateur plutôt que comme un wagon) et le conçoit, précisément, comme l'expansion d'une figure. La fictionalité est alors susceptible de degrés, le « monde » ici aussi fait la différence, et l'on peut passer de la figure à la fiction par engendrement, accentuation ou « aggravation », selon un « dégradé infini ».

La fiction, explique Genette est non seulement une expansion mais surtout un « mode renforcé » de la figure : une figure est déjà une petite fiction, atténuée simplement par « l'exiguïté de son véhicule » et par la fréquence de son emploi, qui empêche de prendre acte de la force de la substitution référentielle ; dès le plan de la figure s'impose ce mécanisme sémantiquement très fort qui opère ce que l'on appelait dans la poétique classique un « prodige ». Une fiction n'est alors qu'une figure prise à la lettre et « traitée comme un événement effectif ». En les littéralisant, l'auteur (ou le lecteur) convertit les tropes en véritables événements fictionnels, à prendre ou à laisser. Le scandale figural tient à cette littéralisation fantastique de ce qui n'était qu'une façon de parler, et qui devient une véritable « manière d'être, d'occuper l'espace et de passer le temps ».

Figures III donnait une définition formelle de la métalepse, comme des autres catégories du récit. La métalepse y faisait système avec d'autres figures narratives (l'analepse, la prolepse) ; le récit y était traité comme l'expansion d'un verbe, et l'énoncé « Marcel devient écrivain » pouvait y faire figure de « récit minimal », selon un procédé symétrique de celui du résumé. Avec *Métalepse*, la question n'est plus celle de la naissance du récit, mais de l'émergence de la fiction en tant que telle ; la fiction n'est plus l'expansion d'un énoncé d'action, mais « l'aggravation » d'une opération de référenciation déviante. Dans *Nouveau Discours du récit*, entre les deux ouvrages, la métalepse était redéfinie comme une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement », mais toujours selon la syntaxe narrative et ses différents niveaux ; elle ne posait pas en soi le problème de la

27. G. Genette, 2004.

référence, et de la distance ontologique interne à la représentation. C'est cette question de la construction d'un univers de référence qui, dans le dernier livre, est désormais discriminante. Franchir le seuil d'un enchâssement y est l'occasion de franchir le seuil d'une représentation : il s'agit pour l'auteur ou le lecteur de prétendre pénétrer dans un autre espace. L'accent tombe désormais sur « les effets » du discours narratif ; on passe résolument des énoncés aux ensembles fictionnels, en tant qu'ils sont projectibles ; la fiction y est conçue en termes d'univers, plus encore que de comportements ou d'états mentaux. Le vocabulaire de *Métalepse* est en effet assez différent de celui d'une pragmatique de la fiction, il est tourné vers des phénomènes ontologiques, vers la genèse d'un « monde » et surtout, pour Genette, vers la mise en scène éventuellement ludique de son *accessibilité*.

Cette substitution d'une question sémantique à une question syntaxique, substitution que l'on peut associer à la sémantique des mondes possibles, justifie la conception graduelle de la fiction. En cela, l'intérêt pour la métalepse privilégie deux pôles de la représentation : d'un côté l'émergence de la fiction, le moment où l'on franchit le seuil de la fiction proprement dite pour substituer à un énoncé déviant un véritable « milieu de fiction », selon l'expression de Mallarmé (c'était déjà le problème de Valéry) ; de l'autre côté, symétriquement, les formes outrées de fictionalité, l'in vraisemblable ou l'impossible... On est d'autant mieux dans la fiction, considère Genette, que l'effet métaleptique est moins plausible, que l'on est plus à distance du monde réel, comme s'il fallait qu'une impossibilité physique fonde ou fasse reconnaître la fiction « par excellence ». D'où une affinité entre la métalepse et « plusieurs visions du monde artistiquement incarnées » (le baroque, la science-fiction, le fantastique...) qui dramatisent la question de l'accessibilité ou en font un ressort poétique, sur une échelle d'amplification des anomalies référentielles. L'attente du lecteur devant les représentations devient celle d'un plaisir particulier, celui de l'observation et de la participation à une transgression ontologique, fondée sur les passages de frontières, les infractions, les écarts rendus possibles par un étagement de références, un enchâssement d'univers entre lesquels on circule sans risque, selon le modèle du jeu, bref un monde à la Borges. Il y a là, me semble-t-il, l'expression d'une conviction quant à la nature profonde de l'expérience fictionnelle qui est solidaire de celle qui anime les pensées des mondes possibles.

MICRO-FICTIONS : DES MONDES EN MENTION

« Je me bornerai à vous dire que je rêve d'immenses cosmologies, de sagas et d'épopées encloses dans les limites d'une épigramme ».

Italo Calvino, *Leçons américaines*.

Un ensemble fictionnel peut en effet, du moins apparemment, se constituer très rapidement : un seul être (Robinson) ou une seule opération (« Fiat ») suffisent parfois à le peupler. C'est ce que montrent les micro-fictions, qui constituent mon dernier exemple ; par exemple celle-ci, proposée en défi par Hemingway : « À vendre, robe de mariée n'ayant jamais servi », ou celle-là, d'un auteur guatémaltèque de Microcuentos, rapportée par Calvino : « Lorsqu'il se réveilla, le dinosaure était encore à côté de lui », ou encore les *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon, les *Crimes exemplaires* de Max Aub, les « Grands faits divers » de Mallarmé... tous textes qui peuvent s'en tenir, ou presque, à un seul énoncé et à un nombre très limité d'entités. La littérature contemporaine se nourrit de cette fascination pour les fables en miniature – les fictions philologiques de Borges par exemple, dont les objets imaginaires, l'*Aleph*, la bibliothèque de Babel, la mémoire de Funes... réalisent cette coïncidence entre la concision textuelle et l'ampleur maximale d'univers, sur un mode nécessairement ironique et dans une sorte de jeu de qui-perd-gagne. Si elles prennent en charge le besoin d'univers imaginaires, ces fictions d'infini provoquent toujours le sourire : puissance et impuissance d'un « style de fictionalité », encore une fois.

On trouve ici l'occasion de réfléchir au rapport qui existe entre la quantité textuelle et l'ampleur des univers induits, dossier ontologique lui aussi ouvert par les sémantiques de la fiction. Thomas Pavel pose à ce sujet qu'on ne peut pas faire dépendre directement la dimension d'un récit de celle du monde qu'il peint, mais que l'on doit observer la façon dont le récit « gère ce rapport » ; cette relation entre la dimension du monde et la dimension du texte détermine ce qu'il appelle la « densité référentielle » du texte, cette sorte d'encombrement narratif qui est ici envisagé de façon parodique. Les micro-fictions, en effet, ne peuvent être réduites à des actes de langages discrets, car elles semblent jouer sur notre attente d'une certaine dépense, celle-là même que réclame G. Genette en mesurant la qualité d'une fiction à son coût, à la « gravité » de ses transgressions ontologiques. Elles aussi amplifient cette exigence ontologique, car on y observe un dispositif de proportion inverse entre la quantité textuelle et la puissance référentielle, dans l'appel à un comblement démesuré des lacunes tout entier déporté vers l'opération de lecture. Comme si, contrairement à l'avarice ironiquement professée par Nelson Goodman, la lecture continuait d'aller à la dépense lorsque l'écriture va à l'économie.

Lubomir Doležel propose dans *Heterocosmica* de distinguer divers modes de « saturation », selon que les textes posent explicitement des états de choses fictifs, les maintiennent dans l'implicite ou n'en font pas mention. À ces trois types de « texture », comme il le dit, correspondent trois zones d'un monde fictif donné, auxquelles il semble plus ou moins légitime que la lecture se confie : les textures explicites construisent la « zone déterminée » ; les textures implicites, la « zone indéterminée » (cette part d'indétermination interprétative qui n'est jamais nulle) ; et les « textures zéro » les « blancs » du monde fictif. L'attention du lecteur, dans les micro-fictions, est déplacée de force vers ces blancs, c'est-à-dire vers les franges inopérantes de la fiction, celles que l'on devrait ordinairement considérer comme impertinentes. La question technique de l'*incomplétude* logique des mondes narratifs devient non seulement un enjeu mais une modalité du récit : les textes ne nous présentent pas des concaténations d'événements mais des cumuls d'entités entre lesquels il nous faut construire un continuum, bref des lacunes à combler.

Les micro-fictions présentent en cela une extrême force de levier ; s'il y a expérience fictionnelle, c'est que d'une façon ou d'une autre elles combleront l'attente d'immersion, spatiale et temporelle, que recouvre la notion de monde. Nous n'y appliquons sans doute pas le « principe de l'écart minimal » dont parle M.-L. Ryan, bien plutôt nous ne regardons pas à la dépense : on imagine volontiers une nouvelle planète, autour du dinosaure de Calvino, et tout un univers sensible autour des *Crimes exemplaires* de Max Aub ; mais ces mondes ne sont présents qu'en mention : autonomie, brièveté, intensité expressive... ces textes s'identifient surtout à « l'effet » qu'ils produisent. Je convoquerai volontiers à ce sujet la notion de « mini-monde » forgée par Umberto Eco²⁸. Eco postule, en prenant parti dans le débat classique sur l'*incomplétude*, qu'un univers narratif, contrairement aux univers logiques, n'est pas un état de chose maximal et complet ; si un monde possible est une collection abstraite d'états de choses, distincte des propositions qui décrivent ces états, un texte ne représente qu'une infime partie de la description de son univers. À cet égard, les micro-fictions s'intéressent à la limite basse de ces univers narratifs. Le lecteur, disait Eco, n'a pas besoin de se représenter toutes les entités du roman, il suffit qu'il *fasse semblant de croire les connaître* ; si certains lecteurs se demandent quel est le nom du grand père de Charles Bovary, c'est qu'ils sont à la recherche de mondes maximaux, alors que le genre narratif ne vit qu'en jouant sur des petits mondes ; or les micro-fictions contraignent en quelque sorte cette recherche de l'expansion, jusqu'à la démesure.

28. U. Eco, 1985.

On retrouve en effet, condensés, les mécanismes de la *deixis* fictionnelle et des appels coûteux à la complémentation, « un trou d'air » qui dévoile l'attente de saturation, et thématise cet horizon de comblement. On observe en particulier la récurrence de plusieurs opérations linguistiques particulièrement onéreuses comme la présupposition, l'implicitation, l'anaphore sans antécédent... Le texte met en scène une disproportion très grande entre le dit et le non-dit, comme dans ce minuscule récit de Fénéon : « Mlle Establet, de Joinville, près Blida, 18 ans, a, de deux balles dans le ventre, puni M. Lestenaus de ses bavardages »²⁹. Le lecteur est obligé de générer un contexte pour rendre certaines opérations linguistiques (par exemple l'usage des définis) acceptables ; le mécanisme d'induction est forcé, d'autant que la capacité d'essaimage romanesque est démultipliée par des topiques génériques (une demoiselle, un secret...) ; le retardement stylistique fait culminer l'énoncé sur le coup de force référentiel, l'essentiel de l'information restant ignoré. La référence, pour la personne et pour le temps, n'est pas construite progressivement mais donnée d'un bloc ; elle repose sur les maigres pilotis d'un récit absolument singulatif, plantés dans un océan d'inconnu, ouvrant à toutes sortes de fantômes narratifs mais dont aucun n'est choisi ni écarté, puisque tout simplement le récit ne se poursuit pas et n'offre aucune prise à la logique ferroviaire de la narratologie et de son wagon-lecteur.

Fortement autonomisé, le « récit » fait en effet l'économie de la narrativité proprement dite (à l'instar des sémantiques des mondes possibles), c'est-à-dire de l'effet de *suite*, pour construire un texte insulaire autour de la primauté d'un événement. C'est même parfois le noyau narratif en tant que tel qu'il faut impliciter : problème de perception narrative, où c'est au lecteur à produire l'événementialité ; ainsi, chez Max Aub : « Le ballon était à moi. Rien qu'à moi. Le couteau non. Mais c'est du ballon qu'il était question »³⁰. Le récit ne donne pas de suite, donc, sinon sous la forme de la mise en série, et le recueil joue explicitement sur les contraintes aléthiques de la fiction lorsqu'il propose, ironiquement, une sorte de parcours modal dans le déploiement des possibles logiques : « Je l'ai tué parce qu'il était plus fort que moi », « Je l'ai tué parce que j'étais plus fort que lui ».

On a ici affaire à ce que T. Pavel appelle une « thématisation des difficultés ontologiques de la fiction »³¹, non par la complexité ontologique, qu'il analyse dans le *Quichotte* par exemple, mais par la parodie de ce que serait un état de faits minimal ; thématisation, pourrait-on gloser,

29. F. Fénéon, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Macula, 1990, alinéa 757.

30. M. Aub, *Crimes exemplaires*, Paris, Phébus, 2000, p. 86.

31. T. Pavel, 1988.

de la notion d'incomplétude ou de la relation d'accessibilité. C'est ce qui distingue d'ailleurs ces récits d'une amorce (l'« *Invitus invitam dimisit* » de Suétone, qu'il a suffi à Racine d'amplifier à rebours), d'un incipit ou d'une épigramme. Car ces petits textes nous placent explicitement devant notre désir d'univers, devant l'attente fictionnelle proprement dite, celle d'une véritable phénoménologie de l'espace et du temps, de la construction d'une altérité, de la production d'une nécessité ; et c'est peut-être pour cela que l'on rit, comme si la fiction outrepassait ses droits³², l'auteur communiquant avec les attentes du lecteur par delà le texte lui-même. Faisant l'économie de l'essentiel, ce micro-genre présente en effet une *mimesis* d'immersion, en un geste typiquement « habile ».

UNE EXIGENCE DE LECTURE

Dans chacun de ces trois groupes d'exemples, plusieurs catégories techniques des pensées sémantiques de la fiction – la consistance, la modalité, l'accessibilité, l'incomplétude... – acquièrent une pertinence particulière, mais au prix d'une signification souvent plus expérientielle que logique, car elles semblent définir métaphoriquement une exigence de lecture, ce besoin de l'engendrement d'un véritable « ensemble » fictionnel, associé à la nécessité de choisir, pour reprendre les mots de Wayne Booth, « *the company we keep* », et selon T. Pavel l'organisation du « paysage ontologique » dans lequel nous souhaitons nous inscrire.

De ce point de vue, lorsqu'elle bascule dans le domaine littéraire, l'idée de monde n'est pas coupée de certains arrière-plans phénoménologiques, voire existentiels ; ces accents sont parfois assumés par les théoriciens – T. Pavel ou M.-L. Ryan, par exemple, n'en font pas mystère. Si nous percevons certaines œuvres comme des mondes, c'est qu'il nous faut un site suffisamment consistant où projeter nos possibilités d'existences ; la lecture de ces œuvres engendre cet espace où déployer l'énergie de l'imagination, dans lequel nous entrons pour y projeter une expérience. Une telle proposition est très marquée historiquement, elle repose sur des convictions quant à l'activité mimétique, et suppose un saut résolu hors de la logique modale : depuis le XIX^e siècle, « l'imaginaire » désigne un milieu à part entière, un domaine éventuellement concurrent du monde réel auquel nous accordons une consistance et une richesse particulières. L'imagination n'est plus simplement conçue comme la faculté de former

32. Dans « Vraisemblance et motivation » (1969), G. Genette parle d'« une sorte de cynisme littéraire assez salubre » à propos des textes qui manifestent une extrême désinvolture à l'égard de la motivation.

des images, de fabriquer des entités irréelles, mais aussi comme un authentique véhicule cognitif, une voie d'accès à ces « autres mondes » autonomisés, à ces univers de liberté mentale, sensorielle et affective. Comme si la sémantique de la fiction, au point où elle rencontre sa limite, qui est la lecture dans ses opérations concrètes, ouvrait à une phénoménologie de l'imagination ; cognitivement, affectivement et existentiellement, nous nous rapportons en effet à certaines fictions comme à des mondes, c'est-à-dire à des domaines susceptibles d'accueillir nos possibles ou nos impossibles :

Si je pousse la porte d'un livre de Beyle, j'entrè en Stendhalie, comme je rejoindrais une maison de vacances : le souci tombe des épaules, la nécessité se met en congé, le poids du monde s'allège ; tout est différent : la saveur de l'air, les lignes du paysage, l'appétit, la légèreté de vivre, le salut même, l'abord des gens. Chacun le sait (et peut-être le répète-t-on un peu complaisamment, car c'est tout de même beaucoup dire), tout grand romancier crée un « monde » – Stendhal, lui, fait à la fois plus et moins : il fonde à l'écart pour ses vrais lecteurs une seconde patrie habitable, un ermitage suspendu hors du temps, non vraiment situé, non vraiment daté, un refuge fait pour les dimanches de la vie, où l'air est plus sec, plus tonifiant, où la vie coule plus désinvolte et plus fraîche³³.

L'expérience ici décrite nous renseigne sur l'attitude que nous pouvons adopter face aux fictions. Il y a des moments, en effet, où celles-ci ouvrent sur le milieu nécessaire à la projection d'une vie rêvée ; ces moments sont rares, et Gracq a raison de souligner que « c'est beaucoup dire » que de parler de « monde », mais que ce sont les moments les plus significatifs, ou les plus précieux, de l'expérience fictionnelle ; car c'est en eux que nos lectures s'insèrent le mieux dans notre existence. Sartre a d'ailleurs fait de ce pendant existentiel des mondes possibles une façon de distinguer l'activité de l'auteur de fiction de l'activité du lecteur de fiction. Il l'exposait par exemple dans une lettre à Simone de Beauvoir en 1939, lorsqu'il décrivait l'expérience de perte de liberté du romancier devant son roman ; l'auteur, lorsqu'il se fait relecteur de la fiction qu'il est en train d'écrire, ne voit que la nécessité, il voyage en pays déjà connu :

Vous savez, quand on est au milieu, on en a deux cents pages derrière soi, deux cents pages devant, on a l'impression que c'est un monde et puis, quand on est vers la fin, comme c'est mon cas (il [me reste à écrire] environ quatre chapitres après celui-là) le monde s'ossifie et on a l'impression d'une grande machinerie bien montée mais sans trop de chair. On connaît toutes les avenues et jusqu'aux ruelles, on a l'impression de fini.

33. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 574-575.

[...] Mais j'ai réfléchi qu'aux lecteurs il fera plus longtemps qu'à moi indéfini – surtout à la première lecture, qui est pour moi celle qui compte le plus³⁴.

De ce point de vue, la lecture des romans n'est pas une performance mentale passagère ; elle n'est pas étrangère à nos espérances, car elle leur donne quelques-unes de leurs occasions, de leurs formes et de leurs lieux. Il s'agit d'une véritable aventure intérieure, non d'une sidération ou d'une évasion ; car la projection de cet autre monde, sous la modalité du possible, est aussi une façon d'habiter le nôtre ; nous nous y reconnaissons, nous l'investissons, nous le jugeons, nous l'irriguons de nos désirs et y posons les coordonnées de notre existence. C'est ce que suggère par exemple M.-L. Ryan en introduisant la notion de « recentrement », qui signifie que l'on fait l'expérience des mondes fictionnels comme de mondes actuels. Possibilité et accessibilité, ici, interviennent encore comme des catégories psychiques et subjectives, plutôt que logiques.

Dans ses usages courants, qui ne sont pas rares, souvent coupée de son amont qui est la logique modale proprement dite, la pensée des mondes possibles peut refluer vers cet aval existentiel ; les discussions du séminaire qui a réuni les participants de ce volume l'ont parfois montré. Je voudrais suggérer que le succès, voire le motif du recours à la sémantique de la fiction, peut tenir en partie à sa justesse au regard d'une phénoménologie de la lecture, fût-ce sous ses aspects les plus superficiels. La notion de « monde » et la notion de « possibles », pourvues d'accents affectifs et d'ailleurs souvent découplées, y nomment une « expérience » de la fiction. On pourra objecter, à bon droit, qu'il s'agit là d'une simple métaphorisation, et que le lien qui attache la sémantique de la fiction à la logique s'y trouve rompu. Quelle que soit la fermeté de leur définition technique, il me semblerait pourtant illusoire d'isoler le « monde » et le « possible » de leur pouvoir d'appel et de leur signification dans l'existence courante, signification souvent présente, explicitement ou non, dans le recours théorique à la notion de mondes possibles. La reformulation par T. Pavel des enjeux de son propre parcours pourra convaincre de la profondeur, voire de la nécessité de ces télescopages dans le transfert d'un domaine de savoir à un autre : l'auteur des *Univers de la fiction* précise en effet s'être tourné vers les pensées des mondes possibles pour des enjeux, *in fine*, éthiques et politiques, en vue d'un certain exercice de liberté, que résumait pour lui la formule énigmatique de Gabriel Marcel : « Je ne suis pas ma vie », et qui se rapproche par exemple de la perspective de Paul Ricœur³⁵ ; d'un côté,

34. Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1989, vol. I, p. 368.

35. La perspective de T. Pavel rejoint significativement, en cela, celle de la phénoménologie de P. Ricœur : « Ainsi la suspension de la référence réelle est la condition

cette identité incomplète entre moi et ma vie nourrit le besoin d'inventer des mondes imaginaires, des « milieux de fiction » durables où cette cassure puisse être mise en lumière et véritablement examinée, et la sémantique de la fiction rend compte de leur autonomie ontologique; de l'autre, ces mondes imaginaires « mordent » sur le réel, le prennent comme centre, le reconfigurent et se rapportent *in fine* à lui; c'est dans cette distance entre une autonomie et une dépendance ontologique que se loge le débat entre la logique des mondes possibles et la phénoménologie de ces mondes, entre la considération d'une notion modale et celle du champ des possibilités humaines; c'est cette distance aussi que parcourt le passage, qui n'est pas forcément une perte de théorie, d'un concept à une métaphore.

d'accès à la référence sur un mode virtuel. Mais qu'est-ce qu'une vie virtuelle? Peut-il y avoir une vie virtuelle sans un monde virtuel dans quoi il serait possible d'habiter? N'est-ce pas la fonction de la poésie de susciter un autre monde – un autre monde qui corresponde à des possibilités autres d'exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres», 1997, p. 288.

Chapitre 2

Les mondes possibles de la philologie classique

Sophie Rabau

Ulysse et le petit chaperon rouge se sont déjà rencontrés. C'était en 1929, sous la plume de l'helléniste Victor Bérard, au troisième tome des *Navigations d'Ulysse*, alors que le savant narre son exploration d'une forêt d'Italie méridionale, qui pourrait bien être, du moins selon lui, cette forêt que décrit Homère au chant X de l'*Odyssée* :

Nous atteignons enfin la forêt maritime, ses fourrés de fougères arborescentes et ses ombrages de grand chênes, que transpercent des trouées de soleil ; (...) la moindre battue retrouverait les fauves de Circé, loups, renards, sangliers et bêtes puantes. Un Homère d'aujourd'hui pourrait faire se rencontrer ici Ulysse et le Petit Chaperon rouge¹...

De manière évidente, cette description fait se rencontrer, voire superpose des univers pour le moins hétérogènes. D'un point de vue référentiel, s'y trouvent en effet réunis une forêt italienne où se rendit Victor Bérard vers 1912, le monde des voyages d'Ulysse tel que le décrit l'*Odyssée*, et dont Bérard pense qu'il est le même que le lieu qu'il explora, et, enfin, le monde du Petit Chaperon rouge dont nous savons qu'il comporte au moins une forêt, un loup doté de parole, mais dont nous savons également qu'Ulysse ne s'y trouve pas. Or ce n'est pas un phénomène de transfictionnalité qui autorise cette collusion : Bérard n'imagine pas, par exemple, qu'Ulysse a migré dans l'univers des contes de Perrault. C'est bien la manière dont le savant perçoit un lieu, cet « ici » qu'il a exploré, qui permet la rencontre entre ces trois univers. Ce lieu est propre à être observé, à servir de cadre à une aventure d'Ulysse et à accueillir une petite fille chargée de porter quelques victuailles à sa mère-grand. Dès

1. V. Bérard, *Calypso et la mer de l'Atlantide. Les navigations d'Ulysse*, Vol. III. Paris : Armand Colin, 1929, p. 337.

lors, si l'on se demande dans quel monde la description de Bérard peut faire sens, il convient de postuler un univers de référence qui serait l'exacte superposition, ou la fusion parfaite, d'un univers fictionnel, du monde actuel du savant et du monde d'Ulysse qui, pour Victor Bérard, appartient au monde actuel, mais dont rien ne nous empêche de considérer qu'il constitue un autre univers fictionnel. En outre, même si nous admettons que le monde d'Ulysse est bien celui que voit Victor Bérard, cette description nous oblige à considérer le rapprochement incongru de deux univers hétérogènes d'un point de vue chronologique : le monde d'Ulysse tel qu'il a peut-être existé au deuxième millénaire avant Jésus-Christ, et le monde que découvre Bérard en 1912. Cet écart chronologique est manifestement nié : voir ce lieu en 1912, c'est bien voir ce qu'aurait vu Ulysse et qu'Homère aussi avait vu ou dont il avait au moins eu connaissance, puisqu'il en livre une description. Cette superposition des époques se manifeste également dans le syntagme nominal « un Homère d'aujourd'hui. » L'emploi de l'article indéfini traduit clairement l'antonomase et Bérard veut manifestement dire « un écrivain qui écrirait aujourd'hui comme Homère » ou « un poète qui aurait aujourd'hui la intention et le même talent qu'Homère. » Mais quel serait donc cet étrange écrivain, lointain cousin de Pierre Ménard, qui aurait aujourd'hui l'intention du plus ancien des poètes. Si l'antonomase est avérée, elle s'accompagne d'un paradoxe, voir d'un oxymore. A nouveau, cette expression ne fait sens que dans un univers de référence hybride qui permettrait la superposition de l'Antiquité grecque archaïque et du début du XX^e siècle. La métalepse d'auteur, au sens de Fontanier², présente dans la formule « pourrait faire se rencontrer » ne fait que confirmer la tendance du savant à poser une continuité entre le monde actuel et le monde de la fiction. En d'autres termes, Bérard produit des énoncés qui trouvent leur sens dans des univers où se superposent des mondes hétérogènes, voir incompatibles tant sur un plan ontologique que sur un plan chronologique. Du fait de cette incompatibilité, ces univers fusionnels ou englobants doivent être décrits comme des univers impossibles au sens où ils ne sont pas accessibles à partir du monde actuel. Or la production de ces énoncés qui obligent à postuler, même fugitivement, ces univers impossibles n'est pas le fait d'un auteur qui se livrerait à quelques fantaisies postmodernes, mais bien plutôt le fait d'un lecteur, en l'occurrence de Bérard qui rend compte de sa lecture apparemment géographique et référentielle de l'*Odyssee*³. En d'autres termes nous sommes confrontés à une opération d'interprétation d'un texte qui engage la présupposition d'univers impossibles en ce qu'ils

2. Fontanier, [1821-27], 1968, p. 127-128. Voir G. Genette, 2004.

3. Sur la lecture mise en œuvre par Bérard, voir C. Montalbetti, 1997, p. 65-73 et S. Rabau, 2004.

font se rencontrer des mondes hétérogènes et difficilement compatibles. C'est le lien entre opération de lecture et postulation d'univers non seulement fictifs mais, en outre, impossibles que nous voudrions explorer, en rapprochant, d'une part, des énoncés similaires à ceux de Bérard, tirés du domaine de la philologie classique⁴, et d'autre part des approches théoriques que nous réunirons sous l'appellation générique de « théories des mondes à distance ». Ces théories ont pour point commun de rendre compte – ou de refuser de le faire – de la rencontre entre les mondes que suppose la lecture. C'est dans cette perspective que nous proposerons de réunir dans cette même catégorie la théorie des mondes fictionnels et la théorie de la lecture et de l'interprétation que constitue l'herméneutique. Car si le type de lecture que nous décrirons admet, voire entraîne, la référence à des univers impossibles, les « théories des mondes à distance » indexent plutôt les opérations de lecture sur le monde actuel, ou, pour le dire autrement, traitent du rapport entre les mondes en respectant les lois de la vraisemblance, voire les lois de la réalité. À l'horizon de notre propos, c'est donc une théorie de la lecture qui tiendrait compte de la postulation d'univers impossibles que nous aimerions esquisser.

LES UNIVERS DE LA LECTURE

Dans le domaine de la philologie classique que nous explorons ici pour son caractère exemplaire, la lecture des textes anciens entraîne assez couramment la postulation d'univers plus ou moins hétérogènes. Ce phénomène se rencontre, en premier lieu, quand le lecteur ou l'interprète est conduit à manipuler conjointement des textes différents. Ainsi du mythographe réunissant les diverses variantes textuelles d'un mythe, ou du commentateur, quand à propos d'un lieu textuel, il convoque un ensemble de textes à mettre en rapport avec le passage qu'il commente. Dans la plupart des cas, la bibliothèque ainsi réunie reste une bibliothèque et ne conduit à la création d'un monde : les textes sont présentés comme des textes et il ne résulte de leur évocation conjointe qu'un effet de montage.

4. C'est d'abord la lecture et d'étude des énoncés produits par des spécialistes des textes antiques qui m'ont conduite à poser la problématique présentée dans cet article. C'est pourquoi j'évoquerai ici des lectures de textes de l'Antiquité, et en particulier du texte homérique. Cela dit, je ne prête pas ici un statut exceptionnel ni à ces textes, ni aux lectures qu'ils ont suscitées. Je crois en revanche que la lecture philologique parce qu'elle porte par définition sur des textes chronologiquement et culturellement lointains, offre un paradigme grossissant de toute lecture et de toute interprétation, si l'on veut bien admettre que lire, c'est toujours prendre connaissance d'un texte écrit là où je suis ne pas, en un moment où je ne vis pas, et évoquant un monde qui n'est jamais exactement le mien.

Mais il peut arriver que la bibliothèque soit comme basculée sur un plan ontologique. Ainsi à propos d'un personnage de la mythologie on ne dira pas que selon Homère, Ulysse rentra à Ithaque tandis qu'Hygin rapporte qu'il y fut tué par son fils Télégonos, mais, à l'instar de l'abbé Migne, que « Ce héros régna ensuite paisiblement dans son île jusqu'à ce qu'il fut tué par Télégonos le fils qu'il avait eu de Circé et qui ne le connaissait pas. »⁵ Cette manière d'effacer les textes au profit des faits, de remplacer la succession des textes dans l'histoire littéraire par une succession d'événements, produit un univers englobant : il contient tous les faits évoqués dans toutes les versions du mythe dont le mythographe dispose. Il peut alors arriver que cet univers englobe des faits dont nous pourrions intuitivement considérer qu'il relève de mondes fictifs distincts, pour la simple raison qu'ils ont été décrits dans des textes eux-mêmes très éloignés. Ainsi de l'article « Calypso » du *Grand Larousse universel du XIX^e siècle* dont le rédacteur réunit en un seul univers de référence les récits d'Homère et de Fénelon :

Calypso (2) Nymphé qui régnait dans l'île d'Ogygie où suivant Homère, elle accueillit Ulysse après son naufrage. Calypso offre l'immortalité à Ulysse, s'il consent à rester dans son île ; mais, pour obéir au Destin, Ulysse l'abandonne et retourne à Ithaque. Télémaque qui est à la recherche de son père, aborde à son tour dans l'empire de la déesse qui l'y retient pendant sept années et qui a la douleur de voir le fils lui échapper comme le père⁶.

La chronologie de l'histoire littéraire devient la chronologie du monde dans lequel vit Calypso, mais l'univers ici représenté n'est en rien hétérogène. Or qu'en est-il quand un savant essaie de réunir sur un plan ontologique des récits plus hétérogènes, voire exclusifs l'un de l'autre ? Il existe au moins un cas où la réunion de différentes versions d'un mythe aboutit à la construction d'un monde composite. Gabriel Germain, dans son *Essai sur les origines de certains thèmes odysseïens et sur la genèse de l'Odyssee*, recherche dans la mythologie et le folklore mondial des schémas récurrents que l'on retrouverait dans l'*Odyssee*. Ainsi, à propos de l'épisode du cyclope, réunit-il tout un ensemble de textes narrants des histoires d'ogre comparables à celles de Polyphème et d'Ulysse. En bonne méthode, Germain fait la synthèse de ces histoires pour en dégager un schéma

5. « Ulysse » in *Dictionnaire Universel de mythologie ancienne et moderne*. Publié par M. l'abbé Migne éditeur de la bibliothèque universelle du clergé ou des cours complets sur chaque branche de la science religieuse. S'imprime et se vend chez J.-P. Migne, éditeurs, aux ateliers catholiques rue d'Amboise, au Petit-Montrouge, Barrière d'enfer de Paris, 1855.

6. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique littéraire, artistique, scientifique*, par Pierre Larousse [1876], Paris, Slatkine, 1982.

commun. Passant alors des textes au monde, il raconte ce schéma sous la forme d'une fiction qui évoque un monde, autant, voire plus, que des textes :

Faisons la somme des traits communs aux versions et nous dégagerons le schéma suivant. Le saint et son ou ses compagnons sont accueillis dans les conditions de l'hospitalité, par un pasteur de moutons qui n'a qu'un œil et qui tient du monstre. Il les traite bien, puis leur demande la chair de l'un d'entre eux (B, D) ou de tous à la fois (A, C) ; en tout cas, l'un des personnages doit mourir immédiatement, d'où une lutte de générosité qui ne manque qu'en D. Le saint qui a survécu – il n'a gardé son compagnon que dans le texte B – crève l'œil du monstre avec un quelconque objet pointu passé par le feu. L'ogre se tient à l'entrée de la caverne, mais sa victime lui échappe sous la peau d'un mouton qu'il a sacrifié⁷.

Si l'on se demande, dans quel cadre de référence ce récit fait sens, il nous faut postuler un univers qui n'est pas le monde visé par telle ou telle version, mais qui englobe tous les mondes visés par les histoires d'ogres lues par Germain. Plus précisément, le passage de l'ordre de la lecture à l'ordre du monde s'accompagne d'un passage de la conjonction à la disjonction : la proposition « j'ai lu que dans tel texte il existe tel personnage et que dans tel autre, il existe tel autre personnage » devient « je conçois un monde où existe tel personnage ou tel personnage ». En effet dans son effort de synthèse, Germain conçoit un seul monde là où il a lu plusieurs textes décrivant des mondes différents. C'est ainsi qu'il en vient à concevoir une seule « demeure initiatique » où semblent demeurer tous les personnages terrifiants qu'il a rencontrés dans différents textes :

Pénétrons maintenant dans la demeure initiatique, tout prête à engloutir qui s'y présente, pour un moment ou pour plusieurs années. Nous y trouvons toujours un ou plusieurs personnages terrifiants⁸.

Certes, dans ce qui suit, Germain revient au plan textuel et signale que d'une version à l'autre, les personnages terrifiants sont différents. Mais l'espace d'une phrase, il a bien fait coexister en un seul lieu des êtres issus d'univers fictifs hétérogènes. Ces personnages ne coexistent bien sûr que dans le souvenir du savant qui objectivise ici sa mémoire, la transformant en un lieu susceptible d'accueillir tous les personnages dont il se souvient. Ce monde de la mémoire objectivée, pour être improbable et fortement hétérogène, n'en est pas pour autant impossible ou contradictoire, pas plus que ne l'était le monde postulé par Bérard qui se

7. G. Germain, 1954, p. 64.

8. *Ibid.*, p. 80

souvenait et de l'*Odyssée* et du *Petit Chaperon rouge* devant une forêt italienne.

Mais il peut arriver que des opérations de lecture conduisent à postuler des mondes véritablement contradictoires, si l'on admet qu'un monde ne peut être à la fois actuel et fictif, ou encore passé et présent. C'est le cas de manière caractéristique quand des savants lisent Homère en fonction de la réalité que, selon eux, son texte décrit. Henrich Schlieman décrit ainsi dans ses souvenirs une rencontre qu'il a faite à Ithaque :

(...) Je fus abordé en italien par un ancien matelot natif de Sorrento près de Naples, qui s'est fixé à Exoge il y a vingt ans, s'y est marié avec une fille du pays et est devenu le maréchal-ferrant de la communauté. Il me fit un récit sommaire de ses voyages au long cours, de ses souffrances et de ses naufrages, dont souvent il n'avait échappé que par miracle, et me présenta ensuite sa femme, dont le nom était Pénélope, et ses deux fils, dont l'aîné s'appelait Ulysse et le cadet, Télémaque. Je lui fis mon compliment de ce que, plus fortuné que mille autres, il était devenu sage par le malheur ; que loin des dangers et des tempêtes et des écueils, il avait pris sa paisible retraite dans la situation la plus magnifique et la plus pittoresque de l'île (...) et de ce que, pour comble de bonheur, le ciel lui avait accordé une femme gracieuse, un véritable modèle de toutes les vertus⁹. »

À première lecture, Schlieman est confronté à une simple coïncidence onomastique : il a rencontré un marin dont l'épouse se nomme Pénélope. Mais dans la suite de son récit, l'archéologue semble conclure de cette coïncidence que le marin est devenu sage grâce à ses épreuves, ce dont il ne sait évidemment rien, et que son épouse est vertueuse, ce dont il n'a bien sûr nulle idée. D'un fait objectif, le savant passe donc à une série d'inductions fondées sur sa connaissance du monde d'Ulysse : un marin dont la femme se nomme Pénélope a forcément une épouse vertueuse. En d'autres termes, Schlieman applique, mais à l'envers, le principe de l'écart minimum¹⁰ : au lieu que les états de faits inconnus de l'univers fictionnels soient induits à partir du monde actuel, ce sont plutôt des états de faits inconnus de l'univers réel qui sont induits à partir de l'univers fictionnel. Par quoi entre le monde observé à Ithaque au dix-huitième siècle et le monde à coup sûr plus ancien et probablement moins actuel de l'*Odyssée*, il n'existe pas de solution de continuité. Le passé est superposé au présent, tandis que la fiction se fond avec le monde actuel du lecteur. Certes dans l'esprit de Schlieman, Ulysse est un personnage historique et la contradiction ontologique qui nous frappe se limite en fait, pour lui, à une contradiction historique. Mais on peut en revanche gager que dans l'esprit d'un

9. H. Schliemann, 1869, p. 80-81.

10. Voir M.-L. Ryan, 1980, 403-422.

Georges Duhamel écrivant en 1942, l'*Iliade* n'est pas à comprendre comme un texte historique. Il ne s'en livre pas moins, dans un livre justement intitulé *Homère au XX^e siècle*, à une lecture fort syncrétique où l'on ne sait plus si Homère narre une guerre mythique ou la seconde guerre mondiale qu'est en train de vivre Duhamel :

Ulysse et Diomède ramènent un prisonnier, Dolon, qui n'est sans doute pas héroïque puisque, interrogé, « il se met tout de suite à table » et donne tous les renseignements qu'on pense à lui demander. C'est la guerre, notre guerre. On y parle à chaque instant de ces inévitables chars qui s'étaient fait un peu oublier pendant un millénaire, peut-être, mais que nous voyons revenir et qui n'ont même pas, du moins en français, changé de nom¹¹.

Certes, d'une manière apparemment acceptable, Duhamel exprime ici l'idée d'une universalité et d'une éternité de la guerre, qu'il s'agisse d'une guerre mythologique ou de la guerre dont il fait l'expérience. Mais plus subtilement, il s'autorise une superposition du monde mythologique et du monde actuel en présupposant que si les mêmes mots peuvent décrire deux mondes, alors ces deux mondes n'en font qu'un. Quand il place entre guillemets l'expression « il se met tout de suite à table », alors qu'il évoque un épisode de l'*Iliade*, il pose, au moins, la possibilité d'une analogie – on trahit les siens en 1942 comme on le faisait à Troie, il présuppose, au plus, que les mots de son temps sont adéquats pour décrire le comportement d'un héros de l'*Iliade*, qu'on peut littéralement citer Homère en utilisant une expression plus répandue dans les années 40 de son siècle qu'à l'époque d'Ulysse et de Diomède. Bien plus, se fondant sur une identité verbale quelque peu forcée – « char » ne se dit pas « char » en grec et de toute façon l'équivalent grec ne renvoie pas du tout au même objet que les blindés de la deuxième guerre mondiale – il en vient à poser une identité ontologique entre les chars de l'*Iliade* et les chars de l'armée allemande. La métaphore spatiale contenue dans l'emploi du verbe « revenir » renforce encore l'impression que c'est dans le même monde que combattirent les héros grecs et les soldats européens. Cette métaphore laisse même entendre que Duhamel a vu ces chars au temps d'Homère, comme il les voit maintenant à nouveau. L'auteur de ces lignes ne pense sans doute pas vivre dans l'éternité, pas plus qu'il ne croit sérieusement vivre à la fois en 1942 et dans le monde d'Ulysse et de Dolon. Dans les termes de la théorie des mondes fictionnels on dira seulement qu'il pense que le monde de l'*Iliade* est un monde accessible à partir du monde actuel dans lequel il vit. Mais la manière dont est écrite l'expérience de lecture va au-delà d'une simple relation d'accessibilité. Si les chars sont revenus, c'est bien qu'ils étaient là auparavant ; écrire que Dolon se met à table c'est admettre une super-

11. G. Duhamel, 1942, p. 20.

position du monde Iliadique et de la deuxième Guerre Mondiale. Duhamel toutefois ne va pas jusqu'à supposer qu'Homère a eu ou a encore l'intention de se référer à cette guerre. Homère, ou tout autre auteur du passé, n'appartient pas à la fois au passé et au présent. Mais si cette idée paraît absurde, il se pourrait néanmoins que certains lecteurs postulent un monde – impossible mais concevable, où elle fait sens. Ainsi des lectures allégoriques des textes anciens, en particulier de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, quand il est dit non seulement qu'Homère a un savoir de ce qui va être pensé après lui, mais surtout qu'il a eu l'intention de représenter ce savoir qui lui est postérieur. C'est ainsi que l'on peut comprendre une lecture de Porphyre qui voit dans l'épisode de Circé « une énigme (*ainigma*) à propos de ce qu'ont dit Pythagore et Platon sur l'âme : elle est indestructible par nature et éternelle. »¹² Ces lectures allégoriques mettent certes en valeur l'universalité des vérités philosophiques déjà présentes dans le texte homérique, mais elles dressent aussi l'image d'un Homère, doté d'un savoir révélé¹³ et, surtout, capable de figurer des propos tenus après lui et qu'il devrait ignorer, même si évidemment Porphyre les connaît. Homère est alors de son temps et d'un autre ; il échappe à toute détermination strictement contextuelle, écrivant comme dans un univers hors du temps ou qui suppose la synthèse des temps et des époques. C'est un même type d'univers uchronique que suppose une expression en apparence banale qui revient régulièrement sous la plume des lecteurs et commentateurs des textes antiques, quand ils écrivent qu'Homère « nous parle ». Delebecque écrit, par exemple, à propos de la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa¹⁴ :

Il nous montre Nausicaa vue par un homme mûr, sauvée des flots, telle qu'il la voit lui-même (encore une fois, est-il aveugle, ou l'est-il devenu dans sa vieillesse)¹⁵ ?

Il est difficile de voir dans cette formulation une métonymie qu'il conviendrait de traduire, de considérer qu'« Homère » signifie, sous la plume de Delebecque, « le texte d'Homère ». De fait c'est bien d'un homme et non d'un texte qu'il est ici question, et par le jeu des temps grammaticaux, le présent de l'énonciation où Homère nous montre Nausicaa semble se confondre avec le présent où il voit Nausicaa.

12. Pseudo-Plutarque, *De Vita Homeri*, 126.

13. Comme l'écrit R. Lamberton (1986, p. 1), à propos des traditions d'interprétation allégorique d'Homère « Homer was a divine sage with revealed knowledge of the fate of the souls and of the structure of reality (...) ».

14. Voir aussi, par exemple : « Homère nous montre que la délation n'est pas une misère de la vie moderne » G. Duhamel, *op. cit.*, p. 16.

15. E. Delebecque, 1980.

Ces différents énoncés décrivant des pratiques ou des expériences de lecture prennent donc sens dans des univers englobants qui réunissent des mondes soit hétéroclites, soit incompatibles d'un point de vue ontologique ou chronologique. A cette description, on pourrait objecter que l'ensemble de ces énoncés sont figurés et qu'aucun lecteur n'entend être compris au sens littéral. On l'admettra volontiers, sauf peut-être pour les cas de Porphyre et de Schlieman, mais on notera également que si ces lecteurs en passent par l'image et l'expression figurée, si par là ils semblent se distancier de ce qu'ils disent et en interdire une lecture littérale, c'est peut-être parce qu'ils ont conscience que leur pratique de la lecture les conduit à postuler des univers fictifs, parfois impossibles, auxquels ils n'adhèrent pas mais qu'ils conçoivent néanmoins au moment où ils décrivent leurs lectures. Car lire ou commenter c'est bien réunir dans sa mémoire ou sa conscience des mondes hétérogènes, actuels et fictifs, passé et présent. Essayer de décrire objectivement cette rencontre des mondes revient alors à postuler des univers dont la fictionnalité, et parfois l'impossibilité, s'expliquent non pas tant par les êtres qu'ils contiennent, mais bien par la coexistence des mondes qu'ils autorisent en leur sein, par l'abolition même de la distance entre ces mondes. Dire sa lecture et l'objectiver revient alors à postuler de tels mondes. Or, si l'on en vient maintenant à ce que j'ai appelé des « théories des mondes à distance », il semble bien au contraire que ces théories n'abolissent pas cette distance et n'autorisent pas une telle coexistence pour la raison que la relation entre les mondes, et, partant, les opérations de lecture sont référées au seul monde actuel.

LES THÉORIES DES MONDES À DISTANCE

On considèrera ici que les théories des mondes possibles et les théories herméneutiques ont ceci de commun qu'elles étudient la relation de mondes à distance. À l'appui de cette hypothèse et de ce rapprochement, qui n'est pas habituel, on remarquera d'emblée que si la théorie des mondes possibles pose de manière centrale la question de la référence, elle est pourtant née d'une question d'interprétation : l'expression « approche sémantique de la fiction » qui désigne parfois la théorie des mondes possibles nous rappelle en effet que ses initiateurs se sont d'abord posé une question de signification, en se demandant dans quel univers un énoncé fait sens. Bien plus la question de la lecture est à plusieurs reprises abordée en tant que telle par les théoriciens des mondes fictionnels. K. Walton la pose de manière centrale dans *Mimesis as Make Believe*, quand il s'interroge sur la nature de la participation du lecteur à un univers

fictionnel, notamment quand il se demande quelle est la nature de la peur que peut susciter chez le lecteur les événements ou les habitants des univers fictionnels¹⁶. C'est aussi cette question qu'aborde Doležel quand il envisage la nature du monde fictionnel que reconstruit le lecteur à partir du monde fictionnel construit par l'auteur¹⁷. Enfin, Pavel évoque à plusieurs reprises la lecture, d'abord quand il étudie la plus ou moins grande adhésion d'un public à univers fictionnel représentant un système ontologique dépassé¹⁸. D'une manière générale, il revient, dans l'esprit de Walton, sur la possibilité pour un lecteur ou un spectateur donné de participer à un univers fictionnel éloigné : comment un texte visant un univers fictionnel, qui a autrefois été l'objet de croyance et ne l'est plus, peut-il encore me toucher, pourquoi nous laissons-nous «émouvoir par l'amour coupable de Phèdre et sa punition mythologique¹⁹ ?». En outre, Don Quichotte, personnage de lecteur par excellence, est bien traité par Pavel comme un interprète incompetent : « le héros fait sien un système d'interprétation qui ne convient qu'aux romans de chevalerie et l'applique au monde réel dans le roman »²⁰. Enfin, on peut se demander si la notion d'accessibilité d'un monde employée aussi bien par Ryan que par Pavel, ne pose pas implicitement la question de la lecture. Certes l'accessibilité est une catégorie logique et non herméneutique, et, de surcroît, la notion supporte plutôt, notamment chez Ryan, une taxinomie générique²¹. Toutefois dire qu'un univers fictionnel est plus accessible à partir du monde actuel, suppose bien un point de vue sur cette accessibilité, ne serait-ce que parce que la réponse peut varier selon les croyances du lecteur : en termes d'inventaire, par exemple, le monde où se trouve la maison d'Ulysse est plus accessible pour un Schlieman que pour un lecteur du vingtième siècle qui admet le caractère mythologique des aventures d'Ulysse.

Inversement, toute théorie de l'interprétation pose le problème de la référence : si j'interprète, si j'ai besoin de mettre en œuvre une interprétation, c'est parce qu'un locuteur a produit un énoncé qui réfère à un monde qui n'est pas le mien, tant sur le plan de l'énonciation que de l'énoncé. Dans les deux cas donc se pose le rapport entre le monde du même, qu'on le nomme « monde actuel » ou « monde du lecteur » et le monde de l'autre,

16. K. Walton, 1990.

17. "Fictionnal worlds are constructed by the author and reconstructed by the reader", L. Doležel, 1998, p. 139.

18. T. Pavel [1986], 1988, p. 175 et sq.

19. *Ibid.* p. 184

20. *Ibid.* p. 184

21. Voir « Possible Worlds and Accessibility Relations : A Semantic Typology of Fiction », in Ryan, 1991.

qu'on le nomme monde fictionnel ou univers de référence ou d'énonciation du texte.

Comment alors ces deux ensembles de théories rendent-elles compte du rapport entre les mondes ?

Du côté des théories des mondes fictionnels, les systèmes de Pavel, Doležel ou Ryan, reposent plutôt sur un modèle de séparation des mondes. Ainsi de la structure dyadique de base où le monde actuel est mis en rapport avec un univers fictionnel : ces deux mondes sont plus ou moins compatibles, mais ne se recouvrent en aucun cas. L'idée de système modal ou d'univers pourrait être rapprochée de l'idée d'univers englobant que nous a fait esquisser l'étude des énoncés de lecteur. Toutefois ces systèmes complexes, tels qu'ils sont décrits par ces théoriciens, englobent des mondes distincts mais qui ne se superposent ni ne s'interpénètrent. Ainsi, Marie-Laure Ryan insiste-t-elle sur la distinction entre des mondes dont un s'oppose à tous les autres quand elle définit le système modal :

The basis of the theory is the set-theoretical idea that reality – the sum of the imaginable – is a universe composed of a plurality of distinct elements. This universe is hierarchically structured by the opposition of one well-designated element, which functions as the centre of the system, for all the other members of the set. The resulting structure is known as “modal system”, or M-model (Kripke)²².

La même théoricienne met par ailleurs en valeur l'étanchéité des mondes entre eux, usant, non sans insistance, de la métaphore de la frontière :

On the map of narrative as on the map of the world, boundaries are everywhere : boundaries within the representing discourse, and boundaries within the represented discourse²³.

Or, dans les occasions où les théoriciens des univers fictionnels en viennent à aborder de front la question de la lecture, ce modèle de la séparation entre des mondes hermétiquement clos reste prégnant. On peut même aller jusqu'à dire que la lecture ou l'interprétation sont en majorité abordées à travers l'idée d'un maintien de la distance entre les mondes. Pavel, par exemple, pense la lecture comme une confrontation ou une comparaison entre l'univers fictionnel et le monde actuel :

Le lecteur est obligé d'utiliser la procédure intuitive de décision : il vérifie s'il peut intégrer ou non la nouvelle dans au moins un monde H compatible

22. M.-L., Ryan, 2005c. Nous soulignons.

23. M.-L. Ryan, 1991, p. 176.

avec le monde réel G. (...) La compréhension d'un roman ne suit pas une autre logique²⁴.

Cette confrontation suppose que les deux mondes restent clairement distingués. Comme pour valoriser cette impossibilité de fusion entre les deux ordres, Pavel revient sur l'idée que la distance entre le monde fictionnel et le monde du spectateur peut se réduire, mais non pas s'abolir. Pour bien marquer cette impossibilité, pour éviter, sans doute, d'admettre la superposition de l'univers fictionnel et du monde actuel, il va jusqu'à suppléer l'artefact, l'œuvre, en l'occurrence des statues, à l'objet fictif, en l'occurrence des individus fictifs assis sur un banc réel :

Quoi qu'il en soit, l'espace entre le spectateur et l'œuvre ne sera jamais aboli ; les statues hyperréalistes assises sur les bancs des parcs modernes resteront toujours des statues²⁵.

Enfin, quand il évoque le *Don Quichotte*, Pavel maintient toujours l'idée d'une structure binaire d'opposition, mais ne dit rien, par exemple, du chapitre XXIV de la première partie où Don Quichotte rencontre en plein monde actuel des chevaliers errants qui semblent bien appartenir au monde de la fiction chevaleresque²⁶. Walton offre une vision encore plus étanche des frontières entre les mondes. Envisageant l'action d'un dénommé Henry, spectateur réel d'une pièce de théâtre qui entreprend de monter sur scène afin de sauver l'héroïne, il se sert de cet exemple pour réaffirmer la différence infrangible entre monde fictionnel et monde actuel :

It is not true that the heroine is in danger or even that she exists, so it cannot be true that Henry saves her. And it is not fictional that Henry exists, let alone that he saves anyone²⁷.

Il serait toutefois inexact d'affirmer que l'idée d'une rencontre, voire d'une fusion entre les mondes ne se rencontre pas chez les théoriciens des mondes possibles. Doležel envisage bien ce qu'il nomme des univers hété-

24. « Le lecteur est obligé d'utiliser la procédure intuitive de décision : il vérifie s'il peut intégrer ou non la nouvelle dans au moins un monde H compatible avec le monde réel G. (...) La compréhension d'un roman ne suit pas une autre logique ». T. Pavel, 1988, p. 65.

25. T. Pavel, 1988, p. 185.

26. Dès lors, parce que l'idée de distance est première, la métaphore massivement employée par Pavel n'est pas celle de la fusion ou de la superposition mais bien celle du voyage d'un monde à l'autre, d'un franchissement des frontières. Relisant K. Walton, Pavel écrit ainsi : « il s'ensuit que voyager vers les pays imaginaires n'affaiblit point nos méthodes logiques habituelles, notre bon sens », 1988, p. 113.

27. Walton, 1990, p. 193.

rogènes, mais, au sein même de ces univers, il recrée des structures dyadiques fondées sur une distinction entre les mondes :

More complex worlds are composites of semantically different domains. The basic instance of semantic heterogeneity is the dyadic world, a world split into two domains governed by contrary global constraints²⁸.

Quant à Pavel, il envisage la question de la fusion ontologique, notamment dans des visions ésotériques du monde, quand toutes les entités du monde profane jouent un rôle au niveau sacré. Ce modèle pourrait, *mutatis mutandis*, servir de point de départ pour repenser l'univers postulé par Duhamel, quand il laisse entrevoir un univers où chaque objet est à la fois un objet de la Guerre de Troie et de la deuxième Guerre mondiale. Mais la fusion ontologique décrite par Pavel reste peu surprenante, au sens où elle ne remet pas en cause le principe de non contradiction.

De fait, on peut se demander si l'idée d'univers fusionnels contradictoires ne provoque une certaine résistance chez les théoriciens des mondes possibles. Ainsi dans *Heterocosmica*, Doležel commence par donner une parfaite définition du type d'univers que nous avons tenté de décrire, à propos de la lecture des textes anciens. Parlant de mondes «inconsistants», il les définit comme des surimpressions de différents tableaux ou encore des «réalités superposées» :

A similar observation has been made by philosophers: the situation in "inconsistent worlds" is "something like an over printing of discordant pictures or a texte designed to equivocate between divergent claims (It is as though there were *superimposed realities*, as with the conflation or superposition of distinct action-patterns on a television screen.) This can be thought of as taking a number of individuality and separately altogether self consistent worlds, and ramming them together into a composite superimposition²⁹.

Mais Doležel recule clairement devant ces univers qu'il décrit pourtant fort bien. Il reprend d'abord à son compte l'idée qu'on peut mentionner de tels mondes, mais non pas les construire ni même les décrire car ils n'obéissent pas aux lois de la logique. Ensuite, et sans doute plus curieusement, il pose que la conception de tels univers représente un «pas en arrière» (*a step backward*) pour l'art de la fiction dont la tâche est de construire des mondes ontologiquement viables :

The writing of impossible worlds is semantically, a step backward in fiction making ; it voids the transformation of nonexistent possibles into fictional entites and thus cancels the entire world making projects However literature

28. Doležel, 1998, p. 23.

29. *Ibid.*, p. 164. Nous soulignons.

turns the ruins of its own enterprise into a new achievement: in designing impossible worlds, it poses a challenge to the imagination no less intriguing than squaring the circle³⁰.

En d'autres termes, Doloël évalue ces mondes inconsistants en fonction des lois logiques et physiques qui fondent le monde actuel et les mondes compatibles avec le monde actuel. Or il n'est pas innocent, dans l'optique qui est la nôtre, que cette condamnation intervienne justement à propos d'un roman qui a mis en son centre une opération de lecture, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, de Calvino. En effet, se recentrant sur la lecture, Doležel en vient à poser qu'à l'aune des lois du monde actuel, la superposition du monde du lecteur et de l'auteur est aussi impossible que l'est la fusion du monde actuel et du monde de la fiction :

Calvino constructs the story of the author and the reader(s). Yet this experiment leads to a paradoxical result: *it demonstrates quite clearly that the coexistence of the actual reader with fictional characters is impossible*³¹.

Revenant alors au modèle de Walton, il peut poser que nulle rencontre n'a lieu entre le lecteur et son auteur, ni non plus entre le lecteur et le monde de la fiction: seuls des contreparties fictionnelles, des « moi imaginaires », du lecteur et de l'auteur se rencontrent au sein de l'univers fictionnel, ce qui résout de fait la « contradiction ontologique » :

(...) the author and the reader are absorbed into the fictional world, are reconstructed as fictional counterpart, and the ontological contradiction disappears³².

Ce conservatisme ontologique pourrait bien être général dans l'approche théorique des univers fictionnels: les métaphores de la frontière, du voyage ou de l'accessibilité engagent en effet à concevoir le rapport du monde actuel du lecteur et des univers fictionnel sur le fonds des lois physiques et logiques du monde actuel: on peut voyager d'un monde à l'autre mais non pas se trouver en deux lieux à la fois. En ce sens, ces théories ne permettent pas vraiment de rendre compte des énoncés de lecture que j'ai mentionnés. Ces énoncés postulent certes des univers fictifs et impossibles, mais décrivent bien pourtant des expériences de lectures qui ont lieu dans le monde actuel, tout en postulant des univers fictifs.

30. *Ibid.*, p. 167. Nous soulignons.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, p. 168

Si l'on peut s'étonner de cette légère résistance d'une théorie de la fiction, à l'idée d'une pensée de la lecture indexée sur la fiction, voire sur l'impossible, on sera moins surpris, en revanche de retrouver une résistance similaire du côté des théories de l'interprétation. De fait, l'herméneutique, qui se constitue en discipline à partir de l'École de Iéna, sous l'impulsion de Schleiermacher, se donne pour tâche tout à fait sérieuse et apparemment éloignée de toute fantaisie fictionnelle de dire à quelles conditions je peux comprendre le sens d'un texte. Il semble donc aller de soi que l'herméneutique n'a que faire de l'idée d'indexer des opérations de lecture sur des univers impossibles. Toutefois, si d'une manière schématique, il fallait rendre compte de l'histoire de l'herméneutique de Schleiermacher à Ricœur, on pourrait faire l'hypothèse que l'on passe d'une vision de l'interprétation référée à un monde fusionnel et impossible à une conception référée à la condition de l'interprète dans le monde actuel. En effet, la première herméneutique cherche à déterminer comment un sujet vivant dans un contexte donné peut comprendre un autre sujet qui a écrit dans d'autres coordonnées spatio-temporelles. Or une des réponses apportées à cette question, notamment par Schleiermacher, repose sur l'espoir de construire une sorte de rencontre entre ces deux sujets. Ainsi Schleiermacher se donne-t-il pour modèle idéal, utopique horizon de l'interprète, le modèle de la conversation avec l'auteur. L'interprétation est donc sous-tendue par le paradigme d'une rencontre intersubjective, comme le rappelle Berman à propos de la traduction :

Mais le traducteur véritable qui veut faire réellement communiquer ces deux personnes séparées, son écrivain et son lecteur, et mener ce dernier, sans l'obliger à sortir du cercle de la langue maternelle à une jouissance et une compréhension aussi justes et complètes que possible du premier, quels chemins peut-il prendre³³ ?

À ce modèle général de la rencontre, s'ajoute l'aspect dit « technique » ou « psychologique » de l'interprétation. Selon Schleiermacher, il s'agit alors de reproduire dans l'interprétation la démarche de l'auteur au moment où il écrit :

Le maximum de cette interprétation est imitation [c'est-à-dire] pouvoir écrire comme un autre aurait traité le sujet³⁴.

Or pour parvenir à cette attitude imitative, l'interprète doit habiter un étrange univers, assez proche de ceux que nous avons observés dans la

33. C. Berman, 1984, p. 234.

34. F. D. E. Schleiermacher, [1833], 1989, p. 60-61.

mesure où il semble autoriser une quasi superposition du présent et du passé :

Car on doit bien avoir vécu au moins autant et aussi intensément dans le monde antique que dans le présent, on doit être conscient de façon vivante de toutes les formes de l'existence humaine, et de la nature particulière des objets environnant d'alors pour faire plus que la plupart qui transforment des formules ramassées en un gracieux treillis, afin de donner vraiment forme à ce qui nous meut à partir de notre de notre monde dans des représentations romaines ou helléniques et de resituer ensuite ces dernières de la manière la plus antique possible³⁵.

C'est en tant que moderne que l'interprète vit dans le monde antique, en tant qu'il est antique, grec ou romain, qu'il peut lire au présent. L'interprète idéal participe à la fois du monde du texte, son contexte de production et le monde qu'il décrit, et de son propre monde où il lit et sa lecture ne sera juste qu'en tant qu'un univers où cette double appartenance est possible existe. Or, à partir de Heidegger et de la relecture qu'en proposent Gadamer³⁶ et Ricoeur³⁷, cet horizon de la rencontre intersubjective est dénoncé comme un fantasme idéaliste qui ne correspond pas à la réelle condition de l'homme dans le monde. L'interprétation est alors conçue non plus comme une tentative pour le sujet de rejoindre et rencontrer l'autre, mais comme une prise en compte de ce que le sujet ne se conçoit que comme être-au-monde et comme un être historique, qu'il ne peut être séparé de l'ici et maintenant où il se situe, qui lui sont antérieurs et le fondent. Dès lors, l'interprétation ne se ramène plus à une tentative idéaliste de séparer le sujet de son monde pour le déplacer vers le monde de la rencontre, mais n'est au contraire possible que si l'on habite le monde où l'on se situe, que si l'on comprend que l'on ne peut comprendre qu'à partir de ce monde. En d'autres termes, il est reproché à l'herméneutique romantique et post-romantique de séparer l'interprétation de la condition existentielle qui fait et fonde la réalité de chaque lecteur. Il n'est donc pas question de concevoir un monde qui serait à la fois le mien, celui d'Homère et celui d'Ulysse, sans être pourtant ni exclusivement le mien, ni exclusivement celui de l'auteur ou du héros grecs. Le seul monde où peut se déployer le monde du texte c'est le mien. Dans ces conditions, lorsque Ricoeur envisage le rapport entre un lecteur et le monde que vise le texte fictionnel, il prend en compte cette inscription du sujet dans son monde et ne conçoit la présence du lecteur dans l'univers fictionnel que

35. *Ibid.*, p. 166

36. H. G. Gadamer, [1966], 1976.

37. Sur la rupture que représente la philosophie de Heidegger dans l'histoire de l'herméneutique, voir J. Grondin, 1994, p. 91, sqq. et P. Ricoeur, 1986, p. 27, sqq., 55, sqq.

sous la forme d'une « métamorphose ludique de l'*ego* »³⁸, formule qui fait écho au « moi imaginaire » de Walton. Parce que cette description de l'acte de lecture prend en compte la situation du lecteur dans la réalité effective de son monde, elle se trouve en opposition à toute indexation de la lecture sur un univers ontologiquement impossible. C'est pourtant bien dans ce monde, et non dans un autre, fictif et inconsistant, qu'ont été produits les énoncés de lecture que j'ai évoqués. N'est-il pas possible alors de considérer que le lecteur, être au monde conditionné et historique, a pourtant la possibilité de penser sa lecture dans un monde différent du sien ? N'est-il pas possible d'esquisser une théorie de la lecture qui repartirait de ce constat ?

L'IMPOSSIBLE RENCONTRE

Pour rendre compte des énoncés de lecteur que nous avons évoqués, considérons les deux opérations qu'engage la lecture d'un texte à distance, que cette distance soit temporelle ou ontologique : d'une part, le constat de mon inscription dans un ici et un maintenant dont je ne peux m'échapper, d'autre part, la capacité que j'ai de concevoir des univers où la distance entre les mondes est abolie. Ces mondes sont le plus souvent impossibles, ils sont également éphémères en ce qu'ils ne surgissent qu'à l'occasion d'une expression figurée, mais ils accompagnent pourtant l'expérience de la lecture. S'il fallait en ébaucher une typologie, il nous faudrait alors distinguer un cadre fictif *a priori* de la lecture, ce monde où je peux, en tant que moderne, converser avec Homère qui reste cependant antique, et d'autre part, un univers fictif de référence qui correspond sur un plan ontologique à l'expérience de lecture, par exemple ce monde où je peux faire se rencontrer Ulysse et le petit Chaperon rouge, objectivant par là mon expérience de lecteur capable de se souvenir des contes de fées au moment où il lit l'*Odyssée*, ou encore, ce monde où se superposent fiction et réalité, parce que lire une fiction c'est précisément avoir conscience à la fois de la réalité et la fiction. En d'autres termes, lire c'est aussi faire l'expérience d'une abolition de la différence entre les mondes à distance, c'est admettre ce fait, dont on nous oublions ce qu'il peut avoir d'étrange, que je peux réunir en ma conscience les temps et les époques, la réalité et la fiction. Or cette expérience de la rencontre entre les mondes fait aussi partie de notre condition d'être historiques et conditionnés. La prise en

38. « Lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant. La lecture m'introduit dans les variations imaginatives de l'*ego*. La métamorphose du monde selon le jeu est aussi la métamorphose ludique de l'*ego* », P. Ricœur, 1986, p. 117.

compte de cette dimension de la lecture offrirait au moins trois perspectives. En premier lieu, elle inviterait à une archéologie des théories et des pratiques de la lecture qui postuleraient implicitement une fusion des mondes : rappelons simplement que le modèle de la conversation, c'est-à-dire, étymologiquement, de « l'être avec » a longtemps été dominant dans la lecture des anciens³⁹. Ensuite, sur le plan de la théorie littéraire, cette approche de la lecture permettrait également de préciser les liens qui existent entre métatexte et hypertexte. On peut en effet se demander si tout travail de commentaire ne postule pas, au moins en puissance, une réécriture de l'œuvre où fusionnent des univers fictifs, voire l'univers fictif et le monde actuel du commentateur. L'application du texte au monde du lecteur, geste fondamental de l'exégèse, engage par exemple une réécriture du texte comme fusion des mondes. Ainsi des lectures référentielles d'un Schliemann ou d'un Bérard où l'univers de l'*Odyssee* est comme mâtiné de la Grèce que connaissent les savants. Ainsi, dans une autre optique, de cette lecture de Madame Dacier, qui écrit à propos de l'épisode de Circé dans l'*Odyssee*, et plus particulièrement des loups et des lions apprivoisés que croisent les compagnons d'Ulysse :

Peut-être même que par ces lions et ces loups apprivoisés qui gardent la porte du palais de Circé, le poète représente les ministres de ces maisons de débauche qui paraissent doux et polis, et qui dans le fond sont plus féroces et plus dangereux que les lions mêmes⁴⁰.

Ce n'est pas du seul univers de l'*Odyssee* qu'il s'agit ici, mais d'un univers odysseéen compatible avec un monde où se rencontrent les rabatteurs de maison de débauche, réalité plus fréquente, assurément, dans le monde où vit Madame Dacier que dans celui où évoluent Circé et Ulysse. Le texte devient fable sous le regard de sa commentatrice et conjointement le monde fictif entre dans un univers où il voisine avec l'univers de la lectrice, est compatible avec lui. Enfin, sur un plan plus existentiel, cette conception de la lecture permettrait d'élargir l'idée de Ricœur que toute fiction est une proposition de monde⁴¹. On peut en effet lire nos énoncés de lecture comme autant de propositions de mondes. Ils nous invitent, notamment, à réfléchir sur notre rapport, ici et maintenant, à certains

39. Voir M. Fumaroli, 1998. Voir aussi sur la question de « l'entretien », B. Beugnot, 1994, p. 142 et sqq. Sur le lien entre la lecture philologique et la mondanité, qui suppose la coexistence dans un même cercle, voir aussi S. Rabau, 2006.

40. Mme Dacier, *Remarques sur l'Odyssee*, in *L'Odyssee d'Homère traduite en français avec des remarques*, par Mme Dacier, Paris, Rigaud, 1716, t. II, p. 180.

41. « Ce qui est à interpréter dans un texte, c'est une proposition de monde, le projet d'un monde que je pourrais habiter et où je pourrais projeter mes possibles les plus propres. » Ricœur, 1986., p. 53.

lieux, comme, par exemple, les paysages de la Méditerranée. Ne faut-il pas nous demander ce dont nous faisons exactement l'expérience quand nous regardons, disons sur l'île d'Ithaque, des ruines dont on nous dit ou dont nous pensons qu'elles sont les restes du palais d'Ulysse? Ne faut-il pas nous interroger sur notre relation, ici et maintenant, à certains univers fictifs dont nous considérons, à l'instar d'un Duhamel ou de Madame Dacier, qu'ils sont compatibles, voire superposables avec le monde que nous connaissons? Il se pourrait bien que Don Quichotte dont Pavel nous dit qu'il fait sien «un système d'interprétation qui ne convient qu'aux romans de chevalerie et l'applique au monde réel dans le roman»⁴² ne soit pas tant un lecteur fou que le modèle par excellence de nombre de nos expériences de lecture⁴³.

Dans *Mimesis as Make Believe*, Walton, reproduit un curieux tableau du dix-huitième siècle intitulé «Fausse perspective»: un personnage, placé au premier plan y allume la pipe d'un autre personnage placé à l'arrière-plan et, *a priori*, hors d'atteinte du premier. Par ailleurs, dans *Univers de la fiction*, Pavel évoque, à propos des «propositions mixtes», un énoncé qu'il qualifie de «non sérieux»: «Freud a psychanalysé Gradiva.»⁴⁴ Nous aimerions avoir suggéré que dans le tableau reproduit par Walton, Freud pourrait sans doute psychanalyser, très sérieusement, Gradiva, que les opérations d'interprétation réfèrent parfois à des univers de référence impossibles et inconsistants mais pourtant concevables, représentables et, surtout, aussi indissociables de l'acte de lecture que peut l'être ma conscience de ne pouvoir échapper au monde où je me trouve. Ou pour le dire à la manière de Victor Bérard, quand Ulysse prévenu par Bérard aura vent du danger que court une petite fille vêtue de rouge et perdue en Italie, le loup n'aura qu'à bien se tenir...

42. 1988, p. 84.

43. Par extension, il faudrait considérer la métalepse non pas tant comme une transgression à l'effet fantastique, mais comme l'expression d'une expérience de rencontre entre les mondes. Comme dans les cas que nous avons envisagés, la figure aurait alors surtout pour fonction d'exprimer la nécessité d'indexer une expérience sur un univers fictionnel.

44. 1988, p. 41.

Changer le monde : textes possibles, mondes possibles

Marc Escola

La question d'un « usage de la théorie des mondes possibles pour l'analyse littéraire » se confond durablement avec celle des rapports entre sémantique et syntaxe : comment penser les liens que la sémantique d'un univers de fiction entretient avec la syntaxe d'un texte (narratif ou dramatique) où ce monde se manifeste *ou* s'élabore ? L'hésitation entre les deux verbes ouvre apparemment une alternative : soit un monde de fiction n'est pas autre chose que la somme des propositions textuelles qui le décrivent, soit le monde jouit d'une autonomie à l'égard du texte.

DU TEXTE AU MONDE : INCOMPLÉTUDE, INFÉRENCES ET SATURATION

T. Pavel est de ceux qui affirment le plus radicalement l'autonomie du monde à l'égard du texte, donnant ainsi congé à la poétique : « Représenter les textes de fictions comme décrivant des mondes possibles ne nous engage nullement à devoir élaborer une théorie rigoureuse de la production de ces mondes » (1988, p. 66). On se souvient peut-être du contexte où prend place pareille déclaration : il s'agissait pour l'auteur de *Univers de la fiction* de répondre à Robert Howell (1979) lequel prétendait interdire l'application à la fiction narrative du modèle des mondes possibles – une telle identification équivalant selon lui « à croire que les mondes fictionnels existent indépendamment de l'écrivain qui les décrit », avec l'improbable conclusion que « l'auteur, Dickens, par exemple, ne crée pas le personnage

M. Pickwick – mais "l'identifie" en quelque sorte, en examinant le monde possible habité par le vieux garçon ». On attendrait qu'en réponse à cette objection massive, Pavel s'essaie à définir les relations entre monde et texte ; au vrai, la question est aussitôt congédiée à la faveur d'un glissement entre

texte et invention ou, si l'on veut, entre production ou construction du monde dans l'espace du texte et invention de ce (même?) monde dans le temps de la création. Parce que les mondes possibles « ne sont pas de vraies entités concrètes qu'on pourrait inspecter à l'aide de télescopes adéquats » (l'image est reprise de Doležel) mais des constructions conceptuelles, « les rapports entre ces mondes et leurs créateurs ont moins d'importance, et représenter les textes de fictions comme décrivant des mondes possibles ne nous engage nullement à devoir élaborer une théorie rigoureuse de la production de ces mondes. » La question des rapports entre les mondes et leurs créateurs est ainsi substituée à la question des relations entre tel monde possible et le ou les textes qui lui donnent son « existence » fictionnelle. Substitution qui déplace la question du terrain de la poétique à celui de la phénoménologie de la lecture : les lecteurs, poursuit Pavel, « scrutent le monde de M. Pickwick sans trop se demander qui l'a produit, quand et pourquoi. » Un monde possible est donc pour Pavel « une collection abstraite d'états de choses, à distinguer des propositions qui décrivent ces états et donc de la liste des phrases gardées dans le livre qui en parle » (p. 68).

Deux des arguments convoqués aussitôt après à l'appui d'une thèse qui gouverne tout l'ouvrage méritent au moins discussion :

Il existe des cas, les tragédies classiques par exemple, où le monde fictionnel paraît préexister au texte « l'écrivain identifiant un monde préexistant et le décrivant avec plus ou moins de fidélité », fait valoir Pavel (p. 67). Mais, précisément : à quelle aune mesurera-t-on les rapports entre texte second et monde « préexistant » ? La question de la « fidélité » est bel et bien au centre de tous les débats de l'âge classique sur « l'invention » racinienne dans *Iphigénie* ou cornélienne dans *Œdipe – inventio* toujours conditionnée par des contraintes syntaxiques en vertu de la poétique de la tragédie : introduire (inventer) le personnage d'Ériphile dans le sujet d'*Iphigénie* ou celui de Dirce dans *Œdipe*, constitue-t-il ou non une variante acceptable des *fabulae* antiques ? L'adjonction d'un personnage à un univers préexistant relève sans doute de plein droit des questions dont une théorie de la fiction en termes de mondes possibles devrait pouvoir débattre : le monde où évolue désormais Ériphile est-il ou non *compossible* avec celui où évoluaient jusque-là Iphigénie, Agamemnon et Clytemnestre ?... Mais est-on bien sûr que, dans le cas d'*Œdipe* comme dans celui d'*Iphigénie*, le dramaturge s'est emparé d'un « univers préexistant » ? Ce qui lui est livré par la tradition, c'est bien quelque chose comme un « texte » – la syntaxe d'une *fabula* – même si celle-ci ne se confond pas (justement) avec tel texte de Sophocle ou Euripide. La sémantique des mondes possibles pourrait constituer un cadre particulièrement adéquat pour traiter d'une telle question, si toutefois elle ne congédie pas trop tôt une poétique des possibles narratifs : définir l'identité d'un monde possible comme un ensemble de propriétés et de relations logiques devrait idéale-

ment permettre de confronter les variantes en distinguant entre propriétés structurellement nécessaires et propriétés accidentelles donc «variantables».

Le second argument tient dans le constat que la dimension du monde n'est jamais exactement proportionnelle à la dimension du texte : « Nous ne pouvons pas prévoir à l'avance la dimension d'un monde fictionnel à partir de celle du texte qui en parle » (119). « À l'avance », comprenons : avant d'avoir lu le texte dans son intégralité. Certes, les dimensions d'un monde fictionnel ne sont pas proportionnelles à celles du texte qui le médiatise, manifestations textuelles susceptibles d'une contraction (résumé) comme d'une expansion : Pavel illustre ce dernier constat par la « possibilité de développer une idée narrative, de tirer d'un bref mythe une tragédie longue et sinieuse », à l'instar de « de Corneille » (120). Mais qu'est-ce au juste qu'une « idée narrative » ? En quoi donc un mythe peut-il être bref ? La tragédie de Corneille n'est ni plus longue ni plus courte que les autres pièces de l'auteur ou de l'âge classique (5 actes et 2000 vers environ). Le mythe, dans cette perspective qui est celle de l'âge classique, ne peut s'envisager que comme une syntaxe : un nœud de propriétés et de relations stable mais non saturable – il est toujours possible de raconter autrement la même *fabula*. Quant à l'expérience du résumé : si on ôte une phrase du texte, le monde n'en est sans doute pas changé. Mais un chapitre ? *A fortiori* un personnage ? Ou telle caractéristique de tel personnage (le nez de Cléopâtre...) ? On est ici encore conduit à distinguer entre propriétés nécessaires et propriétés accidentelles d'un univers de fiction – distinction qui contraint à une observation syntaxique du récit.

L'on commence ainsi à apercevoir que la question de l'autonomie des mondes, celle de leurs dimensions comme celle de leur incomplétude, gagneraient à être reformulées en termes de *saturation* : dire d'un monde de fiction qu'il est par définition incomplet, c'est dire qu'il n'est pas saturé – et c'est admettre en retour que, dans une certaine mesure, il est saturable à l'instar d'une phrase complexe – en s'obligeant donc à penser sa structure comme une forme syntaxique. La question recouvre en partie celle des inférences fictionnelles, soient : des opérations mentales par lesquelles le lecteur d'un récit peut meubler le monde de fiction – question régulièrement laissée en suspens par Pavel qui la qualifie quelque part d'« inextricable » (176) sans jamais la traiter vraiment. Pavel peut certes rappeler à plusieurs reprises, selon une formule sur laquelle nous reviendrons, qu'« un texte ne saurait représenter qu'une infime partie de la description de son univers » (85, 120, 126), mais il ne dit rien en définitive de la façon dont on accède à ces régions non décrites ; ou encore, recourant à la métaphore : il proclame qu'un texte « éclaire » seulement une partie du monde en laissant les autres dans l'ombre, mais il ne s'explique pas

davantage sur la façon dont on passe du clair soleil du texte aux fraîches ombres qui font pourtant, été comme hiver, le charme des paysages fictionnels – et par hypothèse le plaisir même de la lecture romanesque ; si la métaphore a un sens, l'ombre se tient dans la nécessaire continuité de la partie éclairée, les deux zones entretenant des relations qu'une théorie des mondes possibles devrait être à même de préciser. À la question « le lecteur se préoccupe-t-il de ce qui se cache au-delà d'un petit cercle de lumière et de la pénombre qui l'entoure immédiatement ? » (120), on répondra ici résolument par l'affirmative.

Plus conséquent sur ce point, L. Doležel (1998) pour qui les mondes fictifs sont des mondes construits textuellement et les récits de fiction des *world-constructing texts* par opposition à ces *world-imaging texts* que sont les récits factuels, fait précisément fond sur l'idée qu'il demeure dans toute fiction des zones entières « d'indécidabilité » : « quelques-unes seulement des affirmations qu'on [peut] concevoir à propos des entités fictives sont décidables ; d'autres ne le sont pas. La question de savoir si Emma Bovary s'est suicidée ou est morte de mort naturelle reçoit une réponse, mais la question de savoir si elle avait ou non un grain de beauté à l'épaule gauche est indécidable et n'a, en fait, aucun sens. » Il invite ensuite à distinguer logiquement entre différents modes de saturation, selon que les « textures », ou ensembles de propositions qui médiatisent le monde fictif, posent explicitement des états de chose fictifs, les maintiennent dans l'implicite ou n'en font pas mention. Comme l'a rappelé R. Saint-Gelais dans sa discussion d'*Heterocosmica* (2005a), à ces trois types de texture correspondent trois zones d'un monde fictif donné : « les textures explicites construisent la “zone déterminée” ; les textures implicites, la “zone indéterminée” (du fait que l'implicite implique une part d'indétermination interprétative qui n'est jamais nulle) ; les “textures zéro”, les “blancs” du monde fictif (celui concernant par exemple l'existence ou non d'un grain de beauté sur l'épaule d'Emma Bovary) ».

Trois niveaux valent ici sans doute mieux que deux : entre l'ensemble des propositions seulement textuelles et le monde fictif réputé « autonome », on doit faire une place à un espace intermédiaire – *l'espace des possibles d'un texte donné*, lieu ouvert à des spéculations à la fois sémantiques et syntaxiques, qui constitue ce sur quoi le texte peut-être complété par saturation ou « varianté » *sans cesser d'être tout à fait le même texte mais en donnant au monde d'autres propriétés*. Au vrai, cette dernière formulation fait place à un quatrième niveau en regard de la tripartition proposée par Doležel, et c'est à celui-ci qu'on s'attachera dans les pages qui suivent : l'interrogation sur l'existence ou non d'un grain de beauté sur l'épaule de Mme Bovary n'a certes aucun sens, mais il n'en va pas de même d'une spéculation sur les différentes formes *qu'aurait pu prendre*, compte tenu des données de la fiction, la disparition de l'héroïne et le dénouement

du roman. Le monde possible attaché à un texte est formé de ce que le texte en dit (zone déterminée), de tout ce qu'il n'en dit pas mais qu'on peut légitimement ou vainement inférer de ses propositions (texture implicite ou texture zéro), mais aussi de ce qu'il *aurait pu* en dire et qui aurait modifié *certaines seulement* des propriétés de son monde *sans toutefois que ce monde soit résolument celui d'un autre texte*. La logique d'une telle spéculation est moins métonymique que contrefactuelle – les contrefactuels constituant une catégorie de conditionnels qui ont ceci de particulier que leur antécédent est faux mais que leur conséquent peut n'être pas dénué de valeur de vérité (Beyssade, 2001), sur le modèle : s'il avait été vrai que A, alors il aurait été vrai que B. Soit, pour renouer avec un exemple classique : si Ériphile était allée trouver Calchas dans l'ultime intervalle d'actes de la pièce de Racine, comme elle en caresse d'ailleurs explicitement le projet aux première et dernière scènes de l'acte IV (« À Calchas je vais tout découvrir »), et sans doute dès la fin de l'acte II (« Je saurai profiter de cette intelligence »), quel eût pu être le dénouement d'*Iphigénie*, compte tenu notamment de ce que nous savons des relations entre les différents protagonistes de l'action, du « caractère » d'Achille et des impondérables de la fable antique – encore que les libertés que s'autorise Racine à l'égard de la tradition nous aient d'avance affranchi de tout scrupule ?

Cette autre « marge » ou frange d'indétermination interdit sans doute de rallier l'un ou l'autre terme de l'alternative précédemment formulée : appelons « monde du texte » ce monde possible d'une fiction qui ne se confond pas avec la somme des propositions textuelles qui le décrivent sans s'émanciper pour autant complètement de la lettre du texte, en entendant désormais « possible » au sens de *qui aurait pu être différent*. Et posons qu'un même texte peut « ouvrir » à plusieurs mondes différents mais compossibles en vertu d'un partage entre propriétés communes et propriétés « variantables » et à la faveur de spéculations contrefactuelles entées sur la syntaxe de l'action. La question est en définitive celle de *l'accessibilité à plusieurs mondes compossibles à partir d'un même texte*.

C'est donc à un nouvel usage de la théorie des mondes possibles qu'on voudrait ici en appeler : les théories de la fiction ont surtout recouru à la théorie des mondes possibles pour penser les relations que le monde de la fiction (M 1) entretient avec le monde réel (M 0), leurs emprunts réciproques et les passages de l'un à l'autre ; il est sans doute tout aussi légitime de mobiliser les notions de *possible*, de *compossible* et d'*accessibilité* pour penser plutôt les relations que le monde attaché à un texte (M 1 si l'on veut) entretient avec les mondes qui lui sont compossibles en vertu des variantes imaginables à partir de la syntaxe du texte (M 2, M 3, etc.). Ce déplacement ouvre deux directions de recherches.

CHANGER LE MONDE

Il fait peu de doute que c'est sur un tel espace des possibles *conditionné par* la syntaxe d'un texte qu'opèrent à la fois les récritures et les forgeries ou continuations, soit le vaste domaine des transfictionions comme le souligne ici même et ailleurs Saint-Gelais : s'emparer d'un monde de fiction pour le transformer, le meubler à nouveaux frais ou étendre son périmètre, c'est toujours œuvrer sur une architecture de relations et de propositions dont la solidarité définit l'identité d'un monde – fût-ce pour en changer les dimensions et les lois, ou pour le réformer. Doležel et Saint-Gelais ont montré de quel profit était la théorie des mondes possibles pour penser et décrire les phénomènes de transfictionnalité – le premier dans l'épilogue de son livre, le second dans une discussion de cet épilogue comme dans différents articles qui illustrent les renouvellements auxquels sont appelés les travaux sur l'hypertextualité ; le parallèle avec l'ouvrage classique sur le sujet, *Palimpsestes* (1982), est assez éclairant : l'hypertextualité telle que G. Genette la pense repose sur des relations de texte à texte ; la transfictionnalité suppose quant à elle la mise en relation de deux ou plusieurs textes au sein de ou sur la base d'une même communauté fictionnelle. Comment traiter d'une identité fictive qui transcende les limites d'un texte ? Telle est l'une des plus belles questions adressées à la pensée de la fiction, et pour laquelle la théorie des mondes possibles semble donc pouvoir offrir des éléments de réponse.

L'hypothèse qui commande mes derniers travaux engage la théorie des mondes possibles dans une tout autre direction : elle postule qu'un commentaire peut de son côté et *à la façon* des authentiques forgeries ou transfictionions tirer le plus grand profit du halo de possibilités qui entoure le texte « réel », en spéculant sur cette frange d'indétermination qui tient notamment, mais pas seulement, au fait qu'un « texte ne saurait représenter qu'une infime partie de la description de son univers » (Pavel, 85). Les commentaires que j'ai proposés au fil des ans de quelques pièces de Du Ryer, Racine ou Corneille, de fables ou contes de La Fontaine ou Perrault, de romans inachevés de Marivaux ou Crébillon, ou, plus près de nous de tel roman policier d'A. Christie ou du célèbre récit de B. Constant, cherchent à intervenir sur le monde du texte – avec une audace toute relative mais qu'on a pu parfois me reprocher et qu'on eût sans nul doute mieux toléré si l'ambition avait été de produire non un commentaire mais une manière de « récriture »...

L'hypothèse suppose plus exactement que de tout texte, on peut déduire une grammaire des possibles qui est celle dans laquelle le texte s'est élaboré, celle par laquelle il s'offre à la récriture ou à la continuation, mais aussi celle dans laquelle le commentaire peut s'échafauder comme « variante » ou système de variantes – le commentaire ainsi compris se

proposant d'intervenir non pas tant sur la lettre des énoncés, comme le philologue s'autorise parfois à le faire pour combler une lacune ou « corriger » une interpolation, mais sur le monde du texte. Un « monde textuel » est ainsi pour moi ce monde que nous donne le texte et l'ensemble des variantes qu'il est toujours possible d'en envisager en considérant et ses zones d'indétermination et l'ensemble des choix qui fondent la syntaxe de la fable. Retenant en outre de Pavel l'idée que « rien ne garantit qu'on puisse rapporter toutes les phrases d'un texte au même monde ou au même univers » (92), l'hypothèse porte encore qu'un récit de fiction ne nous donne un monde possible qu'entouré de mondes satellites, en vertu notamment des univers de croyance supposés par la narration ou convoqués par les personnages. Il existe en effet au sein d'un même texte des tensions entre plusieurs mondes, hétérogénéité qui loin de nuire à la cohérence du texte sert le plus souvent sa dynamique ; Pavel note de son côté (83) que cette « complexité » peut dériver « aussi bien des singularités d'un personnage qui n'accepte pas l'univers-réel-dans-le-texte, ou d'une narration qui hésite elle-même entre plusieurs réalités-dans-le-texte ».

L'un des mérites de la sémantique des mondes possibles consiste à rendre le commentateur sensible à cet étoilement de tout récit vers plusieurs univers également possibles et bien souvent concurrents – Ériphile et Iphigénie habitent le même texte et hantent la même scène : elles ne sont pas pour autant « du même monde » (on en dirait autant d'Antiochus et Titus), et la *fabula* racinienne pourrait se laisser décrire comme une lutte où chacune voudrait attirer l'autre dans le monde qui est le sien ; un drame, on le sait, peut en cacher un autre, et les deux héroïnes vivent deux tragédies finalement parallèles, l'une recevant son dénouement de l'autre – qui s'achève d'ailleurs assez mal, à en juger avec les critiques du temps et selon les règles qui régissent la « concurrence » de l'action principale et de l'action épisodique.

Supposer ainsi un monde textuel attaché à la syntaxe de la fable sans l'identifier à la somme de ses seuls énoncés autorise le commentateur à entrer dans le détail des phénomènes d'arbitrages dont toute « invention » fictionnelle est finalement le produit. Comment pourrait-on au demeurant s'entretenir de la pluralité des mondes sinon en observant de très près la texture de la fable, et d'abord sa syntaxe comme résultat d'un arbitrage entre plusieurs possibles tout à la fois textuels et cosmologiques – chaque option textuellement affichée engageant les lois mêmes du monde ?

On conçoit tout ce que la démarche doit à celle d'Eco (1979 ; 1985) : il ne s'agit pas d'assimiler ces possibles structuraux aux possibles idéalement cosmologiques de la sémantique des mondes possibles ; on sait qu'Eco, considérant que les mondes de la logique modale sont des ensembles vides et indifférenciés alors que la sémiotique narrative n'a affaire qu'à des

mondes « individuels » déjà meublés, se proposait (chap. 8) d'emprunter librement à la logique modale pour « construire une catégorie de mondes possibles mise au point à dessein pour servir à une sémiotique du texte narratif », après quoi, de l'aveu même de l'auteur de *Lector in fabula*, il n'y a plus, entre les deux usages des « mondes possibles » qu'une simple relation d'homonymie ; du point de vue de la logique modale, les « mondes possibles » de la théorie littéraire ne sont jamais que des métaphores. Le « monde possible » de la sémiotique narrative constitue seulement la « représentation structurale d'actualisations sémantiques concrètes pour permettre la comparaison et la définition de règles de transformation » (160). Le succès rencontré par *Lector in fabula* tient pour une bonne part à ce souci des règles de transformation, par quoi la sémiotique narrative déborde la clôture du texte pour nous faire lire le récit de fiction comme une arborescence ; Eco montre comment on peut mobiliser les possibles textuels pour analyser, rhétoriquement, la dynamique de la lecture et les prévisions du lecteur. Mon hypothèse est que cette réflexion spéculative a tout autant de vertus sur le plan d'un commentaire du texte de fiction : les possibles structuraux permettent aussi de confronter, métatextuellement, *le texte tel qu'il est à ce qu'il aurait pu être.*

Ces mondes possibles conçus donc comme possibles structuraux sont d'abord pour Eco ceux que « préfigure » le lecteur lorsqu'il anticipe une portion de *fabula*, que la suite du récit vient confirmer ou infirmer. Ces hypothèses du lecteur relèvent du possible au sens du non-confirmé : véritables « histoires alternatives », ces anticipations sont concrètement représentables parce qu'elles sont inscrites dans un système. Pour illustrer les disjonctions de probabilité où peuvent se faire jour les hypothèses du lecteur au sein d'un éventail de possibles narratifs conditionnés par la structure du texte, Eco recourt à l'image du réseau ferroviaire : pour aller de Milan à Sienne, on doit passer nécessairement par Florence, mais on a ensuite le choix entre la direction de Terontola ou celle d'Empoli – les deux trajets, ou cours d'événements, sont également possibles parce que donnés comme tels par la structure du réseau ferré italien. L'analogie illustre aussi bien ce que je nommais plus haut la « grammaire des possibles » : tout texte s'élabore dans une grammaire, en regard de laquelle le texte « réel » apparaît comme le résultat d'une série de choix entre plusieurs options, et qui définit en retour les possibles que ce même texte admet comme variantes ou *compossibilités* donnant accès à un ou plusieurs mondes alternatifs. D'autres mondes sont logiquement imaginables à partir d'une même base textuelle, mais non pas une infinité – sauf à entrer dans un monde qui serait définitivement celui d'un autre texte.

Le monde d'une *fabula* donnée est donc entouré du halo des mondes possibles imaginés, craints, attendus, etc., par le lecteur empirique aux différents lieux du texte où se produisent des disjonctions de probabilités.

Mais à un second niveau, le « monde » de la *fabula* comme succession des différents états d'un même monde possible se trouve en outre « doublé », toujours selon Eco, des mondes projetés par les attitudes propositionnelles des personnages – *i.e.* le cours des événements tel qu'imaginé, espéré, voulu, etc. par tel ou tel personnage et non plus par le lecteur. Le drame d'Ériphile comme par moments de Dirce ou d'Antiochus, c'est bien, redisons-le, d'imaginer continûment un monde dont ils seraient les héros et non plus les acteurs « épisodiques », mais auquel la base textuelle interdit tout aussi régulièrement de venir à l'existence.

Dans la lignée des travaux de M. Charles (1985 et 1995), on peut encore distinguer, à un troisième niveau, les hésitations, dans la lettre même du texte cette fois, entre plusieurs *topics* – hésitations qui se marquent dans des « dysfonctionnements », ou incidents structuraux liés à la « marche » même du texte, lequel, en avançant de cohérence locale en cohérence locale, ne peut éviter des moments de déséquilibre ; l'alternative ici n'est plus le fait du seul lecteur et ne se trouve pas davantage diégétisée par les croyances de tel ou tel personnage : elle est au cœur du programme narratif dans ces moments où il doit passer d'une séquence à une autre qui aurait bien pu être différente. M. Charles définit ces dysfonctionnements comme de brefs moments où deux modes de structuration se chevauchent pour permettre la réorientation du cours des événements : un lecteur attentif, ou un interprète avisé un tant soit peu joueur, ne manquera pas d'y repérer la trace d'un arbitrage délicat entre plusieurs possibles, et s'autorisera de cette hésitation pour projeter à son tour quelque variante. On en donnera un peu plus loin un exemple.

À ces trois niveaux au moins – hypothèses alternatives du lecteur aux lieux de disjonction de probabilités, attitudes propositionnelles des personnages, glissements ou chevauchement de structures locales repérables à l'analyse –, le commentaire cherchera à mettre à profit la prolifération des possibles pour s'autoriser à imaginer le texte autrement. Le geste critique ainsi conçu suppose une description du texte susceptible de décider d'un partage entre les propriétés syntaxiques qui fondent l'identité d'un monde mais aussi bien l'existence de mondes alternatifs satellites : on distinguera au moins, toujours avec Eco, les propriétés structurellement nécessaires d'une *fabula* – soient : celles dont la continuation et le dénouement ont besoin –, celles qui demeurent accidentelles ou « narcotisables » – *i.e.* les propriétés logiquement impliquées par tel ou tel *topic*, sur lesquelles le texte peut faire silence mais qu'il n'est pas interdit de « réveiller » –, et celles qui sont « variantables ». À l'instar des théoriciens de la fiction, Eco propose ces distinctions pour penser la construction du monde possible d'un texte donné et les rapports entre le monde narratif (M1) et le monde actuel (M0) : redisons que le mode d'analyse auquel on songe ici tenterait

plutôt de les mobiliser pour décrire l'ensemble des « deuxièmes mondes » qui sont les satellites du premier.

On admettra en outre qu'un tel partage entre propriétés structurellement nécessaires et propriétés variantables constitue une *interprétation* des propositions textuelles ; on en prendra mieux conscience en observant qu'un commentaire ne peut jamais traiter de la totalité du texte, et que les différentes interprétations produites d'une même fiction tiennent peut-être à la façon dont elles partagent le nécessaire de l'accidentel. Un commentaire qui chercherait pour sa part, et délibérément, à opérer sur le halo de textes possibles qui entoure tout texte réel conjuguerait ainsi, au plus près, attention hypertextuelle et ambition métatextuelle.

On ne trouvera toutefois pas chez Eco de réflexions développées sur l'usage métatextuel des textes possibles, à une exception près – une simple note de bas de page (225), dernière du chapitre où se trouve précisément élaborée la distinction entre propriétés nécessaires et propriétés accidentelles, note qu'on peut parfaitement lire pour elle-même en observant qu'elle fait signe vers le champ théorique de la transfictionnalité en même temps que vers la question de l'interprétation :

« Que dire des parodies littéraires, où subsiste l'image vivace de l'œuvre originale mais où beaucoup des propriétés S-nécessaires sont altérées ? Comment pouvons-nous établir une identité entre un individu d'un monde W_n parodié et un individu, homonyme, d'un monde W_p parodiant ? ». L'exemple est celui d'une comédie musicale « inspirée des *Trois Mousquetaires* où Richelieu serait un danseur de tango, et où d'Artagnan épouserait avec bonheur Milady (qui, elle, n'aurait jamais connu Athos) après avoir vendu à un usurier les ferrets d'Anne d'Autriche ».

Comment expliquer que nous puissions reconnaître *encore* les personnages de Dumas alors que le monde décrit s'est émancipé de la syntaxe qui définit l'identité du monde des *Trois Mousquetaires* ? Eco donne deux réponses, sans trancher nettement entre elles. La première est sans surprise, qui soutient que les parodies réfèrent non plus aux personnages d'un roman déterminé, mais à des personnages entrés dans un répertoire encyclopédique ou à des types génériques dont la reconnaissance ne suppose pas nécessairement la connaissance de l'œuvre originale (on retrouve ici peu ou prou la logique qui est celle de l'antonomase : il n'est pas besoin d'un souvenir précis de la pièce de Molière pour identifier ou « reconnaître » autour de nous quelque Tartuffe). L'autre hypothèse peut laisser en revanche perplexe, sauf à observer le lien ainsi établi entre propriété textuelles et propositions herméneutiques :

« Il se pourrait aussi que la parodie ait déterminé le vrai caractère d'un personnage de roman : disons que, dans notre cas, elle aurait décidé que la vraie morale (la vraie *fabula*) des *Trois Mousquetaires* est

“Comment triompher grâce à des coups bas et jouir de la vie.” Et, en ce cas, en réduisant les individus du roman aux seules propriétés nécessaires qui concernent *cette* fabula, elle suggérerait : “Vous, vous ne les reconnaissez pas, ou plutôt vous ne les reconnaissez que comme homonymes, mais moi je vous dit que si on lit bien ce livre, les personnages n’étaient pas autre chose que cela.” *Il y aurait réduction des propriétés qui comptent à la lumière d’une certaine description* » (nos italiques).

Dans cette simple note se dessine comme une échappée hors de la perspective seulement sémiotique qui est celle de *Lector in fabula* – et une prise de conscience tardive chez l’auteur d’un ouvrage pourtant sous-titré « la coopération interprétative dans les textes narratifs » : la détermination des propriétés structurellement nécessaires est toujours en même temps une interprétation du texte, et toute spéculation sur les possibles du texte est une opération de nature métatextuelle. On l’a dès longtemps relevé s’agissant des parodies et récritures – Genette faisait observer que tout hypertexte vaut aussi comme un commentaire de l’hypotexte dont il est le produit, et M.-L. Ryan qu’un texte transfictionnel peut donner lieu à une réflexion critique qui permet au lecteur de redécouvrir ou réinterpréter la fiction originelle ; la proposition peut aussi se lire à l’envers : le geste métatextuel, l’activité de commentaire, passe également par une série de décisions qui supposent à tout instant, ou presque, d’imaginer le texte autrement.

UN AIR DE FAMILLE

Il est temps de rompre avec l’exposé d’intentions théorique pour aller vers un propos plus concret, et vers une illustration de ce mode de commentaire en prise sur les possibles du texte que j’appelle de mes vœux. On se tournera maintenant vers un bref extrait d’un conte de Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », pour observer *in vivo* les différents niveaux où le récit se « double » de possibles textuels, mais aussi pour donner un écho aux propositions formulées ici même et dans un colloque plus ancien (2007) par Christine Noille-Clauzade sur les « styles de fictionnalité » respectifs de la nouvelle galante et du conte merveilleux dans les dernières décennies du XVII^e siècle. Les esthétiques de ces deux genres sont, on le sait, en tous points opposées : la nouvelle galante cherche à faire oublier son statut de fiction, en se donnant comme une histoire vraie (pensons à *La Princesse de Clèves*), alors que le conte affiche régulièrement son invraisemblance constitutive (songeons à Perrault). Comment comprendre que ces deux esthétiques puissent se relayer sans hiatus au cours des mêmes années 1680-1690 ? Une nouvelle comme *Inès de Cordoue* de Catherine

Bernard, parue en 1696 – soit : entre les contes en vers de Perrault et les contes en prose ou *Histoires du temps passé* – peut accueillir deux contes en son sein, dont une version de « Riquet à la Houppe ». C. Noille-Clauzade montre qu'avec les nouvelles galantes, et les débats qui entourent la promotion de ce nouveau genre, se fait jour un nouveau statut de la fiction au sens d'une « autonomisation à l'égard de la véridiction » : le monde actuel (la référence historique) n'y sert pas de référence ou d'archive pour vérifier les énoncés de la fiction ; par un renversement logique, que la sémantique des mondes possibles permet seule de décrire, la fiction elle-même se présente désormais comme le lieu qui archive, vérifie ou amende la version actuelle de l'Histoire : « le monde de la nouvelle est tel qu'il ne se vérifie pas dans le monde actuel et qu'il vérifie lui-même dans ses énoncés la vérité du monde actuel. » Le conte merveilleux constituerait une sorte de réplique à ce modèle – en quoi la poétique de la nouvelle rend possible celle du conte : « le conte conserve de la nouvelle le rejet du principe de vérification/falsification tout en se libérant de la contrainte conjointe de se constituer en archive capable de vérifier la vérité du monde actuel ». L'enjouement du conte tiendrait ainsi à la façon à chaque fois singulière qu'ont les conteurs de poser que la vérification de leur dire a été opérée, *jadis*, dans un monde inactuel ou alternatif.

J'ai pu montrer de mon côté, dans un essai sur Perrault (2005) qu'un tel jeu, à sa façon parodique, passe dans les contes en prose par la mise en abîme au sein de la fiction de différents univers de croyance. L'exemple le plus probant tient sans doute dans ces quelques lignes de « La Belle au bois dormant » qui forment la charnière entre les deux versants du conte – la malédiction de la princesse et l'épisode de la mère ogresse qui vient troubler le destin des deux jeunes mariés.

Au bout de cent ans, le Fils du Roi qui régnait alors, et qui était d'une autre famille que la Princesse endormie, étant allé à la chasse de ce côté-là, demanda ce que c'était que des Tours qu'il voyait au-dessus d'un grand bois fort épais ; chacun lui répondit selon qu'il en avait ouï parler. Les uns disaient que c'était un vieux Château où il revenait des Esprits ; les autres que tous les Sorciers de la contrée y faisaient leur sabbat. La plus commune opinion était qu'un Ogre y demeurait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise, et sans qu'on le pût suivre, ayant seul le pouvoir de se faire un passage au travers du bois. Le Prince ne savait qu'en croire, lorsqu'un vieux Paysan prit la parole, et lui dit : « Mon Prince, il y a plus de cinquante ans que j'ai ouï dire à mon père qu'il y avait dans ce Château une Princesse, la plus belle du monde ; qu'elle y devait dormir cent ans, et qu'elle serait réveillée par le fils d'un Roi, à qui elle était réservée. » Le jeune Prince, à ce discours, se sentit tout de feu ; il crut sans balancer qu'il mettrait fin à un si belle aventure ; et poussé par l'amour et par la gloire, il résolut de voir sur-le-champ ce qui en était. À peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces

épinés s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer : il marche vers le Château qu'il voyait au bout d'une grande avenue où il entra, et ce qui le surprit un peu, il vit que personne de ses gens ne l'avait pu suivre, parce que les arbres s'étaient rapprochés dès qu'il avait été passé. Il ne laissa pas de continuer son chemin : un Prince jeune et amoureux est toujours vaillant.

On doit observer dans ce bref passage la mise en concurrence de trois univers de croyance au moins : la « vérité » du conte, authentifiée par la parole du vieux paysan qui la tient de source orale (« il y a plus de cinquante ans que j'ai ouï dire... ») comme nous la tenons nous-mêmes de la voix du conteur, est à apprécier à l'aune de la « commune opinion », soit : à la croyance en un ogre qui hante le château, mais aussi en regard de l'illusion héroïque et toute romanesque du Prince qui apparaît ici comme un avatar de Don Quichotte égaré par ses lectures des vieux romans de chevalerie. Opinion populaire et illusion héroïque sont apparemment enveloppées dans le même discrédit, et avec elles deux formes de fiction : la superstition et le romanesque. Un tel jeu n'est possible que parce que le conte est émancipé des contraintes logiques de la vraisemblance de la « fable » ancienne manière, mais aussi parce qu'il pose ludiquement que l'authentification s'est opérée ailleurs – dans un monde inactuel où la vérification a bel et bien eu lieu. Mais cette mise en concurrence délibérée entre plusieurs univers de croyance est moins réglée qu'on pourrait le croire à première lecture. Subsiste en effet une frange d'indétermination ouverte à l'interprétation du conte comme à d'éventuelles récritures : le conte tranche certes en faveur du savoir du paysan, en tous points conforme à ce qui précède (le paysan se trouve conter au prince l'histoire que nous venons de lire), mais on aurait tort de prendre pour « vérité » ce qui n'est après tout, dans la bouche du vieillard, qu'un conte oral. Que dit en effet l'opinion populaire, en l'occurrence moins vaine que saine ? Un ogre seul a « le pouvoir de se faire un passage à travers » la haie d'arbres, de ronces et d'épinés qui ceignent le château depuis l'endormissement de la Belle (souvenons-nous de la fin de l'épisode précédent : « il crût dans un quart d'heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épinés entrelacés les uns dans les autres, que bête ni homme n'y aurait pu passer »). Mais quel sera ensuite le signe que le Prince est bien l'élu promis, lequel doit venir délivrer la Belle du sommeil accomplissant ainsi la prédiction de la dernière des fées (souvenons-nous encore : « La Princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller ») ? Les ronces s'écartent d'elles-mêmes, et le Prince est apparemment seul à détenir ce singulier pouvoir : « personne de ses gens ne l'avait pu suivre, parce que les arbres s'étaient rapprochés dès qu'il avait été passé »... Ni bête, ni homme n'y avait jusqu'ici passé : quelle est donc la nature du prince ? On est alors

tenté de mettre cette observation qui apparente le prince à l'ogre de la légende avec une série de lieux d'indétermination dans la lettre du conte, en aval comme en amont de ce moment de « passage » : comment comprendre le changement de dynastie dans le siècle écoulé ? Le prince ne vient pas d'un royaume voisin : il est le fils « du roi qui régnait alors et qui était d'une autre famille que la Princesse endormie ». Que dire de l'alliance de ce nouveau pouvoir avec un sang infâme ? « La Reine était de race Ogresse, et le Roi ne l'avait épousée qu'à cause de ses grands biens » ? Doit-on s'étonner que ce Prince qui a tous les attributs que la commune opinion attribue à l'ogre de la légende ait une mère ogresse ? On s'en voudrait de l'apprendre ici à celles qui l'ignorent encore : est-on bien sûr qu'un ogre ne sommeille pas sous les traits du prince charmant ?...

Une rapide confrontation avec la version des frères Grimm achèvera de nous convaincre que le « monde textuel » du conte de Perrault s'ouvre à de singuliers possibles narratifs : dans le texte allemand, le prince ne jouit à son arrivée d'aucun pouvoir surnaturel ; il a seulement pour lui de venir à l'heure dite pour réussir où tous les autres ont échoué (simple question de *timing*) ; il arrive d'un royaume voisin, si bien que le siècle écoulé n'a jamais constitué qu'une « mise en sommeil » de la dynastie régnante : le père et la mère de la Belle n'ont pas déserté le château, et s'éveillent juste à temps pour bénir l'union de leur fille et du jeune prince étranger. On conçoit que le conte des Grimm puisse s'achever tout uniment sur ces noces, sans ménager le moindre épisode surnuméraire.

La transition entre les deux épisodes du conte dans la version de Perrault fait donc signe vers un monde compossible, c'est-à-dire *à la fois* vers une manière de continuation où le prince hériterait quelque trait de cette mère-ogresse – trait pour l'heure encore « en sommeil » –, et vers une interprétation politique du conte qui s'interrogerait sur l'origine du pouvoir.

Cette trop rapide démonstration voulait simplement illustrer les vertus proprement métatextuelles de l'attention que l'on peut porter à tous les moments où un récit fait signe vers des textes possibles inscrits en lui comme autant de virtualités structurales. Le halo de textes possibles constitue l'espace où s'élabore sans nul doute les récritures, mais aussi bien les commentaires : chaque variante acceptable constitue toujours en même temps une proposition métatextuelle. Repérer les possibles textuels attachés à la lettre du texte comme à sa syntaxe, c'est aussi bien produire localement des variantes pour tenter ensuite de les ordonner en un système cohérent qui vaut à la fois comme récriture de la fable, commentaire du récit et interprétation du conte.

On a donc voulu plaider ici pour une voie médiane entre le postulat de l'autonomie des mondes de fiction et la thèse qui identifie ceux-ci à la somme des propositions qui les décrivent. On a surtout cherché à pro-

mouvoir un mode de description qui puisse s'attacher à cette zone intermédiaire, faite de tout ce qu'un texte ne dit pas du monde qui est le sien et des conditions qui auraient pu faire que ce monde soit différent pour telle ou telle de ses propriétés. Circonscrire l'espace des possibles d'un texte, c'est se donner une chance d'approcher *dans les mêmes termes* les différents procès dont tout texte fait l'objet : la dynamique de la lecture (avec Eco), la production de ce texte comme arbitrage entre différents textes possibles (avec Charles), son devenir dans la série des interprétations à laquelle il a historiquement donné lieu mais aussi bien dans les récritures qui sont parvenues à changer son monde*.

* Pour des réflexions sur l'unité d'action, le principe de la « concurrence » entre action principale et action secondaire réinterprétés dans les termes d'une théorie des textes possibles, on pourra lire : les notices et dossiers des éditions de *Bérénice*, *Iphigénie*, *La Place Royale* et *Horace* (GF-Flammarion) ; « L'invention racinienne : l'action épisodique et l'art des variantes dans *Bérénice* et *Iphigénie* », [in :] H. Baby et J. Émelina, *Racine et la Méditerranée. Soleil et mer, Neptune et Apollon*, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1999, p. 127-166 ; « Les genres de *L'illusion comique*. Pièces possibles et genres fantômes », [in :] H. Baby et alii, *Corneille. Le Cid. L'illusion comique*, SEDES, 2001, p. 9-29. (en collaboration avec B. Louvat) ; et « Récrire *Horace* », *Dix-Septième Siècle*, 216, 2002-3, p. 445-467.

Pour une analyse des rapports entre réécriture et interprétation, ou des réflexions sur les gestes hypertextuels consubstantiels à l'activité de commentaire : « Rousseau juge d'Alceste. Généalogie d'un malentendu » in B. Clément & M. Escola (éds.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2003, p. 147-178 ; « P. Bayard contre H. Poirot. Derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd », in A.-F. Ruaud & X. Mauméjean (éd.), *Les nombreuses vies d'Hercule Poirot*, Les Moutons électriques, coll. « La Bibliothèque Rouge », 2006, p. 317-357 ; « "Inventer la pratique". Pour une théorie des textes possibles » (en collaboration avec S. Rabau) et « D'une page de P. Bénichou qui faillit révolutionner l'histoire littéraire », in M. Escola & S. Rabau, *La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles*, P.U. Reims, *La Lecture littéraire*, 2005.

Pour une application de la théorie des textes possibles à la question de l'inachèvement, aux fictions périodiques ou « romans qui s'écrivent dans l'ignorance de leur fin » : « Récits perdus à Santillane. *Gil Blas* ou le roman sans mémoire », in B. Didier & J.-P. Sermain (éds.), *Lesage. Gil Blas de Santillane*, Peeters, 2004, p. 259-275 ; « Longueur(s) de *Cleveland* », in J.-P. Sermain (éd.), *Cleveland de Prévost, l'épopée du XVIII^e siècle*, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2006, p. 181-203 ; « Pour une poétique de l'inachèvement : *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon », contribution aux *Mélanges Jean Dagen. Poétique de la pensée*, textes réunis par Ph. Sellier & S. Menant, Champion, 2006 ; « Une équation à deux inconnus : inachèvement et continuation d'*Adolphe* », Colloque *Le Début et la fin : une relation critique* (Toulouse, 2005), actes en ligne sur Fabula sous la dir. d'A. Del Lungo.

Pour des commentaires de « fables » classiques en termes de textes possibles et des réflexions sur le protocole de lecture allégorique : *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler les Fables de La Fontaine*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2003 ; *Commentaires des Contes de Perrault*, Gallimard, « La Foliothèque », 2005 ; et l'édition des *Nouvelles historiques & galantes du XVII^e siècle (Mme de La Fayette, Saint-Réal, Catherine Bernard, Du Plaisir)*, GF-Flammarion, 2004.

Fiction et croyance les mondes possibles fictionnels comme facteurs de plasticité des croyances

Philippe Monneret

INTRODUCTION

Je commencerai par quelques remarques introductives liées aux aspects méthodologiques de la question que je vais traiter. Que cherche-t-on à faire exactement en recourant à l'appareil conceptuel fourni par les logiques modales pour élaborer une théorie de la fiction ? Un programme de ce genre se prête à mon avis à au moins trois interprétations distinctes correspondant à trois objectifs distincts : la modélisation, le transfert conceptuel ou l'application d'une théorie. La modélisation et le transfert conceptuel sont des opérations du même type, qui ne diffèrent que par leur portée. On peut considérer qu'elles se caractérisent par leur différence ontologique par rapport à l'objet qu'elles permettent d'analyser. Un exemple très simple : la modélisation constitutive de certains paradigmes fonctionnalistes en neuropsychologie cognitive est fondée sur le développement d'une relation analogique entre le cerveau humain et l'ordinateur. Le modèle et l'objet modélisé sont bien des types d'êtres radicalement différents. La structure du transfert conceptuel est la même, à ceci près que le transfert conceptuel possède un caractère local qui le distingue de la portée globale du modèle. Par exemple, le transfert du concept de focalisation du domaine de l'optique à celui de la narratologie vise à décrire une propriété spécifique du récit sans impliquer nécessairement une analogie globale entre le paradigme du regard et celui de l'écriture. On pourrait faire le même genre de remarque au sujet du transfert du concept de pulsion, chez Freud, du domaine de la mécanique ou de l'hydraulique au domaine de la psychanalyse. Quant à la théorie, elle peut être définie

sommairement par son homogénéité ontologique à l'égard de l'objet auquel elle s'applique. Par exemple, l'utilisation par Robert Martin de la théorie des mondes possibles à l'analyse du subjonctif présuppose l'existence d'une composante sémantico-logique dans les langues naturelles.

Dès lors qu'on pose ces distinctions – peut-être un peu élémentaires, j'en conviens –, entre d'une part modélisation et transfert conceptuel, d'autre part application d'une théorie, on constate aisément que le choix de l'une ou l'autre de ces orientations méthodologiques implique une décision quant à la nature de la relation que l'on postule entre logique et langage. Les mondes possibles peuvent en effet être perçus comme appartenant au domaine d'une logique formelle conçue comme radicalement étrangère aux langues naturelles et aux textes. Dans ce cas, on sera naturellement orienté vers la modélisation ou le transfert conceptuel. Mais les mondes possibles peuvent aussi être considérés comme permettant de mettre en évidence certaines propriétés intrinsèques des langues naturelles et des textes, et dans ce cas, il est possible de les présumer applicables à ces derniers.

Dans le cas particulier du rapport entre fiction et mondes possibles, si l'on admet que l'hypothèse de la modélisation est peu crédible – en tout cas, à ma connaissance, rien de ce qui a été jusqu'ici écrit sur ce sujet ne ressemble de près ou de loin à une modélisation – il reste deux orientations méthodologiques envisageables : le transfert conceptuel et l'application d'une théorie. Mais si, comme je l'ai remarqué précédemment, cette distinction présuppose une certaine décision quant aux rapports entre logique et langage, elle implique également des conditions de validation très différentes. Si une théorie peut être considérée comme vraie ou fausse lorsqu'on l'applique à un objet, autrement dit si elle peut être vérifiée au sens propre, voire falsifiable au sens de Popper, tel n'est pas le cas d'un transfert conceptuel ou d'un modèle, qui ne sont jamais ni vrais, ni faux, mais seulement efficaces ou inefficaces, utiles ou inutiles, c'est-à-dire évalués sous un angle strictement pragmatique. Or, comme le transfert conceptuel exige moins de rigueur que la modélisation, il peut fort bien se réduire à une simple structure métaphorique, ce contre quoi je n'ai aucune objection, à condition que l'on n'entretienne aucune ambiguïté à l'égard du statut du concept transféré.

Depuis l'affaire Sokal, nous ne pouvons plus ignorer qu'il existe des usages abusifs du transfert conceptuel, qui reposent sur l'idée que le prestige scientifique du concept transféré valorise socialement l'analyse – « socialement » au sens étroit, c'est-à-dire dans une communauté plus ou moins scientifique et plus ou moins vaste. Ce type d'usage abusif du transfert conceptuel est indifférent aux modalités effectives et au contenu du transfert parce qu'il fonctionne même si le transfert lui-même repose

sur une analogie pauvre, plus obscurcissante qu'explicative et en tout cas parfaitement inutile. L'exemple de l'utilisation du théorème d'incomplétude de Gödel par Régis Debray est à cet égard très démonstratif, puisque Debray a reconnu dans sa réponse à Sokal que son utilisation de Gödel était totalement abusive – même s'il trouve *in fine* le moyen de se justifier en s'appuyant sur le terme même d'incomplétude, indépendamment de ce qu'a pu en faire Gödel.

Comme il me semble qu'une bonne partie de ce qui a été écrit au sujet des mondes possibles dans les théories de la fiction relève du transfert conceptuel, je crois qu'il faut être conscient, pour s'en prémunir, du risque de vulnérabilité auquel s'expose un tel type d'argumentation. Comment, donc, faire en sorte de ne pas devenir à Kripke ce que Debray fut à Gödel avant que la supercherie ne soit dénoncée? Je ne suis pas sûr qu'on puisse répondre scientifiquement à cette question. Encore une fois, un transfert conceptuel ne s'évalue pas à l'aune de la vérité mais en termes pragmatiques. Plus précisément, cela signifie que tout transfert inutile disqualifie l'analyse. Dans le cas des mondes possibles, l'évaluation du transfert conceptuel repose d'abord, me semble-t-il, sur le degré de technicité de l'emprunt effectué. La question cruciale serait donc : quel est précisément la nature du concept de monde possible que l'on situe à la source du transfert? De l'idée d'un monde non spécifié qui simplement pourrait ou aurait pu exister à celle d'un ensemble d'ensembles structuré par une relation d'accessibilité, il y a bien entendu une gigantesque différence de technicité qui a des implications sur le transfert conceptuel effectué, au sens où la validité du transfert conceptuel sera d'autant plus faible que la déperdition technique sera importante dans les résultats obtenus.

Pour éviter ce genre de problème, je me situerai dans le cadre de l'application d'une théorie – celle des mondes possibles en l'occurrence –, admettant donc qu'il existe dans les langues naturelles et les textes, dans la fiction, une dimension logique intrinsèque, ou tout au moins une perspective logique pertinente pour l'appréhension de la fiction, qui ne relève en aucune façon d'une démarche de type métaphorique. Dans un tel cadre, la question que je me suis posée est tout simplement la suivante : si l'on veut bien admettre qu'une théorie ne peut prétendre décrire la totalité d'un objet, qu'une théorie ne dira jamais toute la vérité d'un objet (ce qui n'est d'ailleurs en aucun cas une raison d'y renoncer), on peut se demander quels aspects de l'objet *fiction* la théorie des mondes possibles serait à même de décrire avec pertinence. Or, il me semble que lorsqu'on l'applique au vaste champ du fictionnel, ou plus précisément au champ de la fiction textuelle, la théorie des mondes possibles peut difficilement faire autrement qu'être subordonnée à une théorie des univers de croyance. J'expliquerai pourquoi dans quelques instants. Mon interrogation s'est donc précisée comme une question portant sur ce que la théorie des mondes possibles

peut apporter à une analyse des rapports entre fiction et univers de croyance. Bien que, d'un point de vue ontologique, la fiction et l'individu qui s'y livre au cours d'une lecture appartiennent à des mondes distincts, il faut bien reconnaître que ces mondes communiquent, que le texte fictionnel agit, d'une façon ou d'une autre, sur son lecteur. Mon propos consistera donc à tenter d'expliquer que cette communication entre le texte fictionnel et l'individu lecteur peut être appréhendée en termes d'univers de croyance, autrement dit que l'une des vertus de la fiction consiste précisément dans son aptitude à modifier l'univers de croyance du lecteur ou tout au moins à assouplir son univers de croyance de sorte qu'il soit préparé à d'éventuelles modifications. Nous le savons bien, l'homme est attaché à ses croyances, quelles qu'elles soient. Il peut en changer assez facilement mais le fait remarquable est qu'en dépit de cette labilité, l'attachement aux croyances demeure le plus souvent d'une vigueur étonnante. Cette rigidité est à la fois une force et une faiblesse, mais j'attirerai l'attention sur le second de ces deux aspects, le premier étant parfaitement évident. La fragilité à laquelle la rigidité des univers de croyance expose l'individu réside dans le fait que cette rigidité est incompatible avec le déclenchement de tout processus de compréhension – j'entends ici *compréhension* au sens strict, permettant un accès à l'innovation sémantique – et, plus généralement, à toute forme d'altérité. En d'autres termes, la rigidité des univers de croyance protège l'individu mais en l'enfermant dans un monde clos, constitué d'un système de valeurs stables mais limité et peu susceptible d'expansion. Au fond, ce que je voudrais chercher à montrer, c'est que la fiction peut permettre d'assouplir l'univers de croyance des individus – on pourrait même considérer qu'il s'agit de sa fonction essentielle d'un point de vue évolutionniste – parce que l'accueil de la fictionnalité suppose, aussi brève soit-elle, une suspension minimale de l'univers de croyance du lecteur. C'est en ce sens qu'il faut entendre le titre que j'ai proposé pour cette contribution : concevoir la fiction sous l'angle de la souplesse des croyances – ou plasticité doxastique –, c'est l'envisager comme un dispositif propre à assouplir l'univers de croyance du lecteur et peut-être de lui donner l'occasion d'affiner, de renforcer ou de modifier l'ensemble des croyances par lequel il se définit sous l'horizon du langage humain.

MONDES POSSIBLES ET RELATION D'ACCESSIBILITÉ

Je commencerai par rappeler la définition que les logiciens donnent du concept de monde possible, sous la formulation du modèle de Kripke, en illustrant cette définition par deux exemples très simples qui permet-

tront, je l'espère, de faire apparaître précisément la portée de cette définition logique, et plus particulièrement de la notion d'accessibilité.

Un modèle de Kripke est constitué de trois éléments :

- Un ensemble de mondes possibles, M , non vide ;
- Une relation dite « d'accessibilité », R , qui relie les éléments de M , autrement dit qui établit un lien, au sein de l'ensemble de tous les mondes possibles, de certains mondes possibles à d'autres mondes possibles. Je précise que dans la définition du modèle de Kripke, cette relation n'est aucunement spécifiée. Ce qui signifie qu'on peut interpréter ou définir la relation d'accessibilité d'une façon très libre, cette interprétation étant évidemment dépendante de l'exploitation qui est faite du modèle de Kripke dans tel ou tel cas particulier ;

- Enfin une fonction dite de « valuation », π , qui à tout couple constitué d'un monde M et d'une proposition P associe la valeur de vérité de P dans le monde M . La fonction π est donc une fonction de $(M \times \text{Prop})$ dans $\{V, F\}$ (Prop étant l'ensemble des propositions de M).

Cette description logique s'inscrit dans le cadre plus général de théorie des modèles. Elle définit un type de modèle d'une très grande généralité, si grande que, pour les non-mathématiciens que nous sommes, il est difficile d'en percevoir la spécificité, l'intérêt ou les applications possibles – sauf à donner aux termes de « mondes possibles » ou d'« accessibilité » une signification intuitive, ou plus précisément anthropomorphique. Il ne me semble donc pas inutile de passer par une illustration préalable d'applications élémentaires du modèle de Kripke.

J'emprunte la première illustration au *Blackwell Guide to Philosophical logic* (p. 184-185). Imaginons un individu qui se pose la question de savoir s'il pleut à New-York ou à Los Angeles. Cet individu ne possède aucune information météorologique sur ces deux villes. Disons qu'il est à Paris au moment où il se pose cette question « cruciale » : pleut-il à New-York ou à Los Angeles ? Appelons p la proposition « Il pleut à NY » et q la proposition « Il pleut à LA ». Le modèle de Kripke nous permet d'obtenir une représentation des croyances de cet agent, ou plus précisément des options épistémiques (*epistemic alternatives*) dont il considère disposer. Une situation quelconque pour cet agent sera représentée par un monde possible m , élément de M . L'ensemble des possibles pour l'agent considéré peut être défini comme l'ensemble de tous les mondes possibles t , t appartenant à M , tels que t est accessible à m par la relation R . Dans notre cas, il n'y a que quatre mondes possibles :

- m_1 : il pleut à NY et à LA (p et q , c'est-à-dire, dans m_1 , la proposition (p et q) est vraie, cette assignation de vérité étant fournie par la fonction de valuation π)

– m_2 : il pleut à NY mais pas à LA (p et non- q , c'est-à-dire, dans m_2 , la proposition (p et non- q) est vraie)

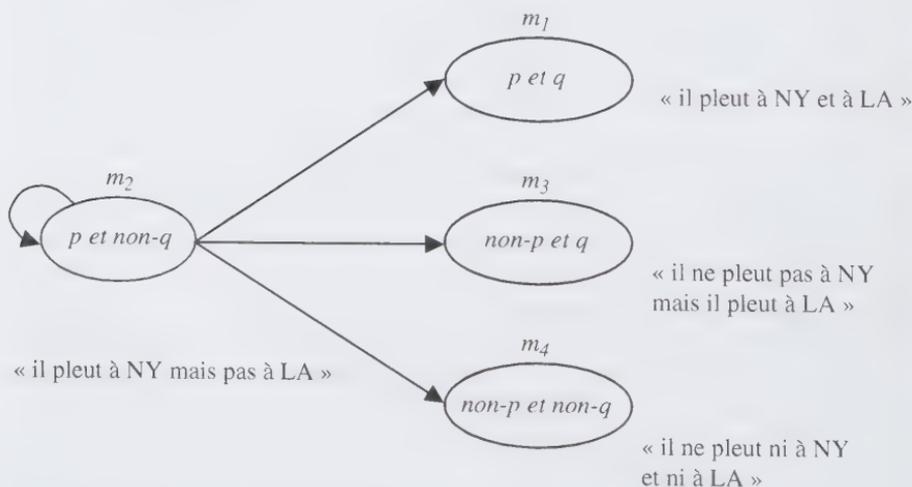
– m_3 : il ne pleut pas à NY, mais il pleut à LA (non- p et q , c'est-à-dire, dans m_3 , la proposition (non- p et q) est vraie)

– m_4 : il ne pleut ni à NY ni à LA (non- p et non- q , c'est-à-dire, dans m_4 , la proposition (non- p et non- q) est vraie)

Il suffit maintenant de partir de l'une de ces situations, par exemple m_2 (« il pleut à NY mais pas à LA »), au sujet de laquelle, je le rappelle, notre agent ne possède aucune certitude, pour obtenir le sens de la relation d'accessibilité du modèle : cette relation s'exprime par la formule $R(m_2, t)$, pour tout monde possible t appartenant à M . Puisque M se limite à quatre mondes possibles m_1, m_2, m_3, m_4 , l'ensemble du modèle se réduit aux quatre relations suivantes :

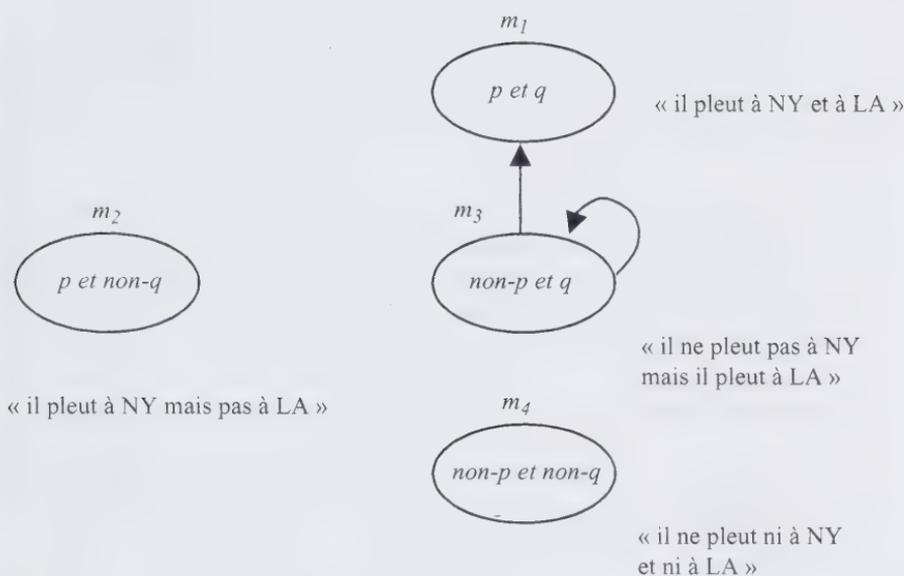
- $R(m_2, m_1)$
- $R(m_2, m_2)$
- $R(m_2, m_3)$
- $R(m_2, m_4)$

Soit, en figure :



Considérons maintenant un autre agent, qui possède plus de connaissances que le précédent (admettons qu'il sache qu'il pleut à LA) et qui se pose la même question : « Pleut-il à NY ou à LA ? ». On pourra représenter les options épistémiques de cet agent de la façon suivante :

Soit, en figure :



En effet, si l'on prend m_3 comme point de départ (mais on aurait aussi bien pu prendre m_1), la relation d'accessibilité $R(m_3, t)$ se réduit aux cas où t est représenté par m_1 et m_3 (puisque, dans m_2 et dans m_4 , q (« il pleut à LA ») est faux). Autrement dit, m_2 et m_4 ne sont plus des mondes accessibles pour l'agent considéré à partir de m_3 .

Cet exemple très simple permet déjà, me semble-t-il, de tirer quelques enseignements au sujet des concepts de monde possible et de relation d'accessibilité :

– tout d'abord – mais ce point est généralement bien relevé dans les études portant sur la fiction et les mondes possibles – la relation d'accessibilité semble indissociable de la détermination d'un monde possible de référence. Cette relation s'exprime en effet, dans sa formulation la plus générale, par un couple $R(m, t)$, où m désigne le monde possible à partir duquel s'établissent les relations d'accessibilité. Autrement dit, on ne peut penser la relation d'accessibilité qu'après avoir fixé un monde possible de référence. Ou plus précisément, on ne peut concevoir telle relation d'accessibilité particulière sans partir d'un monde de référence. Quant à la signification de la relation d'accessibilité dans cet exemple, on peut l'assimiler à l'idée de compossibilité. Les mondes accessibles au monde de référence sont des mondes qui ne comportent pas de propositions contradictoires avec ce monde de référence. C'est pourquoi, dans le second cas, m_2 et m_4 ne sont plus des mondes accessibles pour l'agent, à partir de m_3 . Cette

interprétation de la relation d'accessibilité vient en réalité du fait que l'exemple proposé s'inscrit dans le cadre d'une logique épistémique.

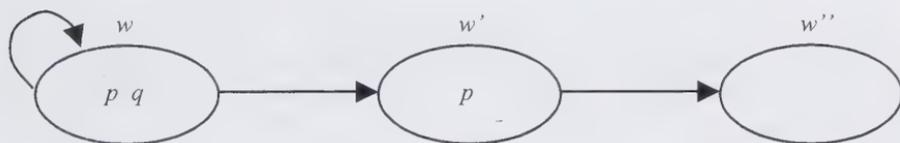
– Deuxième point : le choix du monde possible de référence est, selon les cas, assez libre. Ce qui est certain, c'est que rien, dans la définition d'un modèle de Kripke, n'oblige à prendre le « monde réel » comme monde de référence des relations d'accessibilité.

– Troisième point : nous avons constaté que, plus un agent possède de connaissances, plus les mondes possibles qui lui sont accessibles sont en nombre restreint. Plus généralement, cela signifie que le possible est lié à l'ignorance. C'est pourquoi la plupart des applications techniques du modèle de Kripke visent à produire des prédictions sur l'évolution ou le comportement d'un système à partir d'une connaissance d'un certain état de ce système (le monde possible de référence). Par exemple, il existe des applications géographiques visant à prévoir l'évolution d'un milieu naturel à partir de la connaissance de son état actuel, et bien sûr d'hypothèses sur ses évolutions possibles, elles-mêmes fondées sur diverses autres connaissances. Plus généralement, les logiques modales permettent de formaliser les logiques dites non-monotones, dans lesquelles on a besoin de formules plus subtiles, ou moins radicales que « P est vrai » ou « P est faux », c'est-à-dire de formules du type « en général, P est vrai ». Plus précisément, une logique modale permet à un système d'effectuer des conclusions par défaut à partir d'informations incomplètes, pouvant être éventuellement rétractées en cas de contre-exemple. On pourrait imaginer des applications de ce genre pour les théories de la fiction, mais elles supposent une véritable collaboration avec des mathématiciens et des logiciens. J'y reviendrai plus loin.

– On remarque enfin que, dans un ensemble de mondes possibles donné, la relation d'accessibilité est invariante. Cela est parfaitement évident et je crois que, pour des mathématiciens ou des logiciens, le fait d'apporter cette précision serait profondément étrange. Un modèle de Kripke pose, on l'a vu, un ensemble de mondes, une relation d'accessibilité sur ces mondes et une fonction de valuation. Ce qui signifie que modifier ou faire varier la relation d'accessibilité revient à changer de modèle. Autrement dit, si l'on propose une analyse de la fiction fondée sur la théorie des mondes possibles au sens de Kripke dans laquelle, pour un ensemble de mondes donné, c'est-à-dire pour un modèle donné, une variation de la relation d'accessibilité est prévue (par exemple sous la forme de « degrés d'accessibilité »), il est évident que l'accessibilité ainsi conçue n'a plus rien à voir avec le sens que cette relation possède dans un modèle de Kripke. Il s'agit dans ce cas d'une métaphore, voire d'une simple homonymie.

Voici maintenant une seconde illustration, empruntée à Daniel Kayser¹, qui consiste cette fois-ci à définir un modèle de Kripke d'une manière purement algébrique, sans aucune référence à une situation réelle, et à examiner comment fonctionnent, dans ce modèle, les valeurs de vérité.

Soit, donc, un langage comportant deux propositions p et q , un modèle $\langle W, R, v \rangle$ défini par $W = \{w, w', w''\}$, $R = \{ \langle w, w \rangle, \langle w, w' \rangle, \langle w', w'' \rangle \}$, la fonction de valuation v étant définie par $v(p) = \{w, w'\}$, $v(q) = \{w\}$. Cela signifie que ce modèle comporte trois mondes possibles (w, w', w''), que la relation d'accessibilité est posée entre w et lui-même, entre w et w' , et entre w' et w'' et enfin que la proposition p est vraie dans les mondes w et w' , et que la proposition q est vraie dans w uniquement. Cette structure peut être représentée de la façon suivante :



Kayser commente ce diagramme de la façon suivante² :

« Dans ce modèle, la formule $\Box p$ a la valeur *vrai* en w et en w'' et la valeur *faux* en w' . En effet, la valeur de p est *vrai* dans tous les mondes de $v(p)$, donc en w et w' , qui sont précisément les mondes accessibles par R depuis w ; d'après la définition, ceci implique que $\Box p$ a la valeur *vrai* en w ; comme aucun monde n'est accessible depuis w'' , la même définition implique que $\Box p$ y a également la valeur *vrai* (car il est exact que tous les mondes accessibles depuis w'' , c'est-à-dire aucun, vérifient p) [autre façon de justifier cette dernière assertion : pour que p soit *vrai* dans tous les mondes possibles accessibles depuis w'' , il ne doit exister aucun monde possible accessible depuis w'' où p soit *faux*. Comme aucun monde n'est accessible à partir de w'' , p est bien *vrai* dans tous les mondes possibles accessibles depuis w''].

Pour les mêmes raisons, $\Box q$ et $\Box \text{non-}q$ sont *vrai* en w'' , $\Box \text{non-}q$ est *vrai* en w' car le seul monde accessible depuis w' est w'' qui vérifie $\text{non-}q$, et ni $\Box q$ ni $\Box \text{non-}q$ ne sont *vrai* en w (car w a accès à un monde où q est *faux*, et aussi à un monde où q est *vrai*). » (*ibid.*, p. 96).

1. *La représentation des connaissances*, Paris, Hermès, 1997, p. 96-97.

2. Dans la suite du texte, nous utilisons, conformément à la tradition logicienne le symbole « \Box » pour « nécessaire » et le symbole « \Diamond » pour possible. Les expressions « $\Box p$ » et « $\Diamond p$ » se lisent respectivement « il est nécessaire que p » et « il est possible que p ».

En ce qui concerne non plus le nécessaire mais le possible, Kayser ajoute : « $\Box p$ est *vrai* en w , *faux* en w' et w'' ; en effet, il n'y pas de monde accessible depuis w' ni depuis w'' en lesquels p soit *vrai* (w' n'est pas accessible depuis lui-même) » (*ibid.*, p. 97).

Cette nouvelle illustration nous permet de compléter nos premières remarques :

– Dans le cas précédent, qui partait d'une situation réelle, nous pouvions interpréter la relation d'accessibilité en termes de compossibilité. Nous constatons ici que cette interprétation ne présente aucun caractère de nécessité : dans cet exemple de modèle de Kripke, aucune signification n'est donnée à la relation d'accessibilité. Elle est simplement posée, dans la définition du modèle, entre certains des mondes possibles du modèle.

– Les jugements de possibilité et de nécessité sont toujours émis à partir d'un monde, un monde de référence, mais nous constatons, avec cet exemple, que, dans un modèle donné, le monde de référence change selon le jugement de possibilité ou de nécessité effectué. Ainsi, dire que $\Box p$ est *vrai* en w revient à prendre w comme monde de référence pour l'examen des relations d'accessibilité ; dire que $\Box p$ est *faux* en w' revient à prendre un autre monde, w' , comme monde de référence. Autrement dit, si un modèle de Kripke pose une relation invariante d'accessibilité, rien n'empêche de modifier le monde de référence de cette relation, c'est-à-dire de passer d'un monde à l'autre dans le modèle, pour examiner quel monde est accessible à quel autre.

– S'il existe un monde possible à partir duquel aucun monde n'est accessible, pas plus lui-même qu'un autre monde, la valeur des opérateurs de nécessité et de possibilité est toujours la même : dans un tel monde, tout est nécessairement vrai, mais rien n'est possiblement vrai. Si l'on avait ajouté une proposition r , vraie dans w'' , on aurait dit de cette proposition qu'elle est nécessaire, mais qu'elle n'est pas possible. Cela est un résultat assez surprenant, puisque nous aurions tendance à penser que tout ce qui est nécessaire est au moins possible. Les mondes de ce type sont nommés par certains logiciens des « derniers mondes ». Dans cet exemple, d'ailleurs, lorsqu'on nous explique que $\Diamond p$ est *vrai* en w , cette observation nous semble triviale puisque l'on a vu auparavant que, dans w , p est nécessairement *vrai*. En réalité, du point de vue mathématique ou logique, ce résultat est peu significatif. D'une manière générale, on tire toujours des conclusions bizarres mais insignifiantes lorsqu'on part d'ensembles sous-spécifiés, par exemple de l'ensemble vide, ou comme ici de mondes privés de relations d'accessibilité. Toutefois, du point de vue littéraire, ce type de monde où tout est nécessaire mais rien n'est possible pourrait fournir une métaphore suggestive pour l'œuvre de fiction, si, par exemple, on interprète le nécessaire comme une nécessité dans le cadre de

la structure interne de l'œuvre³ et le possible en termes de vérité factuelle ou, si l'on préfère, comme vraisemblable. Il y a peut-être là une piste à suivre, mais je ne la développerai pas ici.

J'ajouterai enfin, pour conclure ces premières réflexions, que si l'on veut interpréter la fiction en termes de mondes possibles, il semble assez évident que l'on ne pourra pas considérer une œuvre de fiction comme *un* monde possible mais bien plutôt comme un ensemble de mondes possibles. Si l'intérêt d'une logique modale consiste dans le fait qu'elle permet de faire dépendre de différents mondes les jugements de vérité, il reste que ces jugements de vérité doivent bien être supposés émis par une certaine instance. Or, dans la structure fictionnelle, il existe de nombreuses instances susceptibles de fournir des jugements de vérité : le lecteur, l'auteur, le narrateur et bien sûr les personnages. Les mondes possibles d'une œuvre de fiction devraient donc être pensés à partir de l'ensemble de ces sources de jugement de vérité et plus précisément à partir des univers de croyance qu'elles véhiculent. C'est ce point que je vais maintenant examiner.

LA NOTION D'UNIVERS DE CROYANCE

Le fait d'utiliser une logique modale pour théoriser la fiction suppose que l'on fasse usage de la notion de vérité. L'un des aspects de ce problème a été finement abordé par David Lewis, sur lequel je reviendrai ultérieurement, qui a su trouver un site pour la vérité dans la fiction, ou si l'on préfère une méthode permettant d'envisager la fiction sous l'angle du vrai et du faux. Un second aspect du même problème réside non plus dans le site mais dans le sens de la vérité que l'on souhaite appliquer à la question de la fiction. Sans entrer dans les détails de ce problème délicat, je rappellerai simplement que, sauf indications contraires, le concept de vérité généralement véhiculé par les logiques contemporaines s'inscrit dans le cadre de ce que Pascal Engel nomme la « thèse d'équivalence »⁴. Cette thèse d'équivalence, qui se formule « *p* est vrai si et seulement si *p* », consiste à considérer qu'une proposition *p* est vraie si et seulement si le contenu descriptif de cette proposition est réalisé. Par exemple, la proposition « Paris est la capitale de la France » est vraie, puisqu'il existe effectivement une ville nommée « Paris » qui possède cette propriété d'être la capitale du pays nommé « France ». Je noterai au passage que cette conception de la vérité oblige, en toute rigueur, à restreindre notre propos au texte fic-

3. En d'autres termes, cela revient à considérer l'ensemble des phases de l'œuvre comme nécessaires, ou définitoires de l'œuvre elle-même.

4. P. Engel, 1989, p. 112.

tionnel, en excluant les autres types de fictions (cinématographiques par exemple). En effet, s'il n'est plus question de textes, mais d'images, les notions logiques de proposition ou de vérité ne sont plus valides. Je n'insisterai pas sur ce point mais si l'on parvient à construire une théorie dans laquelle il sera possible de dire que telle ou telle image est vraie, la vérité dont il sera question ne pourra en aucun cas être du même type que celle qui vient d'être définie au moyen de la thèse d'équivalence. Tout ce que je dirai par la suite vaudra donc uniquement pour la fiction textuelle.

En fait, comme l'a fort bien remarqué Robert Martin, ce n'est pas une conception «équivalentiste» de la vérité qui intéresse le linguiste :

Le propre de la vérité langagière [...] est une vérité prise en charge par un sujet. Un énoncé est vrai pour quelqu'un. Tout l'effort du locuteur consiste à faire admettre ce qu'il croit être vrai. Peu importe que le locuteur mente : aux yeux du linguiste, est vrai ce que le locuteur affirme, la présomption étant celle de la sincérité. Peu importe que le locuteur se trompe, que ce qu'il dit être vrai ne corresponde pas aux données de l'univers [peu importe, donc, la vérité comme équivalence]. Une affirmation véhicule en tant que telle sa propre vérité ; celle-ci vaut à tout le moins à l'intérieur d'un univers dont le locuteur – à tort ou à raison, de bonne foi ou non – se porte garant⁵.

Je précise au passage que ce point de vue ne peut en aucune façon être réduit à une forme de relativisme. Un relativisme, à l'égard de la vérité, consisterait à faire dépendre de la subjectivité du locuteur, non pas la vérité langagière mais la vérité au sens de la thèse d'équivalence. Prendre en considération la vérité langagière ne revient donc pas à relativiser la vérité en général, mais à placer la vérité comme équivalence d'une proposition et d'un état du monde au second plan (et pouvoir vérifier, par exemple, si le locuteur ment, est sincère, etc.)⁶. En outre, se préoccuper de la vérité langagière oblige naturellement à introduire la notion d'univers de croyance, que l'on peut définir de la façon suivante : l'univers de croyance d'un locuteur est, en première analyse, «l'ensemble indéfini des propositions que le locuteur, au moment où il s'exprime, tient pour vraies ou qu'il veut accréditer comme telles»⁷. On notera que la notion d'univers de croyance est plus générale que celle de monde possible, puisqu'un univers de croyance est constitué – tout au moins dans ses zones de consistance⁸ – de divers mondes possibles. La notion de vérité

5. R. Martin, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983 [2^e éd. 1992], p. 37-38.

6. «être vrai peut conserver toutes les propriétés qu'il a dans une théorie de la correspondance : ce qui est vrai pour *l* [le locuteur] peut être confronté à la réalité des choses, et *p* sera effectivement vrai si *p* correspond à ce qui est.» (*Ibid.*, p. 44)

7. *Ibid.*, p. 38.

8. Voir sur ce point R. Martin, *Langage et croyance*, chap. II «Univers de croyance et consistance».

(d'une proposition) peut ainsi être appréhendée en termes d'appartenance ou de non-appartenance à un univers de croyance donné :

Une proposition *p* peut appartenir à un univers comme une proposition vraie, comme une proposition fausse, comme une proposition plus ou moins vraie [si on introduit des éléments d'une logique plurivalente], comme une proposition possiblement vraie ; elle peut aussi n'y appartenir d'aucune manière⁹.

Il convient toutefois de préciser la définition initiale. On ne saurait assimiler l'univers de croyance d'un locuteur à l'ensemble des propositions qu'il tient pour vraies, sans introduire une incertitude quant au moment où cet ensemble de propositions est déclaré vrai. Il convient donc de distinguer l'*univers actuel* d'un locuteur donné à un moment déterminé du temps, formé de « l'ensemble des propositions auxquelles ce locuteur attribue effectivement une valeur de vérité »¹⁰, de l'*univers virtuel* d'un locuteur donné à un moment déterminé du temps, formé de « l'ensemble des propositions par lui décidables, c'est-à-dire dont il est en mesure de spécifier les conditions de vérité »¹¹. Par exemple, la proposition « Flaubert est né un mercredi¹² » n'appartient sans doute pas à votre univers de croyance actuel (tout simplement parce que cette information ne présente guère d'intérêt), mais elle appartient à votre univers de croyance virtuel parce que, même si vous ne vous êtes jamais posé la question de savoir quel jour est né Flaubert, vous pouvez déterminer quelles sont les conditions de vérité qui devront être spécifiées pour que la proposition « Flaubert est né un mercredi » puisse être considérée comme vraie. En d'autres termes, vous percevez cette proposition comme décidable, au sens où vous savez ce qu'il faudrait faire pour en établir ou en vérifier la validité. En revanche, si vous n'êtes pas spécialiste de neuropsychologie, il vous sera sans doute difficile de répondre à une question du type : « pensez-vous qu'une lésion du gyrus angulaire peut provoquer une aphasie transcorticale sensorielle ? ». Notez bien que la seule réponse honnêtement envisageable, pour un non-spécialiste, sera « je ne sais pas » ; une réponse du type « cela est possible » n'est en revanche pas envisageable – si l'on donne au possible son sens logique – parce que seules les propositions décidables peuvent être déclarées possibles, impossibles, nécessaires ou contingentes. C'est d'ailleurs pourquoi on peut répondre « cela est possible » à une assertion comme « Flaubert est né un mercredi ». Autrement dit, des énoncés scientifiques comme

9. R. Martin, *Pour une logique du sens*, p. 39.

10. *Ibid.*, p. 40.

11. *Ibid.*

12. Précisément le mercredi 12 décembre 1821.

« une lésion du gyrus angulaire peut provoquer une aphasia transcorticale sensorielle » ou « Les rutacées sont des phanérogames angiospermes »¹³ n'appartiennent pas, en principe, à l'univers de croyance des individus qui ne sont pas spécialistes des disciplines scientifiques concernées, parce qu'ils sont perçus comme inintelligibles.

Pour clore cette rapide présentation de la théorie des univers de croyance, il ne reste plus qu'à introduire la notion d'*image d'univers*. Tout locuteur est apte non seulement à évaluer des propositions dans son univers de croyance, mais aussi à situer une proposition dans un univers qu'il évoque. Cet univers évoqué peut tout d'abord être un univers distinct de l'univers de croyance actuel du locuteur. On parlera dans ce cas d'*hétéro-univers*. Un hétéro-univers est mis en jeu lorsque le locuteur envisage l'univers de croyance d'un énonciateur dont il rapporte le dire, la pensée ou la croyance (*il affirme, il pense, il s'imagine... que p*) ou lorsqu'il envisage son propre univers dans un temps différent de celui de l'énonciation (*je pensais alors que p, je m'imaginai que p*). Mais plus généralement, la notion d'*image d'univers* s'applique à tous les cas où des modalités épistémiques sont impliquées : notamment dans le cas où, disant par exemple « je crois que *p* », le locuteur décrit son univers actuel ou encore quand un modalisateur renvoie au certain, au vraisemblable, au possible (*il est certain, vraisemblable, possible que p*)¹⁴.

Nous pouvons maintenant examiner comment cet appareil théorique peut être appliqué au texte fictionnel.

LE PARADOXE DE LA FICTION NARRATIVE : UNE HYPOTHÈSE SÉMANTICO-LOGIQUE

Dans la seconde édition de *Pour une logique du sens* (1992, 1^{re} éd. 1983), Robert Martin a ajouté un chapitre nouveau intitulé « Le paradoxe de la fiction narrative »¹⁵. Ce paradoxe est formulé de la façon suivante :

Les affirmations qui sont faites dans la fiction sont, comme toutes les affirmations, données pour vraies ; or nous savons qu'elles ne correspondent à rien et pourtant nous n'avons pas le sentiment d'être trompés. On y parle d'êtres dont nous sommes conscients qu'ils n'existent pas ; mais d'aucune

13. Voir *ibid.*, p. 41 pour le second exemple.

14. Sur la notion d'*image d'univers*, voir *ibid.*, p. 47-48.

15. Ce chapitre reprend, pour l'essentiel, l'article publié dans le *Français moderne*, t. 56, 1988.

manière la pensée ne nous effleure qu'il y a là de la supercherie. Bref, on y dit le faux sans apparence de mauvaise foi ; on y affirme ce qui n'est pas sans suspicion de mensonge¹⁶.

Avant de proposer son hypothèse sémantico-logique sur la question, Martin réfute trois solutions : une première solution qui « situe la vérité à l'intérieur même de la fiction, sans référence externe » (illustrée par Käte Hamburger) ; une deuxième solution, proposée par Nelson Goodman, qui exploite la notion de « représentation sans dénotation » ; une troisième solution, proposée par John R. Searle, qui utilise la notion d'acte illocutoire feint.

La position de Käte Hamburger est synthétisée de la façon suivante :

« Bref, la réalité fictive "existe par elle-même" [K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, p. 96]. Et du coup la vérité ne se définit plus par la correspondance avec un état du monde ; elle ne tire son origine que de la fiction elle-même. Elle s'élabore à mesure que la fiction se construit »¹⁷.

La faiblesse de ce type d'approche résiderait dans le fait qu'il laisse de côté ce que Robert Martin considère comme l'essentiel : que la fiction soit apte à donner l'illusion de la réalité. En effet, dès lors que, s'attachant aux procédés de fictionalisation conçus comme traces de l'opération par laquelle la fiction génère sa propre vérité, le vrai de la fiction est ontologiquement distingué du vrai de la réalité, il devient impossible de relier le fictif au réel et donc de rendre compte de cette illusion de réalité procurée par la fiction.

Dans le cas de la solution proposée par Nelson Goodman (*Languages of Art*, 1976), qui, selon Robert Martin, a le mérite de situer la fiction dans le cadre d'une sémiotique générale, la distinction entre représentation avec dénotation et représentation sans dénotation (ce second cas s'appliquant à la fiction) se heurte à l'objection suivante : dire que le nom propre d'un être de fiction est un signe sans dénotation, c'est négliger la présupposition d'existence véhiculée par les noms dans l'usage des langues naturelles : plus largement, « dès lors que des mots sont constitués en énoncé, celui-ci s'affiche comme un énoncé vrai, c'est-à-dire qui correspond à la réalité »¹⁸. En d'autres termes, au sein de l'énoncé fictionnel, l'être de fiction est considéré comme un existant. Ce n'est qu'*a posteriori* qu'il peut être appréhendé comme un être imaginaire, comme un inexistant :

16. *Ibid.*, p. 275.

17. *Ibid.*, p. 277-278.

18. *Ibid.*, p. 279.

Dire que Candide est un inexistant, un personnage de fiction, c'est le traiter *a posteriori* comme un être imaginaire, dont je sais qu'il vient de la création d'un auteur. Mais dans le conte lui-même, ce serait un contresens de l'appréhender comme un être fictif. Il est présenté comme un existant – et sans que le lecteur songe à s'en offusquer¹⁹.

Quant à la notion d'«acte illocutoire feint» proposée par Searle (*Sens et expression*, 1982 trad. fr. ; 1979 éd. or.), et fréquemment reprise à sa suite, Robert Martin remarque tout d'abord qu'elle s'applique bien mieux à l'activité d'un acteur qu'à celle d'un auteur :

On n'a pas le sentiment que l'auteur, en affirmant, imite quelqu'un qui affirme, qu'il veut en quelque sorte, comme le ferait un mime [...], représenter un énonciateur. Sa « feinte », si feinte il y a, est d'une autre nature²⁰.

Le fait qu'on puisse feindre un acte sans feindre celui qui le fait ne change rien au problème de savoir de quelle façon, dans le texte fictionnel, on feint d'affirmer quelque chose. Ce qui est feint n'est pas l'affirmation elle-même, car l'affirmation, du fait de son caractère performatif, n'existe que par l'acte qui l'accomplit, mais plutôt la prise en charge du contenu de l'affirmation. L'énonciation d'une proposition *p* dans un texte de fiction signifierait que *p* est bien affirmée ou assertée, mais que l'auteur ne prend pas en charge l'énoncé produit. Or ce processus n'est rien d'autre que ce qui a été décrit auparavant en termes d'image d'univers. Insuffisamment spécifiée, on ne voit donc pas ce qui distingue la prétendue feinte fictionnelle des autres cas d'introduction d'une image d'univers dans un univers de croyance donné. Le concept de feinte n'apporte rien parce qu'il est sans plus co-extensif au concept général de fiction. On a simplement remplacé un mot par un autre.

La solution proposée par Robert Martin repose en premier lieu sur la distinction de deux types d'inexistants²¹ : les inexistants donnés pour tels et les inexistants qui appartiennent à une image d'univers. Les inexistants donnés pour tels appartiennent à l'univers de croyance du locuteur ; dans ce cas de figure, la référence de l'inexistant s'effectue dans un monde futur (*ils auront beaucoup d'enfants*), dans un monde potentiel (*ils veulent beaucoup d'enfants*) ou dans un monde contrefactuel (*ils auraient voulu des enfants*). Robert Martin distingue en effet, parmi les mondes possibles, les mondes potentiels (ce qui est possible dans m_0 , le monde de référence, est vrai dans les mondes potentiels) des mondes contrefactuels (ce qui est faux dans m_0 est vrai dans un monde contrefactuel). Les inexistants qui appartiennent à une image d'univers sont des inexistants dont l'existence

19. *Ibid.*, p. 280.

20. *Ibid.*, p. 281.

21. *Ibid.*, p. 282-283.

est affirmée ou présupposée. C'est à cette catégorie qu'appartiennent les êtres de fiction. D'autre part, Robert Martin identifie le lieu de prise en charge de ce qui est dit dans la fiction à une image d'univers véhiculée par le « narrateur omniscient », tout en reconnaissant que l'hypothèse du narrateur omniscient présente diverses difficultés²².

La principale conséquence de cette analyse est la suivante : si le narrateur produit une image d'univers (qui est une image par rapport à l'univers de croyance de l'auteur), cet univers de croyance, comme tout univers de croyance, comporte lui-même un ensemble de mondes possibles. Le narrateur peut en effet, au sein de la fiction, générer des mondes possibles en émettant des hypothèses, par exemple sur le destin des personnages. D'où la remarque suivante :

« On conçoit par la même occasion qu'il est impossible de traiter de la fiction en termes de « mondes fictionnels » (sous-ensemble de mondes contrefactuels) [R.M. renvoie ici à un article de L. Doležel, « Pour une typologie des mondes fictionnels », 1985] Tout s'oppose à une telle approche, puisque la fiction elle-même comporte des mondes possibles = potentiels ou contrefactuels »²³.

En outre, la notion d'image d'univers permet de différencier aisément l'usage fictionnel des êtres de fiction de leur usage métafictionnel. Pour le narrateur, l'être de fiction est un être réel, au sens où il appartient à son univers de croyance. En revanche, pour le critique, l'être de fiction appartient à un autre univers que le sien, à une image d'univers produite par le texte. L'être de fiction demeure donc dans ce cas un être de fiction, un inexistant par rapport au monde de référence qu'est la réalité.

STRUCTURE DES MONDES POSSIBLES DANS LA FICTION COMME ENSEMBLE D'IMAGES D'UNIVERS

Si l'hypothèse sémantico-logique proposée par Robert Martin permet de résoudre le paradoxe de la fiction tel qu'il le formule lui-même, on peut remarquer que cette solution ne répond pas complètement à l'une des questions abordées au cours de l'analyse : la question de l'illusion de réalité produite par la fiction. Il semble en effet très insuffisant

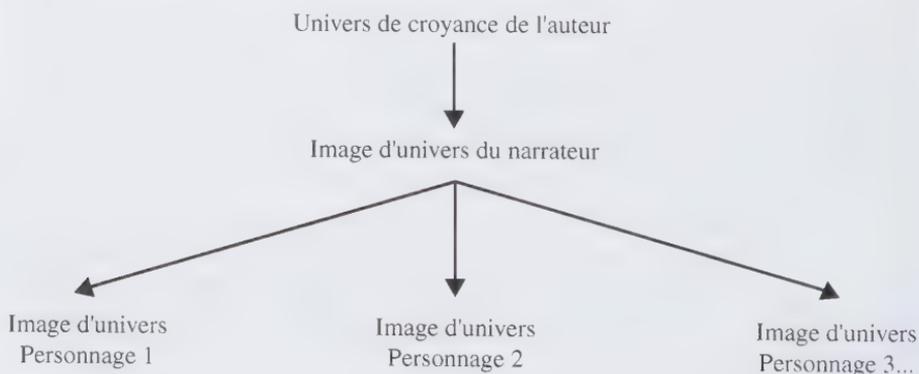
22. 1) le caractère invraisemblable, pour le lecteur, de l'omniscience elle-même. Mais on peut répondre que l'avantage de la fiction, c'est justement de procurer une connaissance plus intime sur les êtres que celle que procure la vie ; 2) les variations de point de vue dans la fiction. Martin répond qu'il n'y a rien de surprenant à ce que, comme nous le faisons dans la vie, le narrateur adopte successivement le point de vue de tel ou tel personnage.

23. *Ibid.*, p. 287.

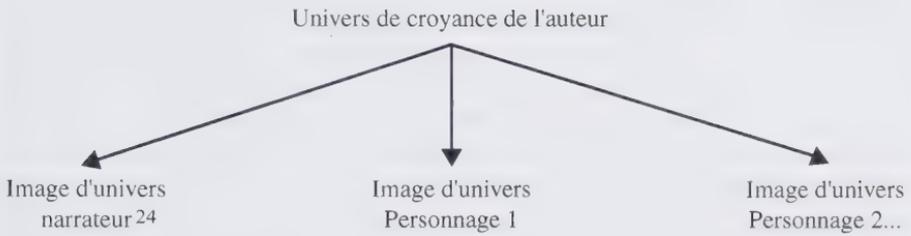
de prétendre que le lecteur se prête à l'illusion fictionnelle parce qu'il ancre sa lecture sur l'image d'univers véhiculée par le narrateur. Car si le contact linguistique avec une image d'univers suffisait à faire adhérer le lecteur à l'univers de croyance ainsi exposé, cette illusion de réalité aurait une extension beaucoup trop vaste. Elle ne serait plus spécifique de la fiction et il deviendrait impossible de différencier, sur ce critère, le texte historique ou philosophique du texte littéraire. Et bien que ces discriminations soient fragiles et poreuses, il reste que nous avons bien l'intuition qu'il se produit, avec la fiction, un phénomène d'illusion qui ne se produit pas dans le cas d'autres textes. Mais je laisserai pour l'instant cette question en suspens pour examiner une autre objection.

Pourquoi Robert Martin limite-t-il l'usage de l'image d'univers au seul narrateur ? Pourquoi ne pas doter les personnages, eux aussi, d'un univers de croyance qui leur serait propre ? Il me semble que rien ne s'oppose à une telle hypothèse. Bien au contraire, cette hypothèse me paraît prolonger, en le précisant, le point de vue sémantico-logique adopté, à cette différence près que l'instance narrative perd le privilège qu'elle possédait dans cette formulation. Les mondes possibles d'une œuvre de fiction seraient donc structurés, à partir de l'univers de croyance de l'auteur, selon les images d'univers livrées par le narrateur et les personnages. À ce niveau, une décision doit être prise quant à la hiérarchie éventuelle des images d'univers du narrateur et des personnages. Soit on confère au narrateur une sorte de fonction de régie essentielle, et on fait dépendre de lui les images d'univers des personnages ; dans ce cas, les images d'univers transmises par les personnages sont des images au deuxième degré : images de l'image d'univers qu'est l'univers de croyance du narrateur par rapport à celui de l'auteur. Soit on n'accorde aucun privilège au narrateur, en le considérant même, en tant qu'instance spécifique, comme facultative. Dans ce cas, les images d'univers du narrateur et des personnages se situent sur le même plan. Schématiquement :

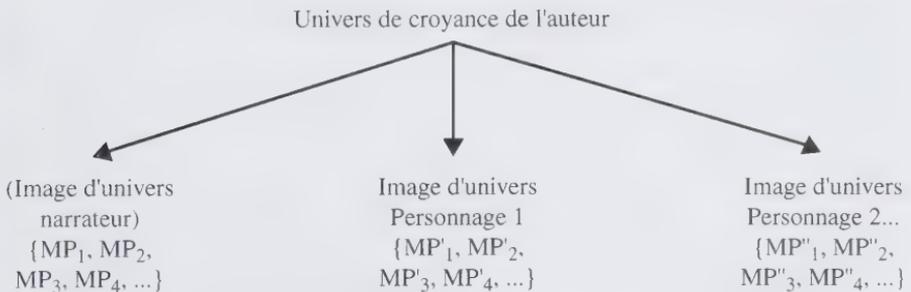
Première hypothèse :



Seconde hypothèse :



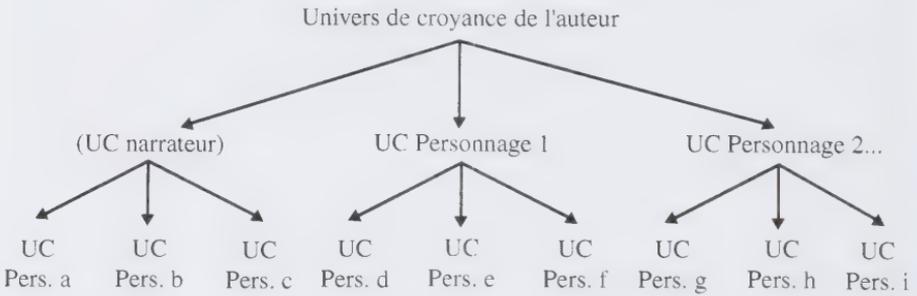
Pour diverses raisons que je n'argumenterai pas parce que cela m'éloignerait du sujet traité, j'adopterai ici la seconde hypothèse. Il convient peut-être de préciser, avant d'aller plus loin, que la dépendance des images d'univers à l'égard de l'univers de croyance de l'auteur ne doit pas être sur-interprétée au plan cognitif – autrement dit cela ne signifie pas que l'auteur tient cognitivement ou consciemment sous sa dépendance les univers de croyance des personnages ou du narrateur éventuel. Cette dépendance doit être interprétée sur un plan simplement logique : il y a une dépendance ontologique de ces images d'univers par rapport à l'auteur. Si l'auteur n'existe pas, la fiction n'existe pas. Les fictions sont, en ce sens, des êtres « syncatégorématiques », c'est-à-dire des êtres dont l'existence n'est pas autonome mais dépendante de celle d'un autre être. Cette précision faite, il reste à rendre compte du fait que chaque image d'univers, ainsi que l'univers de croyance de l'auteur, est elle-même constituée d'un ensemble de mondes possibles (MP_n).



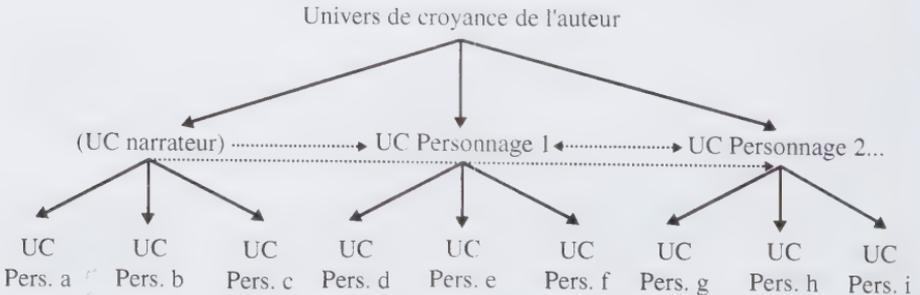
Je rappelle que l'intérêt de cette analyse réside dans le fait que chacun des mondes possibles appartient à une logique modale, ce qui signifie que ces mondes possibles sont constitués de propositions nécessaires, possibles, impossibles, contingentes. Par exemple, quand le narrateur de

24. On peut également considérer que, dans ce cas, il n'y a pas de narrateur, mais cela ne change rien au présent propos.

Jacques le Fataliste s'adresse au lecteur en disant : « Pourquoi Jacques ne deviendrait-il pas amoureux une seconde fois ? », la proposition « Jacques est amoureux une seconde fois » est déclarée possible ; quand le même narrateur déclare : « Le maître ne disait rien », cette proposition est déclarée nécessaire à ce moment du récit. De même, lorsque le Maître de Jacques lui pose la question : « tu as donc été amoureux ? », le fait que Jacques ait été amoureux est déclaré possible dans l'univers de croyance du Maître. Bien entendu, cette structure est récursive. Chaque personnage est lui-même en mesure d'évoquer diverses images d'univers, ce qui est le cas, par exemple, lorsque Jacques révèle l'origine de la maxime qui lui est attribuée dans les premières lignes du roman : « j'en reviens toujours au mot de mon capitaine : Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut » (p. 18). Il convient donc de compléter le schéma précédent de la façon suivante :



Or, il est évident que certains personnages apparaissent à la fois dans la série numérique de premier niveau et dans la série alphabétique de second niveau. Tel est le cas lorsque le narrateur évoque l'un des personnages principaux ou lorsqu'un des personnages principaux en évoque un autre. Il faut donc encore compléter le schéma précédent de la façon suivante²⁵ :



25. La flèche ne va que dans un sens à partir du narrateur car dans ce schéma, le narrateur n'apparaît que s'il n'est pas incarné par un personnage.

Il resterait enfin à prendre en compte les relations d'intertextualité ou de transfictionnalité. Par exemple, on peut supposer que le fatalisme du capitaine que Jacques fait sien renvoie à Fontenelle, voire à une vulgate philosophique moins identifiable, qui pourrait elle-même être rapportée à des contextes philosophiques antérieurs. Les relations d'intertextualité ou de transfictionnalité reviennent à considérer que certaines des propositions appartenant aux univers de croyance mentionnés appartiennent également à d'autres univers de croyance ou que, dans le cas de la transfictionnalité, certains personnages sont le lieu d'une intersection entre les univers de croyance de diverses œuvres. Toutefois, je ne tiendrai pas compte de ce type de relations, qui alourdiraient inutilement le schéma et qui n'apportent, pour l'instant, aucun élément susceptible d'enrichir la modélisation proposée.

Sur un plan strictement descriptif, il serait donc possible de considérer une œuvre de fiction comme un ensemble de propositions structurées en mondes possibles et en univers de croyance. Plus précisément, il ne me semble pas inenvisageable d'établir un inventaire des propositions contenues dans une œuvre, inventaire structuré selon une logique modale doxastique ou épistémique, chaque ensemble de monde possible étant rapporté à un univers de croyance particulier. Toutefois, on ne peut dresser cet inventaire à partir des seules propositions explicites des textes. Il faut également prendre en compte d'autres propositions, et c'est ce que David Lewis a magistralement montré en s'interrogeant sur la question de la vérité dans la fiction.

LE SITE DE LA VÉRITÉ DANS LA FICTION

Je rappelle tout d'abord succinctement le raisonnement de Lewis. S'interrogeant sur le moyen d'utiliser le concept de vérité dans l'analyse de la fiction, Lewis propose d'utiliser un préfixe apte à limiter le jugement de vérité au champ d'une fiction particulière. Ce préfixe peut être exprimé par la formule « Dans la fiction *f* ». En conséquence, s'il est légitime de se refuser à conférer une valeur de vérité à une proposition comme « Emma est l'épouse de Charles Bovary », dans la mesure où Charles et Emma Bovary sont des *ficta*, et en tant que tels, inaccessibles à tout jugement de vérité dans le monde de ce qui est (*i.e.* dans le monde « réel »), il est en revanche possible de donner une valeur de vérité à l'assertion « Dans la fiction *Madame Bovary*, Emma est l'épouse de Charles Bovary ». Il existe en effet une fiction intitulée *Madame Bovary*, dans laquelle le personnage nommé Emma épouse le personnage nommé Charles Bovary. De la même manière qu'il est possible de dire que cette dernière assertion est vraie, il est également possible de dire que l'assertion

« Dans la fiction *Madame Bovary*, Emma est l'épouse de Rodolphe » est fausse. Plus précisément, si l'on considère une proposition quelconque p , on dira que l'énoncé « Dans la fiction f , p est vrai », si et seulement si p est vrai dans tous les mondes possibles d'un ensemble déterminé par la fiction f . On notera qu'en termes d'univers de croyance, cette distinction entre l'énoncé réduit à une proposition impliquant des *ficta* et le même énoncé précédé du préfixe « Dans la fiction f » s'explique aisément : on ne peut, à partir de notre monde, établir la vérité ou la fausseté d'une proposition fictionnelle parce qu'une telle proposition n'est vraie ou fausse que dans une image d'univers construite à partir de l'univers de croyance de l'auteur ; en revanche, préfixée par « Dans la fiction f », la proposition fictionnelle devient décidable, ce qui revient à dire qu'elle appartient à l'univers actuel ou à l'univers virtuel de quiconque sait à peu près à quoi réfèrent les dénominations *Madame Bovary*, *Charles Bovary* et *Emma*.

Lewis précise d'abord son analyse en ajoutant, pour éviter une objection issue d'une remarque de Kripke, qu'il convient, dans sa perspective, de ne pas considérer la fiction comme une simple séquence d'énoncés, mais comme l'acte de raconter une histoire, et plus précisément l'acte de raconter une histoire comme s'il s'agissait de faits connus, ou réels : « different acts of storytelling, different fictions ». D'où une première formulation :

Une phrase de la forme « Dans la fiction f , (il est vrai que) p » est vraie si et seulement si p est vrai dans tous les mondes où f est racontée comme un fait connu plutôt que comme une fiction²⁶.

Mais ce dont Lewis cherche à rendre compte par ce moyen, nous l'appréhendons, dans la théorie des univers de croyance, par le simple fait de poser l'existence de l'image d'univers d'une instance narrative. Si la théorie des univers de croyance permet de résoudre ce qui a été nommé plus haut le « paradoxe de la fiction », c'est justement parce que les images d'univers des instances narratives sont ces lieux d'où une fiction est racontée comme un fait connu²⁷. Pour être plus précis encore, puisque ce que Lewis nomme « l'acte de raconter une histoire » n'est rien d'autre, lorsqu'il est question de la fiction textuelle, que l'acte d'écriture du texte dont l'auteur est la cause initiale ou la source, on rend compte de la restriction exprimée par l'appartenance aux « mondes où f est racontée comme un fait connu plutôt que comme une fiction » en inscrivant les mondes possibles de la fiction dans des images d'univers définies par rapport à l'univers de

26. D. Lewis, *Truth in Fiction*, p. 269. Nous traduisons.

27. En d'autres termes, les « different acts of storytelling » ne sont autres que les actes que réalisent les auteurs en rédigeant des fictions.

croyance de l'auteur. Ce qui revient à traduire « different acts of storytelling, different fictions » par « différents actes d'écriture d'un texte par un auteur, donc différents univers de croyance à la source du texte, donc différentes images d'univers dans le texte, donc différentes fictions ».

Il est par conséquent possible de reformuler l'analyse de Lewis de la façon suivante :

Une phrase de la forme « Dans la fiction f , (il est vrai que) p » est vraie si et seulement si p est vrai dans tous les mondes possibles appartenant aux images d'univers véhiculées par f .

L'analyse de Lewis est intéressante dès qu'est pris en charge le fait que, en ne prenant en considération que les propositions explicites de la fiction, on construit un champ des possibles trop vaste et donc non pertinent. Dans la fiction, Holmes habite sur Baker Street, une rue qui, dans la réalité londonienne, est plus proche de Paddington Station que de Waterloo Station. Mais la carte réelle de Londres n'appartient pas à la fiction. Puisqu'il s'agit de fiction, tout est possible, et l'on peut fort bien concevoir que Conan Doyle aurait pu bouleverser la topographie de ville, notamment en plaçant Baker Street plus près de Waterloo Station que de Paddington Station. On voit ainsi pointer le principe, repris par divers critiques, de l'« écart minimal ». La faiblesse de l'analyse initialement proposée vient de ce qu'elle conduit à prendre en compte des mondes bizarres qui diffèrent inutilement du monde réel. D'où une seconde hypothèse, qui vise à garder sous contrôle ces écarts inutiles :

Une phrase de la forme « Dans la fiction f , (il est vrai que) p » est vraie si et seulement si, parmi l'ensemble des mondes possibles appartenant aux images d'univers véhiculées par f , un monde où p est vrai diffère moins de notre monde actuel que ne le ferait un monde, parmi l'ensemble des mondes possibles appartenant aux images d'univers véhiculées par f , où p serait faux²⁸.

Au fil de l'analyse, Lewis va spécifier d'une manière de plus en plus précise les conditions dans lesquelles une proposition peut être dite vraie dans une fiction, et finir par remplacer la référence au monde actuel par une référence au monde des croyances collectives de la communauté d'origine de la fiction considérée²⁹. Cette précision permet notamment d'économiser des hypothèses du type « présence de gnomes violets » dans

28. Voir *ibid.*, p. 270. Je ne tiens pas compte ici de la distinction faite par Lewis entre « non-vacuously true » et « vacuously true ».

29. Voir *ibid.*, p. 270-273 pour une justification plus complète de cette précision.

une fiction où de tels êtres ne seraient pas explicitement mentionnés. La prise en compte de ce paramètre – dont on remarquera qu'il revient à introduire explicitement dans l'analyse la notion d'univers de croyance – conduit donc à la formulation suivante :

Une phrase de la forme « Dans la fiction f , (il est vrai que) p » est vraie si et seulement si, parmi l'ensemble des mondes possibles appartenant aux images d'univers véhiculées par f , un monde où p est vrai diffère moins du monde des croyances collectives de la communauté d'origine de f que ne le ferait un monde, parmi l'ensemble des mondes possibles appartenant aux images d'univers véhiculées par f , où p serait faux³⁰.

Cette analyse a été récemment reprise et complétée par Andrea Bonomi et Sandro Zucchi dans un article de 2003 intitulé « A Pragmatic Framework for Truth in Fiction »³¹. Andrea Bonomi et Sandro Zucchi proposent d'envisager la question de la vérité dans la fiction de la façon suivante :

Une phrase de la forme « Dans la fiction f , (il est vrai que) p » est vraie dans tout monde w respectant les conditions suivantes :

– la fiction est racontée dans w par un narrateur qui croit que f est vraie dans w ;

– le monde w est aussi proche de ce que le narrateur croit qu'il est à condition que ce narrateur soit fiable, digne de confiance (l'exemple donné pour justifier cette condition est le suivant : dans un passage des *Aventures de Huckleberry Finn*, Huck prétend proférer un extrait du monologue de Hamlet, mais le texte de Shakespeare, au-delà de *to be or not to be*, est complètement déformé ; dans ce passage, Huck n'est donc pas un narrateur fiable, cette non-fiabilité au sujet de Shakespeare étant la conséquence d'un facteur intrinsèque à la fiction : la fait que l'on sache que Huck est un enfant sans instruction) ;

– parmi les mondes qui remplissent ces deux premières conditions, w est plus proche de l'ensemble des mondes compatibles avec les conventions de la fiction dénotée par f (cette condition permet de prévoir, par exemple, que, dans une fiction mettant en scène un roi, une princesse et un dragon, le lecteur pense que le dragon peut cracher du feu même si cela n'est jamais explicitement dit dans la fiction) ;

– parmi les mondes qui remplissent ces trois conditions, w est plus proche de l'ensemble des mondes qui représentent les croyances manifestes de l'auteur dans la communauté d'origine de fiction.

30. Voir *ibid.*, p. 273.

31. A. Bonomi, S. Zucchi, « A Pragmatic Framework for Truth in Fiction », *Dialectica*, Vol. 57, N° 2 (2003), p. 103-120.

Si l'on veut synthétiser ces deux approches du contenu implicite de la fiction, on dira que la question de la vérité de l'énoncé fictionnel est liée aux facteurs suivants :

- les croyances de l'auteur
- la communauté d'origine de la fiction
- la fiabilité du narrateur
- les conventions de la fiction

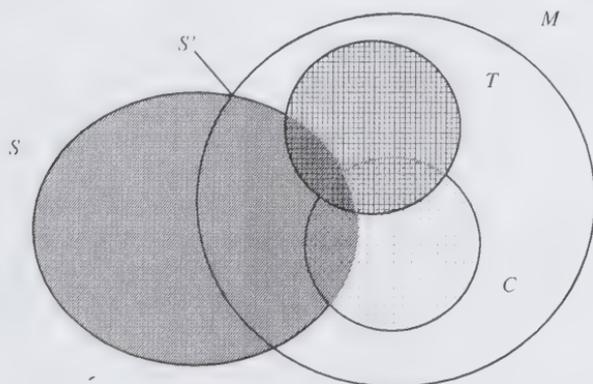
Par conséquent, on peut décrire de la façon suivante l'inventaire des propositions à prendre en compte dans les univers de croyance fictionnels, images d'univers de l'univers de croyance de l'auteur, autrement dit l'ensemble des mondes possibles d'une fiction f que je nommerai M . Cet ensemble M des mondes possibles de la fiction f doit contenir :

T : l'ensemble des propositions explicites du texte (y compris les présupposés véhiculés) à l'exception de celles qui émanent d'un narrateur non-fiable (dans T , on dérivera des vérités nécessaires, possibles, contingentes ou des impossibilités) ;

S' : une partie de l'ensemble S des propositions décidables de la communauté d'origine de la fiction (qu'il s'agisse de vérités nécessaires, possibles, contingentes ou d'impossibilités)

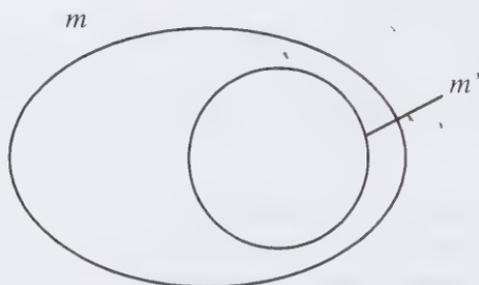
C : l'ensemble des propositions impliquées par les conventions de la fiction (qu'il s'agisse de vérités nécessaires, possibles, contingentes ou d'impossibilités).

Soit, schématiquement³² :



32. La question des intersections entre ces ensembles peut être justifiée. Je passe sur ce point.

Il ne reste plus, pour être en mesure de décrire le texte fictionnel comme un modèle de Kripke, qu'à réintroduire la relation d'accessibilité³³. Je la définirai, très simplement, comme une relation d'inclusion. Un monde m' est accessible à partir d'un monde m ($m R m'$) si m' est inclus dans m :



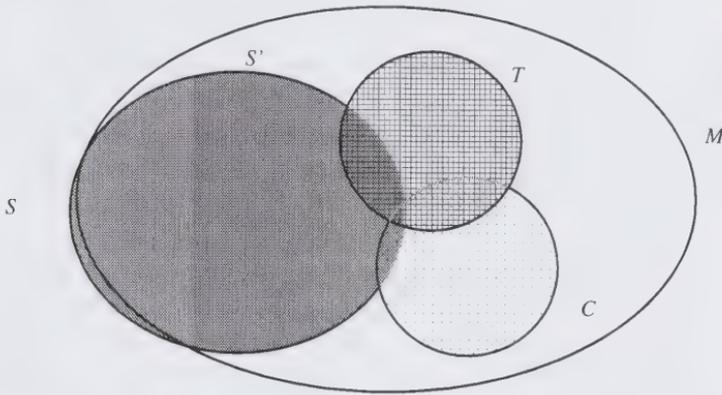
Un modèle de Kripke pour le texte fictionnel pourrait donc être défini par :

- l'ensemble des mondes possibles, M , tel qu'il est défini plus haut ($M = \{T \cup S' \cup C\}$);
- la relation d'accessibilité R , telle que $m R m'$ si et seulement si m' est inclus dans m ;
- une fonction de valuation π , telle qu'elle est habituellement définie dans ce genre de modèle.

On constate en premier lieu que, sous la dénomination de « propositions décidables de la communauté d'origine de la fiction », quelque chose du monde réel est présent dans le modèle. Des énoncés tels que « l'eau bout à 100 degrés » ou « la baleine est un mammifère » font partie de S . Or, puisque seule une partie S' de S est incluse dans M , autrement dit puisque S et M sont dans une relation d'intersection, cela signifie que l'on ne peut pas dire que S est accessible à partir de M , ni que S' est accessible à partir de M . On s'approchera de la relation d'inclusion si une grande partie de S est incluse dans M , autrement dit si la fiction ouvre largement son espace aux réalités de sa communauté d'origine, donc dans la fiction réaliste. On pourra tendre, dans ce cas, vers l'accessibilité de S (le « réel »

33. Je rappelle que la définition de la réalité d'accessibilité intervient comme le dernier moment de la constitution du modèle et n'est rien d'autre qu'une définition *ad hoc*, permettant de faire en sorte que le modèle soit adapté à son champ d'application. J'ai bien entendu testé d'autres solutions avant de proposer la relation d'implication, qui s'est révélée la plus pertinente.

d'une communauté ou d'une société) à partir de M (les mondes possibles de la fiction)³⁴:



C'est ce qui explique qu'on puisse, par la lecture d'une fiction, apprendre quelque chose du monde réel. Par exemple, apprendre quelque chose au sujet de la guerre d'Espagne en lisant *L'Espoir* de Malraux. En tout état de cause, la question de l'accessibilité de la fiction à partir du monde réel ne se pose pas. Le monde de la fiction n'est pas accessible au monde réel, ou si l'on préfère le monde réel n'a pas accès à celui de la fiction, tout au moins à partir de cette définition de la relation d'accessibilité. Ce qui est une certaine façon de préserver l'écart ontologique qui sépare le réel du fictionnel.

Mais le point intéressant, c'est qu'on peut, à partir de cette définition de l'accessibilité comme relation d'inclusion d'un monde possible à l'autre, déterminer très facilement les propriétés de cette relation : R est, au moins en première analyse, réflexive (quel que soit m , m est inclus dans m : $m R m$), antisymétrique ($m R m'$ n'implique pas $m' R m$) et transitive ($m R m'$ et $m' R m''$ implique $m R m''$). Or ces propriétés correspondent chacune à un schéma de formule modale :

– dire que R est réflexive équivaut à dire $\Box P \rightarrow P$: ce qui est nécessaire est vrai (T)

– dire que R est antisymétrique revient à dire $P \rightarrow \Box \Diamond P$ est faux : ce qui est vrai n'est pas nécessairement possible (pas B)

– dire que R est transitive signifie : $\Box P \leftrightarrow \Box \Box P$: ce qui est possible est possiblement possible (4)

34. En vérité, une inclusion aussi poussée est très discutable. Mais ce schéma est secondaire pour mon propos. Il vise seulement à proposer rapidement une illustration d'un cas standard et peu problématique, celui du texte «réaliste».

Or l'ensemble de ces propriétés correspond à l'un des systèmes modaux de Clarence Lewis³⁵ : le système S4 (KT4). A partir de là, il conviendrait, en toute rigueur, de soumettre ces propositions à des spécialistes de logique formelle, non seulement pour les vérifier, mais aussi pour que ce résultat soit prolongé par une formalisation complète, implémentable sur une machine, qui serait en quelque sorte une machine à analyser des fictions. A analyser des fictions de quelle façon ? En effectuant des prédictions du type : « à l'instant t du récit, il est très probable que p (il est très probable que tel événement ait lieu) » ; ou encore : « telle proposition est probable ou improbable dans telle fiction f ».

Mais en attendant ce moment que j'espère au moins contingent, sinon possible, où des informaticiens tenteraient de résoudre des problèmes qui ne sont plus de notre ressort, nous pouvons au moins nous poser la question suivante : si, en définissant la relation d'accessibilité comme une relation d'inclusion, la sémantique du modèle auquel on parvient est celle de S4, qu'est-ce que cette conclusion implique quant à la définition du possible dans la fiction ? Car c'est bien cela que définit la sémantique d'un modèle : si la sémantique obtenue est celle de S4 plutôt que celle d'un autre système de Lewis, ce qui se définit ainsi c'est le sens même du possible. Plus précisément si la sémantique obtenue, au lieu d'être celle de S4, avait été celle de S5 (dans ce cas, R n'est pas transitive mais euclidienne : $\Diamond P \rightarrow \Box \Diamond P$), ou de D (R n'est pas transitive ni réflexive mais sérielle : $\Box P \rightarrow \Diamond P$) ou encore de B (R est symétrique), les notions de possibilité, de nécessité, ou d'impossibilité impliquées n'auraient pas été les mêmes. Par exemple, si l'on prend le cas de S5, où R n'est pas transitive, on obtient une logique modale dans laquelle l'accès à un monde ne garantit pas l'accès à un autre monde à partir de ce monde. Pour être plus concret, prenons le cas de Hugues et Cresswell qui proposent de définir le possible par le concevable. Cela revient à définir la relation d'accessibilité par une relation de concevabilité. Ce qui est possible dans un monde m est ce qui est concevable dans au moins un monde m' à partir de m . Mais si on se demande ce qui est possible au sens de concevable à partir de m' , rien ne dit que le monde m'' qui satisfera cette condition sera lui-même accessible ou concevable à partir de m . Autrement dit, si on définit l'accessible par le concevable, la relation d'accessibilité n'est pas transitive. Il en résulte que la relation d'accessibilité telle que je l'ai définie exclut notamment une définition du possible comme concevable. Autrement dit, le modèle proposé prévoit que le possible de la fiction n'appartienne pas au domaine du concevable, c'est-à-dire que le possible fictionnel

35. À ne pas confondre avec David Lewis. Clarence Irving Lewis est aussi à l'origine de la notion d'implication stricte.

soit éventuellement inconcevable. Il resterait bien entendu à préciser ce qu'on entend exactement par concevable ou inconcevable.

Considérons maintenant un second exemple, celui du système nommé D ou (KD), dont la sémantique se définit par le caractère non réflexif et sériel de la relation R. En fait, ce système est utilisé dans le cadre des logiques modales déontiques (d'où sa dénomination). Le nécessaire est interprété comme obligatoire, le possible comme permis et l'impossible comme interdit. Dans une logique modale déontique, qui vise bien entendu à résoudre des problèmes « juridiques » au sens large, il faut évidemment que ce qui est obligatoire soit permis. Si ce n'était pas le cas, si ce qui est obligatoire n'était pas permis, nous aurions bien des difficultés à appliquer la loi. Or, dire « ce qui est obligatoire est permis », c'est traduire en langage ordinaire ce qu'exprime la sérialité de R : $\Box P \rightarrow \Diamond P$. En revanche, la réflexivité de R est exclue : si l'on avait la formule $\Box P \rightarrow P$, cela se traduirait, en logique déontique, par « tout ce qui est obligatoire est effectivement réalisé ». Dans ce cas, nous n'aurions plus besoin de lois.

On constate donc que les propriétés de la relation d'accessibilité nous conduisent à une certaine interprétation du possible. Il convient donc maintenant de répondre à la question : à quelle interprétation du possible correspond un modèle de la fiction comme univers de croyances dont la sémantique est de type S4 ?

Tout d'abord, je voudrais préciser que le système S4 comporte une conséquence peut-être indésirable, qui vient de la conception que j'ai adoptée de l'inclusion. Cette conséquence indésirable serait la réflexivité de R. Si on l'admet, on s'oriente vers une logique de type épistémique, mais on récuse une interprétation en termes de logique doxastique. La réflexivité de R est en effet nécessaire pour ce qui est de l'ordre du savoir (si je sais quelque chose, c'est que ce quelque chose est vrai), mais inacceptable pour ce qui relève des croyances : le caractère non nécessairement vrai de la croyance est précisément ce qui distingue la croyance du savoir. Pour éviter ce problème, il suffit d'ajouter une condition sur la relation d'inclusion en la restreignant à l'inclusion stricte, c'est-à-dire de refuser qu'un monde m puisse être inclus dans lui-même. Mais on pourrait aussi considérer le savoir comme une forme particulière de croyance, puisque le savoir peut être défini comme une croyance nécessairement vraie. Dans ce cas, nous ne sommes pas obligés de renoncer à la propriété de réflexivité. Je n'ai pas, pour l'instant, d'argument en faveur de l'une ou l'autre de ces solutions.

En outre, il faut ajouter que notre relation R est sérielle : tout monde m contient un monde m' , puisque aucun monde n'est vide. Je ne l'avais pas précisé auparavant parce que la réflexivité implique la sérialité. Mais dans le cas où l'on réfuterait la réflexivité, il conviendrait d'indiquer le caractère sériel de R.

Compte tenu de ces rectifications, nous aboutissons à deux solutions possibles : celle du système S4 et celle d'un système un peu moins courant qui est dénommé K4D, et qui, en termes doxastiques, se caractérise par les deux propriétés suivantes, qui ne sont autres que les traductions des axiomes de transitivité et de sérialité :

– si je crois que P, je crois que je le crois (4)

– si je crois que P, P est envisageable (ou : s'il n'est pas envisageable que P soit faux, je ne crois pas que P soit faux) (D)

En termes d'univers de croyance :

– si P est vrai dans tous les mondes possibles de mon univers de croyance, cette croyance appartient également à tous les mondes possibles de mon univers de croyance (4)

– si P est vrai dans tous les mondes possibles de mon univers de croyance, P est vrai dans l'un au moins des mondes possibles de mon univers de croyance (D)

L'axiome 4 est parfois appelé, en logique épistémique, l'axiome d'*introspection positive* (BGPL : 188). Il s'oppose à l'axiome dit d'*introspection négative* ($+\Box P \rightarrow \Box +\Box P$), selon lequel l'agent, lorsqu'il ignore quelque chose, sait qu'il ne le sait pas. Ce second axiome, non pertinent pour les êtres humains, l'est pour certains systèmes d'intelligence artificielle.

Quant au système S4, plus couramment utilisé, il constitue très fréquemment la sémantique des modalités épistémiques, comme je l'ai déjà suggéré, mais aussi des logiques temporelles (nécessaire : dorénavant, possible : un de ces jours, impossible : jamais).

Sur ces points, je conclurai seulement d'une manière très générale en disant qu'il est peut-être envisageable, au moyen d'une logique modale adaptée au texte fictionnel, de faire apparaître les rapports profonds qui existent entre temps, connaissance et fiction. Mais plus concrètement, ce qui me paraît également envisageable, c'est une formalisation de la fiction, d'un genre analogue à celui que j'ai tenté de décrire, permettant, grâce à une implémentation numérique, des traitements automatiques des textes pour des recherches beaucoup plus subtiles que les recherches de type lexical qui sont actuellement à notre disposition, et dont j'ai donné quelques exemples tout à l'heure. Mais on pourrait en imaginer bien d'autres. Par exemple, un programme permettant de calculer, à la suite du dépouillement d'un nombre significatif de textes, quelle est la probabilité d'apparition, dans un contexte donné, de tel ou tel schème narratif, ou de telle ou telle figure discursive, dans le but d'évaluer, dans un spectre synchronique défini, quel est le degré de nouveauté ou d'originalité d'un texte. Ces illustrations visent seulement à dégager l'une des directions de

recherche qui peut être suivie, je crois, dans le cadre de la problématique des rapports entre fiction et mondes possibles. Cependant, je précise qu'à mes yeux ce genre de projet ne s'inscrit aucunement dans le cadre d'une sorte de fantasme de la machine intelligente, de l'ordinateur dont les capacités en viendraient à égaler voire à menacer l'intégrité humaine. Je considère que tout ce qui relève de la mécanisation des activités humaines, quel que soit le degré de sophistication considéré et les applications pratiques éventuellement dérivables, présente avant tout un intérêt heuristique. Car le champ de possibilité des machines, lorsqu'il se développe pour recouvrir celui des actions humaines, ne fait rien d'autre, en nous livrant un reste, que de désigner, toujours plus précisément, ce que nous avons de plus spécifiquement humain.

Revenons pour finir sur la question du rapport entre fiction et plasticité des croyances. L'une des vertus principales de la fiction, à mes yeux, réside dans le fait que la fictionnalité, par elle-même, lorsqu'elle fonctionne pour le lecteur, est apte à assouplir l'univers de croyance de ce dernier. Cette analyse s'inscrit dans le cadre de la constitution d'une théorie de la compréhension qui repose sur les principes suivants :

- j'entends par compréhension la compréhension d'un sens nouveau, l'accès à ce que Ricoeur nommait l'innovation sémantique ;
- la compréhension d'un texte n'implique pas une meilleure compréhension de soi ;
- la finalité de la compréhension n'est autre que le plaisir de comprendre ;
- le pas décisif de la compréhension est l'aptitude à la non-compréhension, qui suppose une attitude d'accueil à l'altérité.

Dans le cadre de l'analyse de la fiction au moyen des univers de croyance, on capte essentiellement ce qui relève des valeurs du texte fictionnel, au sens où l'entend Vincent Jouve par exemple. La question est donc celle de savoir comment un lecteur peut modifier son univers de croyance au contact de la fiction³⁶ alors que, d'une part, la fiction n'a pas de dénotation – ce qui tend à la disqualifier comme croyance potentielle – et que d'autre part les univers de croyance des individus sont rigides. Dans la description que j'ai proposée, en définissant la relation d'accessibilité par une relation d'inclusion, on voit bien que les univers de croyance sont en quelque sorte tournés vers eux-mêmes, puisque ce qui

36. Dans tout ce qui précède, je n'ai jamais abordé cette question puisque l'univers de croyance du lecteur n'a pas été introduit dans le modèle.

leur est accessible n'est autre que des partitions de ce qu'ils contiennent. Mais malgré tout, nous savons que la fiction peut avoir un impact sur le lecteur. Pour tenter d'expliquer ce phénomène, j'utilise deux arguments :

– Le premier, assez évident et banal, consiste à dire que l'acceptation du fait fictionnel qu'implique l'acte de lecture est en lui-même apte à suspendre les croyances du lecteur ;

– Le second argument repose sur une stratégie visant à montrer que, par certaines de ses structures, la fiction présente des caractéristiques qui lui confèrent une sorte de saillance supérieure à celle du monde réel. Je prends deux exemples :

- Le principe de l'écart minimal : ce principe n'est, en fait, pas du tout spécifique à la fiction. J'ignore peut-être si Mme Bovary a un grain de beauté sur l'épaule gauche. Mais je l'ignore aussi de beaucoup de mes connaissances dans la vie réelle. Et le fait que je puisse le savoir ne change rien d'un point de vue, disons, phénoménologique. Autrement dit, dans la vie réelle, il est possible que je sache un jour que telle ou telle personne a un grain de beauté à tel ou tel endroit. Mais je ne sais pas si je le saurai un jour. Tandis que dans la fiction, je sais que je ne le saurai pas. Ce qui, à mes yeux, est un avantage par rapport au monde réel. D'une manière plus générale, on pourrait dire que l'avantage cognitif de la fiction, c'est qu'elle donne au lecteur le moyen de répondre à la plupart des questions qu'elle pose. Tandis que, comme nous le savons tous, hormis peut-être dans le champ de certaines sciences exactes, le réel ne répond jamais ultimement à nos interrogations.
- La question du statut des êtres de fiction : je serai de nouveau très succinct sur ce point. C'est bien sûr la référence des êtres de fiction qui pose problème. Mais là aussi, je crois qu'il convient de renverser la question : de quoi parle-t-on exactement lorsqu'on parle de la référence des êtres humains réels ? De leur corps, de leur être social, de l'énonciateur qu'ils sont lorsqu'ils parlent ? En un mot, la référence des êtres humains n'est pas aussi claire que l'on pourrait le penser de prime abord. Elle a quelque chose d'abstrait, d'irréel. C'est d'ailleurs à cela que sert la rigidité des noms propres : à pouvoir désigner les humains indépendamment de leurs propriétés descriptives. Mais si tel est le cas, la fiction ne présente-t-elle pas un nouvel avantage cognitif : puisque nous savons que les êtres de fiction sont des êtres de fiction, n'ont-ils pas visiblement cette irréalité qui caractérise les êtres humains réels, mais invisiblement ?

Compte tenu de ces propriétés, on peut donc tenter de décrire les différents types de modifications de l'univers de croyance du lecteur, en termes de logique modale. Il y a deux cas : le renforcement (de l'impossible ou du nécessaire essentiellement) ; la transformation modale : passage de l'impossible au possible, du nécessaire au contingent, du possible à l'impossible. On peut montrer assez facilement qu'il existe une liste finie de transformations. Le genre de problème qui se pose dans ces cas, c'est par exemple de savoir comment une conversion modale peut aboutir au nécessaire ou à l'impossible. En effet, ces modalités supposent le parcours de l'ensemble des mondes possibles accessibles au lecteur, ce qui est invraisemblable. C'est là qu'interviennent les moyens stylistiques. Si, par exemple, je suis agnostique à l'égard de l'opposition entre bellicisme et pacifisme et que je fais l'expérience de la lecture du *Voyage au bout de la nuit*, il est possible que cette lecture emporte ma conviction et que je devienne pacifiste. Ce que l'on peut décrire de la façon suivante : dans mon univers de croyance, la proposition « La guerre a des vertus » est possible ou contingente tant que je suis agnostique sur la question, mais elle devient impossible si je deviens pacifiste après avoir lu Céline. Mais comment une telle chose est-elle possible, puisque je n'ai fait que lire un livre. Comment le processus de lecture a-t-il pu transformer mon univers de croyance pour que la proposition « La guerre a des vertus », qui était d'abord simplement vraie dans un monde possible, devienne fausse dans tous les mondes possibles qui me sont accessibles ?

Il me semble que l'on peut tenter de répondre à cette question en faisant l'hypothèse d'une conversion de la saillance émotionnelle en généralisation dans les mondes possibles. En lisant tel livre qui a importé le pacifisme dans mon univers de croyance, je n'ai absolument pas parcouru l'ensemble des mondes qui me sont accessibles. Mais, pour des raisons qui ne relèvent pas, au départ, de l'ordre doxastique, pour des raisons, disons, esthétiques au sens le plus large, parce que certaines phrases, certaines images, etc. m'ont bouleversé, en me montrant la guerre sous un jour odieux, comme une absurdité injustifiable, j'ai converti cette émotion en une croyance par la généralisation, à tous les mondes qui me sont accessibles, de la négation de la proposition « La guerre a des vertus ». C'est ainsi, me semble-t-il, que l'on peut essayer d'articuler l'ordre esthétique à celui des croyances, et par là même de justifier la fonction sociale de l'œuvre d'art.

L'usage des mondes

Alexandre Gefen

« Il me faudrait Bianchon... Bianchon me sauverait, lui », suppliait Honoré de Balzac sur son lit de mort, d'après le témoignage d'Octave Mirbeau. Dans cet appel désespéré au médecin imaginaire de *La Comédie humaine*, on ne peut voir qu'une de ces confusions des niveaux de réalité par métalepse dont la culture nous donne bien des exemples, maladie ontologique que la littérature si souvent stigmatisée, de l'anathème platonicien aux mauvais procès intentés aux romanciers contemporains de l'autofiction. Mais derrière ce pathétique hiatus entre l'imperméabilité des niveaux de réalité et la perméabilité psychologique des états émotifs et consciencieux, n'est-ce pas l'usage de la fiction que nous voyons jouer ici à plein ? Si Bianchon n'a pas sauvé Balzac, n'a-t-il en revanche constitué un exemple opératoire, une révélation, de ce qu'un *médecin*, au sens concret comme au sens symbolique, devrait être ? Les romans qui le mettent en scène n'ont-ils pas proposé un asile, si ce n'est une rémédiation, aux souffrances de leurs temps, pour des générations de lecteurs ? Parce que monde possible modélisant le monde observé, *La Comédie humaine* n'a elle pas été un programme de vérité, et un instrument d'*empowerment*, pour les pensées politiques ou sociologiques de son siècle ? Je défendrai ici l'hypothèse suivante : la théorie des mondes possibles est aussi décevante comme outil d'analyse du discours qu'elle est productive comme théorie des effets et des fonctions de la littérature. Les mondes possibles sont non des structures ludiques ou des dispositifs esthétiques autonomes mais des espaces expérimentaux ou des terres d'accueil ontologiques, psychologiquement ou sociologiquement indispensables à nos besoins affectifs ou cognitifs. « Lire, c'est faire », répète la tradition pragmatique : l'activité, finalement banale, consistant à « faire des mondes » impose une pensée des *actions possibles* que ces réalités intermédiaires permettent ou programment.

Pour pouvoir reverser à une analyse pragmatique et fonctionnelle, qui relèverait d'une psychologie et d'une sociologie de l'action virtuelle, les théories des mondes possibles, je voudrais tout d'abord en montrer la

productivité descriptive limitée : c'est dans l'analyse de la dynamique communicationnelle et non dans une sémantique statique que se trouve le pouvoir heuristique de telles pensées de la fiction. Si cette théorie a assurément trouvé sa pertinence dans l'étude de littératures d'Ancien Régime où prédominent des mondes fictionnels à forte saillance, ou encore dans celle de la science-fiction moderne, on peut néanmoins s'interroger sur son aptitude à répondre aux questions de catégorisation générique et épistémique fines posées par la littérature moderne et contemporaine. Trois limites peuvent être en effet données, au moins sur de tels corpus, à la théorie des mondes possibles, si l'on ne la conçoit que comme une cartographie :

La théorie des mondes possibles n'est pas une théorie de la fictionalité

Hormis dans ce que l'on appelle en littérature le courant panfictionnaliste qui affirme que, dans l'espace moderne des discours, l'hybridation des pratiques discursives et l'ambivalence des formes a définitivement brouillé toute frontière entre récit sérieux et récit fictionnel (l'équivalent, *mutatis mutandis*, des théories cosmologiques qui annoncent l'existence d'une infinité de « plurivers » ou de ce qu'en métaphysique on a pu nommer philosophie « possibiliste », philosophie qui tient pour ontologiquement égaux tous les univers logiquement créables ou énonçables¹), la notion même d'accessibilité présuppose la reconnaissance du texte de fiction comme fiction, c'est-à-dire comme émancipé des garanties référentielles du récit sérieux. À la différence des poéticiens qui, comme D. Cohn ou G. Genette, ont fait de cette démarcation une question textuelle problématique, les théoriciens des mondes possibles se sont appuyés sur une vision conventionnaliste de la fiction, issue de la philosophie de David Hume revisitée par la théorie des jeux de David Lewis (peut-être parce qu'il s'agit d'un courant d'analyse lui aussi anglo-saxon), théorie qui insiste sur le pacte que noue tout lecteur avec un auteur ou une tradition littéraire. Une telle conception rejoint les théories dites pragmatiques qui, comme on le sait, affirment à la suite de John Searle qu'« il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique, qui permette d'identifier un texte comme une œuvre de fiction », la fictionalité du texte dépendant de l'intention autoriale et du contexte de réception du texte. Pour M.-L. Ryan, la théorie des mondes possibles présuppose ainsi une distinction primaire entre trois propriétés textuelles distinctes : la narrativité, la fictionalité, la littérarité. En affirmant que le caractère fictionnel d'un texte ne dépend « ni des propriétés sémantiques de l'univers textuel, ni des

1. Schmutz, 2005, p. 20 et sq.

propriétés stylistiques du texte, mais est défini par le processus d'attente générique»², M.-L. Ryan évite ainsi les différents problèmes qu'imposerait de faire de l'accessibilité d'un texte la mesure de sa fictionalité, c'est-à-dire de déterminer le statut fictionnel ou non fictionnel d'une œuvre par l'examen de ses assises référentielles : la nécessité de prendre en compte la diachronie des « programmes de vérité » et les dispositifs piégés de la postmodernité – et tout simplement le fait que nous procédons en lisant rarement à une vraie enquête sur le statut ontologique des univers que nous rencontrons (de fait, les relations d'accessibilité restent souvent des probabilités d'accessibilité, prédéterminées dans un horizon d'attente et rarement vérifiées par le lecteur : combien sont les lecteurs de Conan Doyle à s'être rendus au 221b Baker Street ? La plupart d'entre nous ont fait l'économie d'un tel voyage et se sont contentés d'inférer du statut romanesque des aventures du héros, du paratexte, etc., le caractère fictionnel du personnage et de son domicile). À ce titre, la théorie des mondes possibles est une théorie de la fiction dont elle propose un vocabulaire d'analyse, et non une méthodologie de distinction entre fiction et non-fiction.

La théorie des mondes possibles n'est pas une théorie des genres littéraires

Dans *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, M.-L. Ryan évalue la possibilité de construire un système de classement générique (une cartographe interne de la fiction si l'on veut) à partir d'un examen du statut ontologique des textes et des modes de référencement (d'accessibilité) des entités fictionnelles. En aménageant, comme le fait F. Lavocat dans son article de ce même volume, la relation d'accessibilité logique au sens de Kripke pour prendre en compte ce que la théoricienne suisse nomme la « compatibilité » chronologique, des entités, des inventaires (objets construits et réels), la sémantique des mondes de fictions permet en effet de distinguer d'une manière originale la fiction « réaliste », la fiction « pure », la fiction « réaliste dans un no man's land », etc. Pour autant, on ne saurait parler d'une théorie des genres : en premier lieu, la sémantique des mondes possibles reste inefficace à opérer des distinction pour des « récits », « qui exploitent le déficit informationnel de notre connaissance de la réalité en le comblant par des faits invérifiables mais crédible vis-à-vis desquels l'auteur se dégage de toute responsabilité (contrairement à l'historiographie »³) ou pour des « romans » qui ne

2. M.-L. Ryan, 1991, p. 46.

3. *Ibid.*, p. 34.

parviennent pas à se «solidifier» car les relations d'accessibilité épistémique n'y sont pas stabilisables. Plus généralement, dans ce M.-L. Ryan nomme des textes «non-typés», ou faiblement typés, ou pour les romans relevant du paradigme réaliste et dont le contenu n'est que marginalement démarqué du monde commun, la catégorisation générique impose de revenir, à défaut de pouvoir vérifier des relations factuelles d'accessibilité, à des relations de «cohérence historique», de «crédibilité psychologique», de «compatibilité économique»⁴, évaluations heuristiques complexes qui ne sont pas que de manière très éloignée et indirecte assimilables à des relations d'accessibilité. Bref, la théorie des mondes possibles offre une manière de repenser ce que l'on nommait traditionnellement le «vraisemblable», mais ne saurait offrir, sans le déploiement de critères non point sémantiques, mais thématiques, stylistiques ou formels, une taxinomie générique.

La théorie des mondes possibles n'est pas une herméneutique

De même que l'on ne peut décrire les mondes possibles comme simples listes de contenus à évaluer et d'entités à identifier, on ne saurait faire des outils d'analyse de «l'univers sémantique», à savoir, selon une formule de L. Doležel reprise par M.-L. Ryan, la somme des énoncés axiologiques, déontiques, ou encore épistémiques propre au narrateur et aux mondes privés des personnages, une herméneutique. «Durant notre immersion dans une œuvre de fiction, le champ des possibles est ainsi recentré autour de la sphère que le narrateur présente comme le monde réel [actual world]. Ce recentrement pousse le lecteur dans un nouvel ordre de réalité et de possibilité»⁵. Le problème est qu'il n'existe pas d'univers d'assertions, de symboles, d'évaluations, de généralisations, *propres* aux entités fictionnelles : comme le reconnaît M.-L. Ryan, seul un point de vue extérieur permet de différencier ces «mondes épistémiques» des constructions mentales des mondes réels (récit de rêves, vœux, hypothèses, etc.). D'un point de vue intérieur, ils sont toujours pertinents, dans une logique d'autant plus complexe que «nous ne formons pas seulement des croyances sur la réalité, mais nous prenons en compte [reflect] les actes mentaux d'autres individus, et l'univers formé par cette pluralité de monde représenté a sa propre structure modale»⁶. Or dans le roman moderne en particulier, les univers représentés sont essentiellement des univers intérieurs où les vérités sont nécessairement spéculatives. Même si la

4. *Ibid.*, p. 45.

5. *Ibid.*, p. 22.

6. *Ibid.*, p. 20.

productivité herméneutique des mondes possibles a partie liée avec leur originalité ontologique, dans des récits complexes où interviennent comme espaces médians entre le monde réel et le monde possible les mondes intérieurs des personnages⁷ et où l'idée même de «monde» est une conception phénoménologique constamment interrogée plutôt qu'une donnée, la valeur de vérité des propositions est absolument dissociée du statut ontologique des entités fictionnelles.

Autrement dit : à un niveau ontologique, le roman nous confronte rarement à des objets que nous pourrions constituer comme des catalogues et examiner systématiquement le statut référentiel. Les théories des mondes possibles présupposent des compétences génériques où l'explicitation des contrats est indissociable d'une théorie de la réception et d'une pragmatique. À un niveau sémantique, le monde possible est un univers de signification qui vaut par l'évaluation de l'intérêt axiologique de modèles comportementaux par rapport à nos expériences du monde, en nous imposant des opérations d'évaluation cognitives complexes.

Pour une pragmatique des mondes possibles

Le schéma fondamental de la théorie des mondes possibles est celui d'un voyage : découverte d'univers différents, spéculatifs, contrefactuels, redécouverte d'univers connus, rendus moins familiers ou plus riches. Une telle métaphore géographique suppose une structure duale : un univers réel, référentiel et stable, et un univers de référence textuel (dont le texte est l'hypostase, un aperçu). Dans ce schéma, le mode essentiel serait celui de l'immersion, qui nous permettrait, non seulement un voyage touristique dans des «paysages ontologiques», mais aussi une meilleure appréhension, affective ou conceptuelle, du monde réel par l'entrée dans le monde possible, que ce soit par les apprentissages individuels (dimension soulignée par des narratologues cognitivistes comme J.-M. Schaeffer ou M. Fludernik) ou collectifs (point essentiel des réflexions de T. Pavel) autorisés par les jeux de «faire semblant». À cette immersion s'ajoute selon M.-L. Ryan l'interaction, rapport actif au virtuel favorisé par les dispositifs modernes de manipulation en temps réel de l'action. Ces théories de la relation d'immersion/d'interaction des mondes réels et des mondes fictionnels (avec, comme corrélat historique, l'opposition entre un

7. M.-L. Ryan nomme «verticaux» ces univers où «les événements ne sont pas dits pour eux-mêmes, mais pour leur valeur illustrative : leur fonction est de créer une atmosphère, de défendre un symbole ou une interprétation allégorique. Leur motivation est verticale, dans la mesure où elle justifie l'intrigue par des idées qui transcendent les événements du récit», *ibid.*, p. 150 (ma traduction).

art ancien qui serait substitutif/mimétique et un art moderne, ouvert, qui rendrait central le rôle du lecteur en dénudant ses procédés) tente de réarticuler la question esthétique à des préoccupations éthiques par une théorie comportementaliste des émotions et de l'action, avec pour inconvénient de simplifier en les individualisant et en les déshistoricisant le rapport de l'individu et des modèles qui lui sont proposés.

Or ce dont il s'agit, dès que lors que l'on aborde la question éthique, c'est de mesurer les effets, autant que la nature, des univers de fiction : autrement dit, leurs usages et conséquences. Ceux-ci ne sauraient se limiter à de simples expériences cognitives individuelles : mon hypothèse que les mondes de fictions sont des artefacts pragmatiques destinés à opérer des effets en retour sur les univers de représentation des lecteurs, univers impliqués dans toutes les formes de connaissances pratiques, finement modulées par les cas qu'elles accompagnent. Ces formes de connaissances mobilisables plus ou moins directement dans l'action, correspondent à ce que Ricœur nommait le passage de la mimésis II (l'ordre esthétique temporairement émancipé du monde de la représentation) à la mimésis III, l'ordre de la réintroduction des schématisations esthétiques dans le réel⁸. Avec les philosophies herméneutiques (au sens plein que Ricœur a donné au terme, celui de l'analyse des facultés de toutes les formes textuelles de médiation) qui supposent une nature textuelle et narrative des représentations (y compris autobiographiques), il s'agira ici d'affirmer que nous gagnerions à faire de la sémantique des mondes possibles un outil d'appréhension de cette surface intermédiaire entre l'être et le monde que sont les mondes de représentations, ces mondes semi-formalisés mobilisés par tout comportement, tout engagement, toute action ; de nous intéresser autant à la structure ontologique des mondes produits qu'à l'action par laquelle nous éprouvons le besoin de construire et d'habiter un monde possible.

Une telle affirmation repose sur l'idée (contestée en philosophie morale par le courant « anti-cognitivist » qui renvoient nos actions à la simple mécanique du désir) selon laquelle il existe des savoirs moraux mobilisés durant l'action, et que ces valeurs morales sont l'objet d'un travail de réflexion, d'une construction mentale complexe, qui inclut des constructions mentales culturelles et notamment littéraires. Autrement dit, les représentations du monde induites par la fiction auraient la même qualité d'existence que les vérités vérifiables et joueraient un rôle non négligeable dans l'adéquation entre croyance et pouvoir désirant. Les entités fictionnelles participeraient pleinement de cette circulation, modélisée dans ce que l'on appelle la théorie de la direction d'ajustement, des

8. Voir P. Ricœur : 1982, « La triple mimésis ».

actions morales. Celle-ci distingue, selon des philosophes comme J. Searle et E. M. Anscombe, la manière dont nous faisons parfois correspondre notre esprit à ce qui se passe dans le monde, ou, au contraire, dont nous cherchons à faire correspondre le monde à ce qui se passe dans notre esprit. Avec C. Larmore qui affirme que « nos désirs ne s'expriment dans l'action que par l'intermédiaire de croyances »⁹ et que ces désirs « sont à la recherche d'interprétations les rationalisant » ou H. Putmann, pour lequel il n'est pas toujours pertinent de distinguer fait et valeur en philosophie morale, nous trouvons des arguments pour montrer en quoi l'ontologie temporaire propre, anormale et contractualisée de la fiction conduit, au retour des escapades dans les paysages fictionnels, des univers dont la médiation possède un caractère non seulement poétique, mais aussi opérationnels. Comme le suggère S. Laugier dans un ouvrage récent (2006) consacré à l'articulation de l'esthétique littéraire et des savoirs moraux, il ne s'agit en rien de demander au littéraire des cas, des exemples, des preuves, en le renvoyant à l'origine sophistique de la fiction, mais, à la suite de S. Cavell et de D. Diamond, d'user plutôt de la littérature pour mettre au jour, interroger avec toujours plus de perplexité, la complexité des liens articulant le sensible à l'intelligible, les dynamiques historiques et biographiques par lesquelles l'individu moral autonomisé par Kant devra penser son rapport au monde et ses choix axiologiques, mais aussi la profonde inscription dans la complexité du langage de ses attitudes et de ses options morales. Car à la réhabilitation de l'utilité de la littérature proposée par la philosophie morale réaliste anglo-saxonne (greffe dont sont issus les travaux de T. Pavel sur le roman), il importe ainsi d'ajouter l'exigence de la philosophie analytique qui propose comme préalable de « recouvrir le langage, et le réel avec lui »¹⁰ en pensant le passage du langage privé à une parole publique, publique et ordinaire, interrogation sur le langage reformulée à sa manière par la littérature et sans laquelle nous perdrons la conscience du rôle déterminant des filtres linguistiques et génériques propres à la littérature et réduirions celle-ci à un répertoire thématique. C'est autrement dit comme contenus et comme formes que les mondes de fiction investissent nos représentations.

Ainsi, il s'agirait de se demander non comment nous voyageons dans les univers de fiction mais pourquoi ceux-ci voyagent en nous : en écrivant de la fiction, l'immense majorité des écrivains ne proposent pas *un autre monde*, mais une représentation (« plus vraie que la vérité des apparences sublunaires », « vraie », « réaliste », « vraisemblable », qu'importe) *du monde* et tentent ainsi d'infroduire dans notre univers mental – et non dans celui

9. C. Larmore, 2004, p. 65.

10. Laugier, 1999, p. 163. C'est l'auteur qui souligne.

d'un monde de référence textuel abstrait et tenu à distance par le jeu et les pactes d'indifférenciation – des entités, des lois, des êtres. D'où cette autre évidence : les mondes de fiction nous conduisent à des formes de compréhension et d'usage du monde autant qu'à des jeux de comparaison ou à des effets de dépaysement – formes de compréhension non seulement colorées par des schémas stylistiques et génériques, mais indissociables de ceux-ci, puisque les mondes mentaux en question, sont des mondes textuels plus ou moins fortement narrativisés. Au schéma ternaire proposé par M.-L. Ryan, monde réel (*Actual World*)/monde de référence textuel (*Textual Reference World*, entité postulée comme existant de manière externe au texte/monde réel actualisé par le texte (*Textual Actual World*, version de cet univers utilisé par le texte ou « la somme des mondes postulés par le texte »¹¹), schéma où l'auteur est « toujours situé dans le monde réel »¹² et, on s'en doute, également le lecteur, il serait ainsi possible d'ajouter un monde de référence réel, sur lequel l'écrivain chercherait à intervenir. Sans qu'il soit nécessaire d'évoquer la maison de Sherlock Holmes au 221 B Baker Street à Londres ou les espaces artificiels des parcs de loisirs à thème, nos espaces concrets sont peuplés de statues ou de symboles, et nos univers axiologiques et symboliques d'entités valant exemples ou filtres, toutes réalités concrètes importées de récits. L'anthropologie culturelle et l'histoire des mentalités ne font rien d'autre que de s'intéresser à de telles « rétroinjections » : bien avant les déclarations fracassantes d'Oscar Wilde sur la Tamise redessinée par Turner, la peinture nous a éduqués à voir (avant de désigner un découpage de la nature, le mot de *paysage* désigne un genre pictural) ; avant le renversement proustien des préséances entre l'homme du monde et l'homme de récit, la littérature, qui ne s'appelait d'ailleurs pas « littérature » mais avouait sans ambages ses prétentions rhétoriques à opérer sur le réel, à conditionner ce que Paul Ricœur nommait nos manières d'agir et de pâtir.

L'action, les programmes d'action, le recul analytique sur l'action, la permanence et la mutabilité de nos représentations, leur inscription culturelle, si ce n'est anthropologique, imposent moins de prendre en compte une géographie ou une ontologie modale qu'une temporalité possible, dont le rapport au réel ne saurait se poser uniquement en terme de virtualité consentie et contractualisée. Si nous voulons admettre que nos représentations, les mondes que nous habitons, relèvent de constructions temporelles (biographiques comme historiques) dans lesquelles nous nous insérons et par lesquelles nous agissons, si nous voulons reconnaître, comme le suggère S. Chauvier, que les « vérités morales empiriques sont

11. Ryan, 2001, p. 24

12. *Ibid.*

sensibles au passage du Temps», nous conduit à chercher une approche des mondes possibles fondée autant sur leur géographie que sur leur temporalité¹³. Pour résumer ces propositions, je suggérerai ainsi :

– que les mondes possibles peuvent être analysés par les actions différenciées qu'ils tendent ou cherchent à exercer sur nos représentations autant que par leur valeur modale. En sorte que l'analyse des effets centripètes d'importation ontologique et épistémique dans nos mondes mentaux des mondes possibles permet, mieux qu'une contemplation de leur exotisme centrifuge, de cerner les pouvoirs et les engagements éthiques et politiques de la littérature ;

– que ces valeurs pragmatiques dépendent de leur position temporelle par rapport à nos mondes de référence : investir par la fiction notre mémoire, notre présent, notre futur ne sont sans doute pas des opérations essentiellement distinctes, mais qu'elles infléchissent différemment notre expérience : la fiction peut choisir de faire exister ce qui n'a pas été (ou n'a pas été avéré), ce qui n'est pas actuellement reconnu ou visible, ou bien ce qui ne sera pas certain ou assurément prévisible¹⁴ ;

– que ces opérations de construction ou d'altération de nos mondes communs ou individuels de représentation imposent une analyse très fine (c'est-à-dire générique, énonciative, stylistique), des effets de fictionalité – en nous invitant à considérer que la fiction tient autant de mensonges que de « programmes de vérité » riches en hypothèses fructueuses, parce qu'elles réorganisent ou corrigent les lacunes du « réel ».

Je me contenterai de dégager quelques pistes de classement de ces « effets de fiction », dont les ambitions sont aussi variées que celles de la littérature : colorer, enrichir, étendre, modifier, reconstruire, réinterpréter, pacifier, troubler nos univers mentaux. J'essayerai simplement et pour conclure, de noter trois usages principaux des mondes possibles, chacun différencié par l'inscription temporelle de ceux-ci :

13. S. Chauvier va jusqu'à essayer de faire l'économie de la notion de « monde » en suggérant de distinguer « possibles logiques » et possibles « réels », qui supposent « que le locuteur soit situé dans le temps et qui prennent leur valeur de vérité en fonction de l'inscription du locuteur dans le temps » et « ne peuvent pas jouir de l'a-cosmicité qui est requise pour contempler l'ensemble des mondes possibles comme le Dieu de Leibniz aurait pu le faire », Chauvier, 2005, p. 164.

14. Je suis donc S. Chauvier lorsqu'il affirme que « cette différence entre une possibilité passée et enfouie et une possibilité ouverte est un ingrédient essentiel de notre pensée du possible réel », *ibid.*, p. 157.

L'irréel du passé : fictions réparatrices ou cliniques

Dans l'analyse des mondes fictionnels ayant un objet passé, M.-L. Ryan distingue entre « fiction réaliste » et « histoire romancée » selon qu'il y a ou non « compatibilité d'inventaire » entre le monde réel et le monde de référence du texte. Je serais tenté de considérer que l'ensemble des projets fictionnels visant à mettre en valeur des destinées obscures ou des motifs secrets de celle-ci, motifs « romanesques » par leur manière d'échapper aux déterminismes, exercent une fonction réparatrice, consistant à amender nos représentations admises et convenues de l'Histoire. Reraconter par la fiction c'est-à-dire différemment de la chronique ou de l'histoire, c'est reconfigurer un passé officiel où les savoirs privés sont parfois absents et où des acteurs essentiels ou périphériques ont été omis. Le tombeau est père des signes, disait Alain : dans ce grand cénotaphe que produit la fiction historique, des premiers romans héroïques aux textes-hommages des romanciers de la Shoah, la fiction se veut une nouvelle genèse à velléité résurrectionniste ou simplement une forme de justice *a posteriori* : il s'agit de sauver des noms, vis-à-vis desquels notre relation d'accessibilité est aussi limitée que celle qui nous unit à Dora Bruder ou à François Pinagot¹⁵ : une simple trace écrite dans un registre. Lorsqu'elle porte sur un inconnu, cette attention (on pourrait parler d'affection) engage non un acteur victime de la *damnatio memoriae* mais une catégorie de personnages, sa valeur d'exemplarité se trouve convertie en représentativité ; tel ou tel personnage-type (Jean Valjean, Julien Sorel) vient représenter dans notre univers culturel de référence telle ou telle catégorie : le caractère possible de l'entité fictionnelle tient à la puissance supplétive, vicariante comme diraient les linguistes, qui vient s'offrir comme une forme de chirurgie réparatrice, articulée ou non aux évolutions de la vision du passé produite par la parole historiographique. Notre vision de l'histoire de France est ainsi faite de la coprésence, parfois polémique, des travaux historiques sur l'époque classique et des romans d'Alexandre Dumas, de la sociologie du XIX^e siècle et de la structure de la *Comédie humaine*, de l'Antiquité d'Homère et de celle de Schliemann. Dans nos univers de référence mentaux se complètent ou s'opposent des entités réelles et fictionnelles, dans un jeu de correction réciproques, alternance d'idéalisation et de démontage du temps passé, socle et souvent moteur de l'action présente.

15. Pour reprendre deux personnages, l'un d'un « récit » (P. Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997), l'autre d'une spéculation historique (A. Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Flammarion, 2002), dont seul le nom est attesté par les archives.

L'irréel du présent : fictions unificatrices ou analytiques

Qu'apportent à nos mondes mentaux les mondes possibles pensés comme co-présents au monde réel mais inaccessibles au regard ou ouvertement contrefactuels? Dans ce que T. Pavel nomme les structures duelles¹⁶, à «double étage»¹⁷, de tels mondes fictionnels enrichissent nos savoirs par l'adjonction à notre univers actuel d'un univers parallèle, englobant, qui en serait la matrice, et souvent la justification, si l'on pense aux mythes ou aux théologies. On pourrait nommer ces mondes possibles fictions unificatrices, dans le sens où celles-ci tendent à intégrer des raisons cachées à valeur de justification : l'incomplétude phénoménologique du monde tel qu'il se donne se trouve expliquée par des réalités supérieures. Il en va de même pour des fictions à plus ou moins fort degré de saillance, qui, sans altérer fondamentalement la structure de nos univers de référence symbolique, tendent à s'en démarquer ponctuellement, à les colorer en les narrant, à leur adjoindre des résonances culturelles ou historiques, à leur donner une profondeur métaphysique absente, à déployer comme objet légitime l'intériorité et ses mécanismes, à réincorporer à notre présent des espaces sociologiquement cachés. La fonction de la fiction est ici de produire une ontologie autant correctrice et réparatrice qu'une analytique plus ou moins directement opératoire, voire une politique, où les modulations permises par les dispositifs formels viennent intégrer à notre expérience des situations, des positions, des modes de rapports au monde compossibles mais nouveaux. Des romans sentimentaux aux romans d'aventure, des romans psychologiques aux romans érotiques, la fiction vient peupler nos univers de représentation de postures, de réactions, de formules, de métaphores elucidatrices, de personnages emblématiques, d'analyses des arrières-mondes de l'esprit ou du subconscient. Ces artefacts sont des récits sentis comme ontologiquement faux ou biaisés mais qui offrent pourtant des modèles et des solutions locales, concrètes, disponibles et offertes à chacun de nos discours et de nos engagements et qui cherchent par leur scénarisation d'émotions ou des sentiments, à en forcer l'actualité dans le monde personnel du lecteur : clairement perçue comme un dispositif, la narration de *À la Recherche du temps perdu* n'en est pas moins une source d'opinions, d'hypothèses et de jugements sur l'homme que nombre d'entre nous ont intégrés de plain pied à leur univers de croyances.

16. 1988, p. 76.

17. B. Harshaw (Hrushovski), 1984, p. 249.

Le potentiel : fictions spéculatives ou expérimentales

Je regrouperai ici les effets produits par des fictions à fort décrochage du présent du lecteur, anticipation temporelle (l'anticipation, la science-fiction) ou encore axiologique (l'utopie, les récits eschatologiques ou prophétiques, etc.), œuvres où c'est non le pouvoir substitutif ou re-créatif de la fiction, mais son ambition téléologique qui se trouve enclenchée. Joue ici à plein le pouvoir d'investigation (politique, social, etc.) de la fiction mais aussi son aptitude à suggérer des devenirs et des nécessités, à construire et à imposer des fins, à apaiser ou à exciter notre inquiétude des devenirs ultimes, dans un rapport d'effectivité démultiplié sur nos consciences, puisque le possible-potentiel, qui opère sur le devenir du monde, n'a pas à surmonter la dévalorisation cognitive nativement propre à la suspension d'incrédulité. À ces mondes potentiels proposés au lecteur comme des futurs, il me semble que l'on peut ajouter les fictions expérimentales de la post-modernité, à savoir ces jeux linguistiques souvent méta-fictionnels qui, de Borges à Cortázar en passant par Calvino, prétendent s'interroger sur nos capacités à construire et à habiter des mondes possibles. Si l'on suit en effet les analyses de B. McHale (1987) la fiction « post-moderne » se définit par son inquiétude et ses jeux de manipulations ontologiques (alors que pour la fiction « moderne » la problématique est épistémologique) : elle invente des « identités trans-monde »¹⁸, produit ce que M. Foucault nommait des *heterotopia*¹⁹, c'est-à-dire des assemblages de mondes étrangers et à peine compossibles, se métatextualise en des théologies spéculatives, s'inquiète de notre capacité même à habiter le monde, en mettant en crise le langage et la fiction comme dispositif de stabilisation ontologique. Les usages des mondes possibles s'y font crises et questionnements, avec pour effet de troubler notre rapport actuel au monde, de perturber la cohérence et l'unité même de nos univers de croyances.

Concluons : on peut reprocher aux théories des mondes possibles leur caractère de spéculation philosophique et leur refus de prendre en compte de manière concrète les moyens formels et énonciatifs de mise en œuvre des univers fictionnels. J'insisterai quant à moi sur la conception purement esthétique de la littérature qu'elles manifestent, c'est-à-dire sans conséquences épistémologiques et axiologiques. En ce sens, elles se soumettent au risque de n'être que des doctrines de la simulation sans emprise, qui prennent l'expérience fictionnelle en un sens ludique et cognitif et non moral et existentiel, et en soulignant la rémanence intertextuelle tout en en oubliant le poids culturel. On gagne au contraire à

18. *Ibid.*, p. 17.

19. 1984, p. 46-49.

s'interroger sur la nécessité fonctionnelle de la création de versions alternatives du monde, qu'il s'agisse de produire des sortes de laboratoire de la morale ou de penser des situations anthropologiquement ou historiquement embrouillées. Telle est l'exploitation faite de ses théories par la philosophie morale post-wittgensteinienne européenne, de J.-P. Cometti à S. Laugier qui « redéfinit la compétence éthique en terme de perception affinée et agissante, d'éducation de la sensibilité »²⁰, ou américaine, de S. Cavell à T. Pavel. Qu'il s'agisse d'édifier, de corriger, d'expérimenter, de nous préparer à l'avenir, ou simplement de nous divertir, prendre acte que toute fiction est une narration et que la narrativité est la condition de l'intelligibilité des événements temporels nous conduit à considérer que les mondes possibles ne font pas qu'agrandir l'espace de notre imaginaire, mais qu'ils complètent et restructurent notre conception du passé, notre manière de penser le présent et de prévoir le futur. Une telle démultiplication de l'expérience par la fiction persiste à la lecture et ne saurait donc être analysée comme relevant d'une simple spéculation transitive et expérimentation situationnelle d'un voyage dans le non-être, d'une simple sortie dans le virtuel dont nous reviendrions indemnes : elle nous appelle à vivre et faire vivre nos lectures, non selon la logique pathologique de répétition mimétique de *Don Quichotte* ou *Mme Bovary*, mais comme une participation à nos mouvements émotionnels et processus décisionnels, dans toute leur profondeur temporelle. « Tout ce que nous concevons, nous le concevons comme existant »²¹, faisait remarquer Hume pour insister sur l'unité constitutive des croyances et des imaginations dans les conceptions du monde que nous manipulons. Il ne s'agit ici en rien de nier la nécessaire discrimination entre ce qui relèverait de la vérité et de la simple croyance, mais de défendre l'idée selon laquelle les faits et les valeurs sont inertes, non mémorisables, non opposables, sans le tissu conjonctif propre à la narrativité ou à la simple mise en situation, dans un espace concret, dans une sphère représentationnelle qui attribue, si ce n'est un régime ontologique commun, du moins une étroite interdépendance, aux faits vérifiés et aux circonstances et motifs non vérifiables qui leur confèrent sens et valeur.

20. Laugier, 2006, p. 195.

21. Hume, 1739, I, II, 6.

Univers de fiction : un parcours personnel

Thomas Pavel

Au début des années 1970, j'ai demandé conseil à un ami anglais, Keith Arnold, qui enseignait la philosophie à l'Université d'Ottawa. Linguiste, j'avais tenté d'analyser la structure des intrigues dramatiques en m'appuyant sur des modèles syntaxiques récents. Comme beaucoup de chercheurs à l'époque, j'étais persuadé que l'étude de la littérature devait s'inspirer du travail conceptuel et formel entrepris par des disciplines en principe plus rigoureuses. Je savais cependant que l'utilisation des modèles formels dans le domaine des belles-lettres ne pouvait avoir qu'une valeur heuristique et que l'ambition de promulguer des vérités définitives à partir de tel ou tel formalisme était exagérée, voire vaine. J'étais par conséquent étonné de trouver chez certains théoriciens littéraires de l'époque le raisonnement suivant :

- a. Étant donné que les méthodes formelles récentes conduisent à des résultats plus fiables que les méthodes intuitives, et que
- b. en littérature la méthode intuitive a été longtemps prédominante, il s'ensuit non seulement que
- c. l'approche traditionnelle doit céder la place aux nouvelles techniques formelles, mais aussi, et de manière tout à fait inattendue, que
- d. seule l'étude de la forme saisit la spécificité de la littérature, la forme étant, selon ces théoriciens, l'élément déterminant dans tout ouvrage artistique.

Le désir – tout à fait compréhensible – d'expérimenter des procédures inédites, se métamorphosait d'un coup en spéculation dogmatique. Ceci me mettait mal à l'aise.

En tant que chercheur, d'abord, je savais que dans les sciences dites de l'homme, les formalismes n'offrent que des représentations partielles,

approximatives et provisoires de leur objet. Pour prendre l'exemple de la linguistique, Noam Chomsky avait montré une vingtaine d'années auparavant l'insuffisance des modèles proposés par Ferdinand de Saussure qui jouissaient encore d'un remarquable succès chez les littéraires de l'époque. De surcroît, dès la fin des années 1960, Hilary Putnam avait établi que la syntaxe inventée par Chomsky (et que j'avais moi-même utilisée) était tout aussi inadéquate.

En tant que lecteur, ensuite, ce qui m'avait toujours attiré dans les œuvres littéraires était moins l'habileté stylistique des écrivains que les personnages, les passions qui les agitent, le destin qui les attend, bref ce qu'on appelait jadis «le contenu.» C'est la raison pour laquelle mes recherches avaient jusqu'alors porté sur l'intrigue dramatique, en particulier sur les liens causaux qui organisent les suites d'actions et sur l'impact des maximes normatives sur le choix de ces actions.

Je cherchais donc une manière de représenter ce dont parlent les œuvres, leur *à propos*, pour employer un terme proposé par Claude Bremond, et qui converge avec l'anglais *aboutness* dû à Nelson Goodman. La philosophie qui, à l'époque, guidait les recherches linguistiques, s'inspirait du positivisme logique et insistait par conséquent sur la fonction référentielle du langage. Il était cependant évident que les œuvres littéraires ne réfèrent pas directement à la réalité spatio-temporelle proprement dite. Une phrase comme «Le roi actuel de France est chauve» était considérée par Bertrand Russell comme dépourvue de sens pour la simple raison que, dans le monde réel du *xx^e* siècle, son sujet ne faisait référence à aucun objet. Dans le même esprit, en poétique, le dogme formaliste soutenait que les textes littéraires ne faisaient référence à rien d'autre qu'à eux-mêmes. La littérature, pensait-on à l'époque, est par définition autoréférentielle. Elle n'a pas de sens, elle n'est que le déploiement d'une forme, d'un *signifiant*, comme on disait alors.

Ce point de vue n'était pas dépourvu d'attraits. Il faisait un pied de nez à l'historisme, il justifiait les textes incompréhensibles, il encourageait l'étude de procédés littéraires moins connus. Sa faiblesse, comme celle de beaucoup de textes théoriques des années 1960 et 1970, était d'ordre théorique. Dire que l'œuvre littéraire n'est rien d'autre qu'un jeu de signifiants ressemble à s'y tromper à la croyance que seul le comportement observable de nos corps est objet de science. Une croyance matérialiste se profilait à l'horizon, affirmant que nous ne sommes rien d'autre que des corps. En tant que prise de position métaphysique, cette affirmation est tout à fait honorable ; il reste que réduire précipitamment au corps nos croyances, nos désirs, nos intentions, notre imagination, c'est rater l'objet même des disciplines de l'homme. De même en poétique, postuler que la littéarité se trouve dans la seule forme, c'est refuser de

voir la raison pour laquelle nous lisons et nous aimons les œuvres de fiction.

Il me semblait donc important d'arriver à rendre compte de l'*à propos* des œuvres littéraires, en évitant à la fois le dogme formaliste et l'attention excessive accordée par l'historisme aux facteurs purement empiriques, qu'ils soient d'ordre culturel, économique ou social. Les œuvres littéraires me semblaient en effet jouir d'une sorte d'autonomie référentielle, mais seulement dans la mesure où, en discourant de choses qui à première vue n'existent pas, elles en peignent un tableau singulièrement saisissant. Je ne savais cependant pas comment développer cet aperçu.

C'est mon collègue Keith Arnold qui m'a signalé l'existence des travaux sur les mondes possibles et sur la logique des propositions contrefactuelles (en me recommandant en particulier les travaux de Saul Kripke et de Jaako Hintikka), ainsi que celle de toute une littérature consacrée à la philosophie de la fiction. Me plongeant dans leur lecture, j'ai été frappé par trois aspects des recherches sur les propositions contrefactuelles, celles qui font référence à des états de choses n'ayant pas cours dans le monde réel (en voilà un exemple, dont la vérité est, bien entendu, impossible à établir, mais dont le sens est clair pour tout le monde : « Si l'Autriche-Hongrie n'avait pas été démembrée en 1919, la Deuxième Guerre mondiale n'aurait peut-être pas eu lieu. »). Les recherches sur la logique des contrefactuels permettent donc d'exprimer et de défendre l'idée que notre monde, loin d'être nécessaire de part en part, aurait très bien pu être différent et que, de surcroît, il n'est peut-être pas le seul qui soit possible ni le seul qui existe.

Pour moi, qui avais quitté mon pays natal, la Roumanie asservie au communisme, ceci avait un intérêt particulier et ce n'est peut-être pas un hasard si Lubomir Doležel, qui avait quitté la Tchécoslovaquie pour la même raison, avait choisi de travailler, lui aussi, sur la logique des mondes possibles et ses applications littéraires. Cette logique offrait un contrepoids au déterminisme historique dominant et justifiait notre croyance que la catastrophe est-européenne, entérinée par le pacte de Yalta, aurait très bien pu ne pas avoir lieu. Je note également que la logique des mondes possibles prêtait une nouvelle crédibilité aux propositions d'ordre religieux, dûment éliminées du discours dispensé par le positivisme. Là aussi, ce n'est pas un hasard si un Alvin Plantinga ou un Peter Inwagen, philosophes américains de la religion, ont fait leurs premières armes dans cette logique. Le domaine des contrefactuels, enfin, fournit l'habitat naturel des œuvres de fiction. Les travaux que je venais de découvrir mettaient en évidence une certaine parenté entre la littérature, la religion et la liberté, parenté dont j'avais toujours obscurément soupçonné l'existence.

J'ai cependant vite compris que la logique des mondes possibles n'est pour le théoricien de la littérature qu'une source d'inspiration. Il m'est apparu vain, en effet, de vouloir appliquer cette logique telle quelle aux univers décrits par les œuvres littéraires, univers qui, eux, ne sont ni possibles, à strictement parler, ni même susceptibles d'être saisis dans ce qu'ils ont de plus spécifique par un modèle logique proprement dit. Ce sont donc les conséquences métaphysiques (ou ontologiques, comme on disait alors) dégagées par les recherches d'un Kripke et d'un Plantinga, et non les considérations d'ordre strictement formel, qui ont été à l'origine de mes travaux sur la fiction.

L'ontologie esquissée dans *Univers de la fiction* (1988 [1986]) rejetait le « ségrégationnisme » des philosophies qui n'accordent un statut plénier qu'aux êtres doués d'existence empirique et tentait, au contraire, d'intégrer les êtres de fiction, bien que certains parmi ceux-ci ne puissent pas être identifiés dans l'univers spatio-temporel que nous habitons. Je m'éloignais de la sorte de l'aspect démystificateur des sciences humaines qui, trop souvent, n'examinent les pratiques culturelles que dans le but d'en discréditer le caractère illusoire. Ce que je tentais, au contraire, c'était de représenter la fiction telle qu'elle est perçue par ceux qui adhèrent à son jeu et en subissent pleinement la fascination. C'était, si j'ose dire, une ontologie des êtres invisibles présentée du point de vue du croyant. Au passage, je critiquais les théoriciens qui définissent la fiction comme un acte du langage « non sérieux », en l'opposant aux affirmations dites « sérieuses », celles qui ont l'ambition d'être vraiment crues.

Je ne sais pas si mes arguments de l'époque demeurent aussi persuasifs que je l'imaginai alors, mais je reste persuasifs qu'il est impossible de définir la fiction à partir de considérations linguistiques, qu'elles soient d'ordre performatif ou d'ordre plus strictement grammatical. Une notion proche de celle de « pacte », introduite par Philippe Lejeune, me semble saisir mieux que toute définition fondée sur des traits formels la nature de l'entente qui s'établit entre auteurs et lecteurs de fiction¹, à condition, toutefois, qu'on n'oublie pas à quel point les pactes littéraires sont, comme la plupart des conventions humaines, une affaire d'habitude et donc de coordination tacite dans un but précis. En tant que tels, ils ne se fondent pas sur des décisions arbitraires ou modifiables à volonté.

Grâce à la notion de monde fictif, je pouvais considérer les œuvres littéraires comme un tout, sans m'attarder sur la différence entre ce qui, à l'intérieur de chacune, est « vraiment réel » et ce qui demeure « purement imaginaire », une différence à laquelle le lecteur, pris dans le tourbillon des

1. Le bel article récent de Gilles Philippe, « Existe-t-il un appareil formel de la fiction ? » in *Le Français moderne*, 73, 2005, p. 75-88, défend ce point de vue.

événements racontés, fait rarement attention. Ceci établi, il fallait découvrir comment le lecteur intègre l'ouvrage de fiction dans l'ensemble de ses connaissances, croyances et attitudes. Je proposai deux solutions. La première consistait à imaginer une sorte de livre, un Magnum Opus qui incorpore toutes les propositions vraies dans un monde fictif quelconque. Ce Magnum Opus, loin d'être identique à l'œuvre littéraire elle-même, en contiendrait la substance et la justification. Le bon lecteur, en lisant l'œuvre, assimile le contenu de ce Magnum Opus. La deuxième solution consistait à imaginer des mondes abritant deux niveaux de réalité, dont l'un serait littéralement réel, alors que l'autre, que j'appelais *saillant*, se dégagerait du premier, un peu comme l'acteur qui joue le rôle de Britannicus demeure lui-même tout en incarnant, à un autre niveau, le malheureux prince. Le lecteur de fiction, tout en sachant que l'œuvre décrit un univers saillant et non pas l'univers réellement réel dans lequel il vit, accorde son attention à celui-là, lui permettant de se substituer effectivement, pour la durée de la lecture, à celui-ci.

Vingt ans après, la première solution ne me satisfait plus. D'abord parce qu'il existe des mondes fictifs auxquels aucune liste de propositions vraies ne saurait correspondre (le monde d'*Ulysse* de James Joyce, par exemple), mais aussi parce que cette solution met l'accent sur la prise en charge des propositions vraies projetées par le texte littéraires, alors que le bon lecteur ne se contente pas d'examiner le monde fictif comme objet de cognition, mais, se laissant séduire par lui, y adhère, y participe. La vraie question n'est donc pas celle du « décodage », comme on disait alors, mais celle de la participation.

Il s'ensuit que la présence de personnages ou de lieux inventés n'est pas ce qui définit la fiction. Toute œuvre, même celle qui n'invente presque rien (*Marie Stuart* de Schiller, par exemple) nous transporte dans un espace différent de celui que nous habitons. Pour mieux comprendre l'opération de la fiction, il faudrait, par conséquent, non seulement se libérer de l'obsession empiriste, mais également renoncer à construire des ontologies dont les unités de base seraient des objets physiques individuels. Mis au point par les philosophes de la science, ce genre d'ontologie répond à des préoccupations fort éloignées de la réflexion sur la littérature et sur les arts. Ce dont cette réflexion a besoin n'est pas d'identifier un monde réel et fiable, mais de saisir la manière dont les lecteurs, en le quittant, adhèrent aux univers offerts par la fiction.

Dans ce but, il faudra renoncer à la vision strictement référentielle du langage et suivre le philosophe américain Robert Brandom lorsqu'il affirme que le rôle du langage n'est pas tant de référer que de *nous permettre de faire des inférences*. Dans cette perspective, une phrase comme « Le feu est passé au vert. » n'a pas simplement la fonction de décrire un état de choses, mais sert de point de départ à l'inférence : « Je peux ou je

dois démarrer ». Notons que cette inférence prend appui sur une proposition purement descriptive pour aboutir à une proposition qui indique la possibilité ou la nécessité d'une action. Elle va ainsi de l'être au devoir, *from « is » to « ought »*, opérant une transition que la philosophie analytique a toujours envisagée avec méfiance.

Cette transition n'en fait pas moins partie de notre manière d'adhérer, de participer aux mondes (réel ou fictifs), car ni l'adhésion, ni la participation ne se réduisent à la simple cognition. Lorsque je constate que *p*, je suis déjà imbriqué dans une situation qui fait que *p* se rattache à un réseau de bien désirés et à un ensemble de normes signalant la possibilité ou l'obligation d'agir. Assis au volant, je constate que le feu est vert, j'en conclus que je peux passer, et je passe. La connaissance de *p* (« le feu est passé au vert ») s'allie à la conscience que ma conduite est régie par des normes (les règles de la circulation), elle répond à mes désirs (de continuer ma route), elle encourage mes sentiments (enfin, je peux passer !), elle me pousse à l'action (j'appuie sur l'accélérateur).

Pour bien rendre compte de nos rapports avec la fiction, il ne suffit pas d'identifier ce qui *est*, mais il faut aussi et surtout réfléchir aux inférences provoquées par la fiction. Ces inférences, tout comme celles de la vie quotidienne, se déploient dans un espace de biens (valeurs), de normes et d'actions possibles. Lire un roman, assister à une représentation théâtrale signifie, de manière seconde, *vicariously*, par procuration, y vivre. Ici aussi, comme dans la vie quotidienne nous nous efforçons de comprendre les actions auxquelles nous assistons, les intentions qui les animent et les enjeux qu'elles définissent. En d'autres termes, nous nous efforçons de saisir l'imbrication des personnages dans un ensemble de biens et de normes, d'éprouver de manière homéopathique leurs désirs et de prévoir ce qu'ils se proposent d'entreprendre. La question n'est donc pas tant de savoir si tel ou tel personnage de fiction a existé ou non dans la vie réelle, mais si l'œuvre réussit à nous faire adhérer à son monde, si elle réussit à *nous émouvoir*. Il est significatif de voir que, pour décrire l'effet d'une œuvre littéraire réussie, nous employons un terme qui dénote la participation et pas simplement la connaissance.

Il est certes indispensable de se demander si notre participation fictionnelle est différente de notre implication dans la vie de tous les jours. Je n'ai pas encore la réponse, mais il me semble évident que la littérature de fiction, à la différence de notre vie, met à notre disposition une immense quantité de situations, de cas, d'exemples, en nous invitant à les explorer. Et c'est peut-être pour nous protéger contre la tentation d'y croire trop et de trop y adhérer que souvent les univers de la fiction se présentent délibérément comme inaccessibles, insaisissables, invraisemblables.

La logique des mondes possibles que j'ai connue grâce à mon ami d'Ottawa m'a ainsi permis d'aller au-delà du dogme formaliste pour réfléchir au contenu des œuvres de fiction. Ce contenu, me suis-je rendu compte, a sa propre épaisseur axiologique, ou, pour parler plus simplement, son intérêt humain. Afin de le saisir, il me semble désormais indispensable de réfléchir à ce qui nous touche véritablement dans les œuvres de fiction, à savoir la manière dont elles nous font participer au réseau de biens et de normes qu'elles évoquent.

Bibliographie

- Adams, Ernest : 1975 : *The Logic of Conditionals : An Application of Probability to Deductive Logic*, D. Reidel, Dordrecht.
- Aït-Touati, Frédérique : *Cosmopoétique. Poétiques du discours cosmologique au XVII^e siècle*, Thèse soutenue en Sorbonne sous la direction de F. Lecercle le 10 mars 2008, à paraître (University of Chicago Press).
- Amis, Kingsley : 1976 : *Alteration*, Cape, Londres.
- Allén, Sture, éd : 1998 : *Possible Worlds in Humanities, Art and Sciences* », Proceeding of Nobel Symposium 65, W. de Gruyter, Lindigö, Berlin, New-York.
- Abolgassemi, Maxime : 2003 : « La contrefaçon dans *Jacques le Fataliste* », *Poétique*, n° 134, avril, p. 223-237.
- Ashworth, Earline Jennifer : [1977] ; 1985 : « Chimeras and Imaginary Objects : A Study in the Post-Medieval Theory of Signification », in *Studies in Post-Medieval Semantics*, Variorum, Londres.
- Alpers, Svetlana : 1988 : *Rembrandt's Enterprise : The Studio and the Market*. The University of Chicago Press, Chicago ; 1991 : *L'atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent*, trad. J.-F. Séné, Gallimard, Paris.
- Badiou, Alain : 1998 : *Manuel d'inesthétique*, Editions du Seuil, Paris.
- Bardout, Jean.-Christophe ; Jullien, Vincent : 2006 : *Les Mondes possibles, Cahiers de philosophie de l'Université de Caen*, n° 42.
- 2006 : « Remarques sur l'impossibilité cartésienne des mondes possibles », in J.-C. Bardout et V. Jullien édés.
- Baroni, Raphaël : 2007 : *La Tension narrative*, Editions du Seuil, Paris.
- Barthes, Roland : 1966 : « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Paris.
- [1967] ; 1984 : « Le Discours de l'histoire. » in *Le Bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris.
- 1970 : *S/Z*, Editions du Seuil, Paris.
- Baudry, Léon : 1950 : *La Querelle des futurs contingents (Louvain, 1465-1475), textes inédits*, Vrin, Paris.
- Bell, John Stewart : [1986] ; 1989 : « Six Possible Worlds of Quantum Mechanics », in S. Allén éd.
- Belloc, Hilaire : [1932] ; 1972 : « If Drouet's Cart Had Stuck », in Squire éd., p. 79-112.
- Berman, Antoine : 1984 : *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, Tel, Paris.
- Berthelot, Francis : 2005 : *Bibliothèques de l'entre-monde. Guide de lecture, les transfections*, Gallimard, Folio, Paris.

- Beugnot, Bernard : 1994 : *La Mémoire du texte : essais de poésie classique*, Honoré Champion, Paris.
- Besson, Anne : 2004 : *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, Editions du C.N.R.S, Paris.
- Besson, Anne ; White-Le Goff, Myriam : 2007 : *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Actes du colloque du CRELID, Presses de l'université d'Artois (Arras), Bragelone.
- Beysade, Claire : 2001 : « Fiction et contrefactuels », *Littérature* n° 123, sept., p. 67-85.
- Biard, Joël : 1985 : « La Signification d'objets imaginaires dans quelques textes anglais du XIV^e siècle (Guillaume de Heytesbury, Henry Hopton) », in *The Rise of British Logic*, P. O. Lewry éd., Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, p. 265-283.
- 2005 : « Le Sens actif selon Jean Buridan », dans *Corpo e anima, sensi interni e intelletto dal XIV secolo ai post-cartesiani e spinozani*, in Actes du congrès de Florence (18-20/09/2003), Brepols, Turnout, p. 227-247.
- Bonomi, Andrea ; Zucchi, Alessandro : 2003 : « A Pragmatic Framework for Truth in Fiction », *Dialectica*, vol. 57, n°2, p. 103-120.
- Bordwell, David : 2002 : « Film Futures », *SubStance* 31, n° 1, p. 88-104.
- Braudel, Fernand : 1969 : *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, Paris.
- Bremond, Claude : 1973 : *Logique du récit*, Editions du Seuil, Paris.
- Brooks, Peter : 1983 : « Fiction and its Referents : a Reappraisal », *Poetics Today*, vol. 4, n° 1, p. 73-75.
- Brooke-Rose, Christine : 1981 : *A Rhetoric of the Unreal : Studies in Narrative Structure. Especially the Fantastic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bruce, Colin : 2004 : *Schrödinger's Rabbits : The Many-Worlds of Quantum*, The Joseph Henry Press, Washington D.C.
- Burleigh, Michael : 1997 : « Nazi Europe : What if Nazi Germany Had Defeated the Soviet Union ? », in N. Ferguson éd., 1997.
- Caïra, Olivier : 2005 : *Les Forges de la fiction*, Editions du C. N. R. S, Paris.
- 2007 : « Les Contre-allées de l'expérience : vers une sociologie comparative de l'engagement fictionnel ». Thèse de Doctorat, sous la dir. de F. Chateauraynaud, soutenue à l'EHESS le 2 octobre 2007.
- Carrère, Emmanuel : 1986 : *Le Déroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, P.O.L., Paris.
- Cederman, Lars-Erik : 1996 : « Rerunning History : Counterfactual Simulation in World Politics. » in P. E. Tetlock et A. Belkin eds., p. 247-67.
- Charles, Michel : 1977 : *Rhétorique de la lecture*, Editions du Seuil, Paris.
- 1985 : *L'Arbre et la source*, Editions du Seuil, Paris.
- 1995 : *Introduction à l'étude des textes*, Editions du Seuil, Paris.
- Chastel, André : 1980 : « Sens et non-sens à la Renaissance : le cas des chimères », *Archivio di filosofia*. « Esistenza, mito, ermeneutica », Mélanges Enrico Castelli, Padoue, vol. I, p. 183-189.
- Chavier, Stéphane : 2005 : « Les Possibles sans les mondes », in J.-C. Bardout et V. Jullien, *Cahiers de philosophie de l'Université de Caen*, « Les Mondes possibles », n° 42, p. 147-165.
- Churchill, Winston : [1932] ; 1972 : « If Lee Had Not Won the Battle of Gettysburg », in J. C. Squire, p. 175-96.

- 1949: *Their Finest Hour*, Houghton Mifflin, Boston.
- Clavier, Paul: 2000: *Le Concept de monde*, Presses universitaires de France, Paris.
- Crittenden, Charles: 1982: «Fictional Characters and Logical Completeness», *Poetics*, vol. 11, n° 4-6, Déc.
- Crombie, Alistair Cameron: 1995: *Styles of Scientific Thinking in the European Tradition: The History of Argument and Explanation Especially in the Mathematical and Biomedical Sciences and Arts*, Duckworth, Londres.
- Crosman, Inge: 1983: «Reference and the Reader», *Poetics today*, vol. 4, p. 98-97.
- Cohn, Dorrit: 1999: *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore et Londres; 2001: *Le Propre de la fiction*, trad. C. Hary-Schaeffer, Editions du Seuil, Paris.
- Dällenbach, Lucien: 1977: *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Editions du Seuil, Paris.
- De Chalonge, Florence: 2004: «Le Langage de la fiction: la description linguistique de la fiction littéraire», in F. Lavocat éd., p. 17-37.
- Delebecque, Edouard: 1980: *Construction de l'Odyssee*, Les Belles Lettres, Paris.
- Demonet, Marie-Luce: 2002: «Les Etres de raison, ou les modes d'être de la littérature», in *Res et Verba in der Renaissance*, I. Mac Lean éd., Sonderdruck, p. 177-195.
- 2005: «Les Mondes possibles des romans renaissants», dans *Le Roman français au XVI^e siècle, ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, M. Clément et P. Mounier eds, Presses universitaires de Strasbourg, p. 121-143.
- 2006: «Le "Possible passé": la reconstitution historique dans le récit au XVI^e siècle», *Revue des sciences humaines*, n° 280, «Le Vrai et le vraisemblable», Y. Le Bozec éd., p. 25-47.
- Descombes, Vincent: 1983: *Grammaire d'objets en tous genres*, Les Editions de Minuit, Paris.
- Deutsch, David: 1997: *The Fabric of Reality: The Science of Parallel Universes and its Implications*, Penguin Books, Londres.
- Deutsch, David; Lockwood, Michael: 1994: «The Quantum Physics of Time Travel», *Scientific American*, Mars, p. 68-74.
- Doležel, Lubomir: 1979: «Extensional and Intensional Narrative Worlds», *Poetics*, n° 8, p. 193-211.
- 1985: «Pour une typologie des mondes possibles», in *Exigences et perspectives de la sémiotique, recueil d'hommages pour Algirdas-Julien Greimas*, H. Parret et H.-G. Ruprecht eds., t. 1, J. Benjamins, Amsterdam, p. 7-23.
- 1988: «Mimesis and Possible Worlds» *Poetics Today*, vol. 9 n° 3, *Aspects of Literary Theory*, p. 475-496.
- éd., 1997: *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, Picador, Londres.
- 1998: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore et Londres.
- 1999: «Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodernist Challenge», in D. Herman, éd., *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press, Columbus, p. 247-273.
- *Fiction and History in the Postmodern Age*, Johns Hopkins University Press, 2010.

- Duprat, Anne : 2004 : « Fiction et définition du littéraire au seizième siècle », in F. Lavocat, éd. p. 63-86.
- Duhamel, Georges : 1942 : *Homère au XXème siècle*, Union Latine d'édition, Paris.
- Eco, Umberto : 1979 : *Lector in fabula, La Cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, V. Bompiani, Milan ; 1985 : *Lector un fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher, Grasset, Paris.
- 1990 : *I Limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milan ; 1992 : *Les Limites de l'interprétation*, trad. M. Bouzaher, B. Grasset, Paris.
- Engel, Pascal : 1989 : *La Norme du vrai*, Gallimard, Paris.
- Ferguson, Niall : 1997 : « Introduction. Virtual History: Towards a Chaotic Theory of the Past », in Ferguson éd., p. 1-90.
- éd., *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, Basicbooks, New York.
- Fontana, Josep : 1995 : *Europa ante el espejo* ; 1995 : *L'europe en procès*, trad. A. Rougon, Editions du Seuil ; 1995 : *The Distorted Past: A Reinterprétation of Europe*, trad. C. Smith, Blackwell, Oxford.
- Fontanier, Pierre [1821-27] ; 1968 : *Les Figures du Discours*, Flammarion, Paris.
- Frege, Gottlob : [1879-1925] *Nachgelassene Schriften* ; 1971 : *Écrits logiques et philosophiques*, trad. C. Imbert, Editions du Seuil, Paris.
- Fish, Stanley : 1980 : *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge MA ; 2007 : *Quand lire c'est faire. L'Autorité des communautés interprétatives*, trad. E. Dobenesque, Les Prairies ordinaires, Paris.
- Foucault, Michel : 1984 : « Des Espaces autres » (conférence au Cercle d'Etudes Architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre.
- Fumaroli, Marc : 1998 : « Préface » in *Anthologie de l'art de la conversation*, éd. M. Fumaroli, anthologie de J. Hellegouarc'h, Dunod, Paris.
- Gadamer, Hans Georg : 1960 : *Warheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* ; 1976 : *Vérité et méthode*, trad. d'E. Sacre revue par P. Ricoeur, Les Editions du Seuil, Paris.
- Gayon, Jean : 1996 : « De la Catégorie de style en histoire des sciences », *Alliage*, n° 26.
- Gedalla, Philip : [1932] : 1972 : « If the Moors in Spain Had Won. » in J.C. Squire éd. p. 1-20.
- Gefen, Alexandre ; Audet, René éd. : 2001 : *Frontières de la fiction*, Nota Bene, Presses Universitaires de Bordeaux, Laval et Bordeaux.
- Genette, Gérard : 1969 : *Figures II*, Les Editions du Seuil, Paris.
- 1982 : *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Les Editions du Seuil, Paris.
- 1991 : *Fiction et Diction*. Les Editions du Seuil, Paris.
- 2004 : *Métalepse, de la figure à la fiction*. Les Editions du Seuil, Paris.
- Geonget, Stéphan : 2008 : « Fiction littéraire et fictio juridique : Seigny Joan (*Tiers Livre*) », dans *Droit et justice à la Renaissance*, J.-P. Pittion éd., Honoré Champion, Paris.
- Germain, Gabriel : 1954 : *Essai sur les origines de certains thèmes odysseens et sur la genèse de l'Odyssee*, Presses universitaires de France, Paris.
- Greene, Brian : 2001 : *The Elegant Universe*, Random House, New York.

- Goodman, Nelson : 1978 : *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis-Cambridge. 1992 : *Manières de faire des Mondes*, trad. M.-D. Popelard, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes.
- Greene, Brian : 2004 : *The Fabric of the Cosmos : Space, Time, and the Texture of Reality*, Knopf, New York.
- Groensteen, Thierry : 1990 : « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », *Conséquences*, n° 13-14.
- Grondin, Jean : 1994 : *Introduction to Philosophical Hermeneutics*, Yale University Press, New Haven et Londres.
- Hamon, Philippe : 1977 : « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Les Editions du Seuil, Paris.
- Harshaw (Hrushovski), Benjamin : 1984 : « Fictionality and Fields of Reference : Remarks on a Theoretical Framework » *Poetics Today*, vol. 5, n° 2, *The Construction of Reality in Fiction*, p. 227-251.
- Hawthorn, Geoffrey : 1991 : *Plausible Worlds : Possibility and Understanding in History and Social Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Heintz, John : 1979 : « Reference and Inference in Fiction », *Poetics*, Avril.
- Herman, David ; Jahn, Manfred ; Ryan, Marie-Laure éd : 2005 : *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, Londres.
- Hintikka, Jaakko : 1975 : *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*, Reidel, Dordrecht ; 1989 : *L'Intentionnalité des mondes possibles*, trad. de N. Lavand, Presses Universitaires de Lille, Lille.
- Howell, Robert : 1979 : « Fictional Objects : How they are, and How they aren't », *Poetics*, n° 8, *Formal Semantics and Literary Theory*, éd. J. Woods et T. G. Pavel, Avril 1/2, p. 129-140.
- Iser, Wolfgang : 1971 : « Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction », in *Aspects of Narrative*, éd. J. Hillis Miller, New York University Press, New York.
- 1976 : *Der Act des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Wilhelm Fink, München ; 1985 : *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, P. Mardaga, Bruxelles.
- Jacquenot Claudine : 1988 : *Contribution à une étude du concept de fiction*, Peter Lang, Berne.
- Jacob, Pierre éd : 1980 : *De Vienne à Cambridge. L'héritage du positivisme logique de 1950 à nos jours*, Gallimard, Paris.
- Jouve, Vincent : 1992 : *L'Effet-personnage dans le roman*, Presses universitaires de France, Paris.
- Kasimatis, Margaret ; Wells Gary L. : 1995 : « Individual Differences in Counterfactual Thinking. », in N. J. Roese et J. M. Olson éd., p. 81-101.
- Kaku, Michio : 2005 : *Parallel Worlds : A Journey Through Creation, Higher Dimensions, and the Future of the Cosmos*, Doubleday, New York.
- Kahneman, Daniel : 1995 : « Varieties of Counterfactual Thinking. » in N.J. Roese et J. M. Olson éd., p. 375-396.
- Kayser, Daniel : 1997 : *La représentation des connaissances*, Hermès, Paris.
- Keegan, John : 1995 : *The Battle for History : Re-Fighting World War II*. Pimlico, Londres.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine : 1982 : « Le Texte littéraire : non référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? » *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, I, vol. 1, *L'Autoreprésentation. Le texte et ses miroirs*, p. 27-49.
- Kripke, Saul : 1963 : « Semantical Considerations on Modal Logic », *Acta Philosophica Fennica*, n° 16.
- 1972 : *Naming and Necessity* ; 1982 : *La Logique des noms propres*, trad. P. Jacob et F. Recanati, Paris, Les Editions de Minuit, Paris.
- 1973-74 : *Reference and Existence. The John Locke Lectures*, Oxford University (non publié).
- Kuhn, Thomas, Samuel : 1962 : *The Structure of Scientific Revolutions* ; 1982 : *La Structure des révolutions scientifiques*, trad. L. Meyèr, Flammarion, Paris.
- Lacan, Jacques [1975-1976] : *Le Séminaire Livre XXIII : Le Sinthome*. Le Seuil, Paris, 2005.
- Lamberton, Robert : 1986 : *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley, University of California Press.
- Larmore, Charles et Renaut, Alain : 2004 : *Débat sur l'éthique*, Grasset, Paris.
- Laugier, Sandra éd. : 2006 : *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris.
- 1999 : *Du Réel à l'ordinaire. Quelle philosophie du langage aujourd'hui ?*, Vrin, Paris.
- Lavocat, Françoise éd. : 2004 : *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI-XVIII^e)* Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- 2004b « Fictions et paradoxes. Les nouveaux mondes possibles à la Renaissance », in F. Lavocat éd., p. 87-111.
- 2005 : « Lectures à clefs de l'*Arcadia* de Sannazar et de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. Allégorie et fiction dans le roman pastoral », *Lectures à clefs*, M. Bompard et M. Escola éd. *Littératures classiques*, n° 54, p. 29-44.
- 2007 : « Transfictionnalité, métafiction et métalepse. Les exemples des seizième et dix-septième siècles » in *La Fiction, suites et variations*, R. Saint-Gelais et R. Audet éd. Presses Universitaires de Rennes, p. 157-178.
- Lecerle, François : 1987 : *La Chimère de Zeuxis : portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, G. Narr, Tübingen.
- Lewis, David K. : 1973 : *Counterfactuals*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- [1976], 1986 : « The Paradoxes of Time Travel », in *Philosophical Papers*, vol. II, New York, Oxford University Press, p. 67-80.
- 1978 : « Truth in Fiction ». *American Philosophical Quarterly*, 15, p. 37-46.
- McKnight, Edgar V : 1994 : *Alternative History : The Development of a Literary Genre*. The University of North Carolina, Chapel Hill.
- McHale, Brian : 1987 : *Postmodernist Fiction*, Routledge, Londres.
- Maître, Doreen : 1983 : *Literature and Possible Worlds*, Pimbridge Press, Londres.
- Martin, Robert : 1987 : *Langage et croyance. Les univers de croyance dans la théorie sémantique*, P. Mardaga, Paris.
- [1983] ; 1992 : *Pour une logique du sens*, Presses universitaires de France, Paris.

- Martinez-Bonati, Felix : 1981 : « Representation and Fiction », *Dispositio*, vol. V, n° 13-14, p. 19-33.
- 1983 : « Toward a Formal Ontology of Fictional Worlds », *Philosophy and Literature*, oct. vol.7, n° 2, p. 182-195.
- Meinong, Alexius : 1904 : *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie* ; 1999 : *La Théorie de l'objet et présentation personnelle*, trad. J.-F. Courtine et M. de Launay, Vrin, Paris.
- Montalbetti, Christine : 2003 : *La Fiction*, Flammarion, Paris.
- Moore, Ward : 1953 : *Bring the Jubilee*, Farrar, Straus & Young, New York.
- Murzilli, Nancy : 2001 : « La fiction ou l'expérimentation des possibles », colloque en ligne, *L'Effet de fiction, Actualités Fabula*, URL : <http://www.fabula.org/effet/interventions/11.php>
- Nahin, Paul J. : [1993], 1999 : *Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction*, Springer Verlag, New York.
- Nancy, Jean-Luc : 1979 : *Ego Sum*, Vrin, Paris.
- Noille-Clauzade, Christine : 2007 : « Les Pouvoirs de la voix : rhétorique de l'énonciation et statut de la fiction dans l'écriture des contes de fée à la fin du XVII^e s. » *Le Conte en ses paroles. La figuration de la parole dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, A. Defrance et J.-F. Perrin, Desjonquères, Paris.
- Noiriel, Gérard : 1996 : *Sur la « crise » de l'histoire*, Belin, Paris.
- Normore, Calvin : 1982 : « Future contingents », in *The Cambridge History of Late Medieval Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge MA., p. 382.
- Oura, Yasusuké éd. : 2008 : *Fiction de l'Occident, fiction de l'Orient*, Actes du colloque du 5 novembre 2007, Kyoto, 2008.
- 2008 : « Le watakushi-shōsetsu et la fiction », in Y. Oura éd. p. 91-119.
- Palmer, Alan : 2004 : *Fictional Minds*, University of Nebraska Press.
- Parsons, Terence : 1980 : *Nonexistant Objects*, Yale University Press.
- Pavel, Thomas : 1975 : « Possible Worlds and Literary Semantics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, n° 2, p. 165-176.
- 1976 : *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, C. Klincksieck et Editions de l'Université d'Ottawa, Paris et Ottawa.
- 1983a : « Incomplete Worlds, Ritual Emotions », *Philosophy and Literature*, vol. 7, n° 2, p. 48-58.
- 1983b : « The Borders of Fiction » *Poetics Today*, vol. 5, p. 83-86.
- 1986 : *Fictional Worlds*, Harvard University Press ; 1988 : *Univers de la fiction*, Les Editions du Seuil, Paris.
- 1996 : *L'Art de l'éloignement*, Gallimard, Paris.
- 2003 : *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris.
- Philippe, Gilles : 2005 : « Existe-t-il un appareil formel de la fiction? » in *Le Français moderne*, 73, p. 75-88.
- Pier, John ; Schaeffer, Jean-Marie éd. : 2005 : *Métalepse : Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l'E.H.E.S.S., Paris.
- Popper, Karl R. : 1934 : *Logik der Forschung* ; 1973 : *La Logique de la découverte scientifique* trad. N. Thyssen-Rutten et P. Devaux, Payot, Paris.
- Prince, Gerald : 1983 : « Worlds with Style », *Philosophy and Literature*, oct. vol. 7, n° 2, p. 59-66.

- 1987 : *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln et Londres.
- Prior, Arthur Norman : 2003 : *Papers on Time and Tense*, P. Hasle et alii éd., Oxford University Press, Oxford.
- Putnam, Hilary : 1973 : « Meaning and Reference », *Journal of Philosophy*, LXX, p. 699-711.
- 1975 : « The Meaning of Meaning », in *Mind, Language and Reality*, H. Putnam éd., Philosophical Papers, vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge.
- 1990 : *Realism with a Human Face*. Harvard University Press ; 1994 : *Le réalisme à visage humain*, trad. de C. Tiercelin, Les Éditions du Seuil, Paris.
- Quine, Willard Van Orman : 1953 : *From a Logical Point of View* ; 2003 : *Du point de vue logique et philosophique*, trad. de S. Laugier, Vrin, Paris.
- Radford, Colin : 1975 : « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ? » *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplemental vol. 49, p. 67-80.
- Reggiani, Christelle : 1999 : *Rhétorique de la contrainte. Georges Perec - l'Oulipo*, Editions InterUniversitaires, Saint-Pierre-du-Mont.
- Rescher, Nicholas : 1973 : « The Ontology of the Possible », in *Logic and Ontology*, Munitz Milton K. éd., New York University Press, New York.
- 1973 : *The Coherence Theory of Truth*, Clarendon press, Oxford.
- Ricœur, Paul : *Du texte à l'action*, Les Éditions du Seuil, Paris.
- 1997 : *La Métaphore vive*, Les Éditions du Seuil, Paris.
- Roose, Neal J ; Olson, James M. éd. : 1995 : *What Might Have Been : The Social Psychology of Counterfactual Thinking*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ.
- 1995b : « Counterfactual Thinking : A Critical Overview », in N. J. Roose et J. M. Olson éd. p. 1-55.
- 1995c : « Functions of Counterfactual Thinking. », in N.J. Roose et J.M. Olson éd. 1995, p. 169-197.
- Ronen, Ruth : 1996 : « Are Fictional Worlds Possible ? », in *Fiction Updated : Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, in C.-A. Mihailescu et W. Hamarneh éd., University of Toronto Press, Toronto.
- Ryan, Marie-Laure : 1979 : « Fiction as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue ». *Style*, 18, n° 1.
- 1980 : « Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure » *Poetics*, 9.
- 1986 : « Embedded Narratives and Tellability », *Style* 20. 3, p. 319-340.
- 1991 : *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indiana University Press, Bloomington.
- 1994 : *Possible Worlds and Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge et New York.
- 1998 : « Semantics, Possible Worlds », in *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, E. Craig éd., Routledge, Londres.
- 2001a : *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore et Londres.
- 2001b : « Frontières de la fiction : digitale ou analogique ? » in R. Audet et A. Gefen éd., p. 17-41.

- 2005a : « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », in J. Pier et J.-M. Schaeffer édés., Editions de l'E.H.E.S.S., Paris.
- 2005b : « Possible-worlds Theory » in D. Herman, M. Jahn, et M.-L. Ryan, édés, Routledge, Londres.
- Saint-Gelais, Richard : 1994 : *Châteaux de pages*, Hurtubise, Québec.
- 1999 : *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Nota bene Lasalle, Québec.
- 2002 : « La Fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », in R. Audet et A. Gefen édés., pp 43-75. Colloque en ligne Fabula : *Frontières de la fiction*, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/224.php>
- 2004 : « Madame Bovary comblée ? Du personnage en situation transfictionnelle », *La Fabrique du personnage*, F. Lavocat, C. Murcia, R. Salado édés, Honoré Champion, Paris, 2007, p. 269-286.
- 2005a : « Ambitions et limites de la sémantique de la fiction » (Compte-rendu d'*Heterocosmica* de Lubomir Doležel) <http://www.fabula.org/revue/cr/122.php>.
- 2005b : « Mon auteur, ce héros : figures de l'auteur dans quelques fictions récursives de la fin du XX^e siècle », *La Licorne*, n° 73, p. 205-223.
- 2007 : *La Fiction, suites et variations*, R. Saint-Gelais et R. Audet édés, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Schaeffer, Jean-Marie : 1999 : *Pourquoi la fiction ?* Les Editions du Seuil, Paris.
- 2005 : « Quelles vérités pour quelles fictions ? » *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, n° 175-176, juillet-décembre, p. 19-36.
- 2008 : « De la compétence fictionnelle aux arts de la fiction », in Y. Oura éd., p. 1-27.
- Schlikers, Sabine : 2005 : « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française » in J. Pier et J.-M. Schaeffer édés, p. 151-166.
- Searle, John R. : 1970 : *Speech Acts : an Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge. Londres, New York ; 1982 : *Sens et expression : étude de théorie des actes de langage*, trad. J. Proust, Les Editions de Minuit, Paris.
- Seelau, Eric P. et alii : 1995 : « Counterfactual Constraints », in N. J. Roese et J. M. Olson, édés., 1995. 57-79.
- Sherman, Steven J., and McConnell Allen R. : 1995 : « Dysfunctional Implications of Counterfactual Thinking : When Alternatives to Reality Fail Us. », in N. J. Roese et J. M. Olson, édés., p. 199-231.
- Schleirmacher, Friedrich ; Ernst, Daniel : [1833] ; 1989 : *Herméneutique : Pour une logique du discours individuel*, trad. C. Berner, Editions du Cerf, Paris.
- Schliemann, Heinrich : 1869 : *Ithaque, le Péloponèse, Troie. Recherches archéologiques*, C. Reinwald, Paris.
- Schmidt, Siegfried J. : 1984 : « The Fiction is that Reality Exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature », *Poetics Today*, 5, n° 2, p. 253-274.
- Schmutz, Jacob : 2002 : « L'Héritage des subtils. Cartographie du scotisme de l'âge classique », *Etudes Philosophiques*, n° 124, p. 51-81.
- 2005 : « Qui a inventé les mondes possibles ? », in J.-C. Bardout et V. Jullien, p. 9-45.

- «La Migration des concepts. La distinction entre concept formel et concept objectif au croisement des scolastiques parisienne et espagnole», dans *Philosophie et théologie à Paris au xv^e siècle*, éd. E. Faye, à paraître.
- Stevenson, David : 2004 : *Cataclysm : The First World War as Political Tragedy*, Basic Books, New York.
- Strehle, Susan : 1992 : *Fiction in the Quantum Universe*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Squire, J. C éd. [1932]; 1972 *If It Had Happened Otherwise : Lapses into Imaginary History*. Sidgwick & Jackson, Londres.
- Tegmark, Max : 2003 : «Parallel Universes», *Scientific American*, mai, p. 40-51.
- Tetlock, Philip E. ; Belkin, Aaron : 1996 : «Counterfactual Thought Experiments in World Politics : Logical, Methodological, and Psychological Perspectives», in P. E. Tetlock et A. Belkin, édés., p. 1-38.
- édés. 1996. *Counterfactual Thought Experiments in World Politics : Logical, Methodological, and Psychological Perspectives*, Princeton University Press, Princeton.
- Todorov, Tzvetan : 1969 : *Grammaire du Décameron*, Mouton, La Haye.
- Traill, Nancy : «Fictional Worlds of the Fantastic», *Style*, vol. 25, n° 2, été, p. 196-209.
- Traill, Nancy et Lubomir Doležel : 1991 : «Possibles Worlds and Literary Fictions», *Style*, vol 25, n° 2, été, p. 175-176.
- Trevor-Roper, Hugh : 1980 ; *History and Imagination*, Clarendon press, Oxford.
- Vaina, Lucia : 1977 : «Les Mondes possibles du texte» *Versus* n° 17, *Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle*, mai-août.
- Van Inwagen, Peter : 1977 : «Creatures of Fiction», *American Philosophical Quarterly*, n° 14.
- Veg, Sébastian : 2008 : «De l'histoire à la fiction : questions sur la genèse de la littérature chinoise moderne», in Y. Oura éd., p. 29-60.
- Veyne, Paul : 1970 : *Comment on écrit l'histoire, essai d'épistémologie*, Les Éditions du Seuil, «L'univers historique», Paris.
- Walton, Kendall, L. : 1978 : «How Remote are Fictional Worlds from the Real World?», *The Journal of Aesthetics*, n° 37, 1, 1978-79, p. 11-23.
- 1983 : «Fiction, Fiction-Making and Styles of Fictionality», *Philosophy and Literature*, avril, vol. 7, n° 1, p. 78-88.
- 1990 : *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge MA et Londres.
- White, Hayden : 1973 : *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore et Londres.
- 1978 : *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore et Londres.
- Wright Georg H. von : 1968 : *An Essay of Deontic Logic and the General Theory of Action*, North Holland, Amsterdam.
- 1974 : *Causality and Determinism*, Columbia University Press, New York.
- Woods, Michael : 1997 : *Conditionals*, D. Wiggins éd., Clarendon press, Oxford.

Table des matières

Avant-propos.....	5
-------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

Qu'est-ce qu'un monde possible textuel ?

Ch. 1 : Les genres de la fiction. État des lieux et propositions, <i>Françoise Lavocat</i>	15
Ch. 2 : Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles, <i>Marie-Laure Ryan</i>	53
Ch. 3 : Récits contrefactuels du passé, <i>Lubomír Doležel</i>	83
Ch. 4 : Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction, <i>Richard Saint-Gelais</i>	101

DEUXIÈME PARTIE

Façons de faire des mondes : aperçus historiques

Ch. 1 : Objets fictifs et « êtres de raison » : locataires de mondes à la Renaissance, <i>Marie-Luce Demonet</i>	127
Ch. 2 : Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogismes de la fiction baroque, <i>Anne Duprat</i>	149
Ch. 3 : Considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionnalité : les mondes de la fiction au XVII ^e siècle, <i>Christine Noille-Clauzade</i>	171
Ch. 4 : Des mondes possibles au-delà du principe de vérité, <i>Ruth Ronen</i>	189

TROISIÈME PARTIE

Les mondes du texte : effets de lecture

Ch. 1 : « Le Total fabuleux » : les mondes possibles au profit du lecteur, <i>Marielle Macé</i>	205
Ch. 2 : Les mondes possibles de la philologie classique, <i>Sophie Rabau</i> ...	223
Ch. 3 : Changer le monde : textes possibles, mondes possibles, <i>Marc Escola</i>	243
Ch. 4 : Fiction et croyance : les mondes possibles fictionnels comme facteurs de plasticité des croyances, <i>Philippe Monneret</i>	259
Ch. 5 : L'usage des mondes, <i>Alexandre Gefen</i>	293
Univers de fiction : un parcours personnel, <i>Thomas Pavel</i>	307
Bibliographie	315

Achévé d'imprimer en avril 2010

sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery – 58500 Clamecy

Dépôt légal : avril 2010

Numéro d'impression : 004050

Imprimé en France

La Nouvelle Imprimerie Laballery est titulaire de la marque Imprim'Vert®

LA THÉORIE LITTÉRAIRE DES MONDES POSSIBLES

Voici le premier ouvrage de référence en français sur la théorie des mondes possibles appliquée à la littérature, dans une perspective diachronique large.

Qu'est-ce qu'un monde de fiction ? Dans quelle mesure une théorie née dans le cadre des mathématiques, de la logique et de la sémantique peut-elle éclairer les rapports entre les mondes de la fiction, entre la fiction et le monde ? Que permet-elle de dire de l'influence de la fiction sur les croyances, et des usages existentiels et moraux qu'en font les lecteurs ? La théorie des mondes possibles est ici confrontée à des œuvres qui n'appartiennent pas toutes aux domaines traditionnellement envisagés comme mondes alternatifs. De Rabelais à Woody Allen, de Cervantès à Philip Roth, de Charles Perrault à Paul Valéry, la théorie des mondes possibles est mise à l'épreuve d'œuvres et d'époques pour lesquels elle n'avait pas été initialement pensée. Est ici proposée une histoire des mondes de la fiction qui prenne en compte leurs configurations référentielles, variables selon les genres, les cultures et les temps.

Françoise Lavocat est professeur de littérature comparée à l'Université Paris 7-Denis Diderot. Elle a notamment publié Usages et théories de la fiction. La théorie contemporaine à l'épreuve des textes anciens (P.U.R., 2004), et, en collaboration avec Anne Duprat, Fiction et cultures, Poétiques comparatistes, 2010.

30 € prix valable en France
ISBN : 978-2-271-06967-2



9 782271 069672

www.cnrseditions.fr

© La Fratrie,
Autosuffisant,
2010, courtesy
Galerie Nuke.