

2015/2016

Université Panthéon-Sorbonne, Paris 1

UFR 10 de Philosophie

MEMOIRE

MASTER 1 PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE

Juliette GROSSMANN

Approche phénoménologique de la sémantique des mondes
possibles à partir de l'expérience du lecteur

Sous la direction du Professeur Éric Marquer

« Ainsi la suspension de la référence réelle est la condition d'accès à la référence sur un monde 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 »

Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	4
I) Le monde fictionnel considéré comme un monde possible.....	11
1. Introduction de la sémantique des mondes possibles en logique modale.....	11
2. Approche réaliste : le monde fictionnel par rapport au monde réel.....	15
3. L'illusion fictionnelle et la question de la participation du lecteur au monde fictionnel.....	21
II) Le monde fictionnel comme alternative au monde réel : ontologie des mondes possibles.....	25
1. L'autonomie et la complétude des mondes fictionnels.....	26
2. Les possibles comme existants textuels.....	28
3. Contre l'approche réaliste : les fictions impossibles.....	30
III) Vers une approche phénoménologique de l'imagination du lecteur à travers l'expérience du monde possible fictionnel.....	34
1. Perspective interne.....	34
2. Perspective externe.....	37
3. L'expérience des possibles et la liberté de l'imagination.....	39
BIBLIOGRAPHIE.....	43

Par une redécouverte dans les années soixante-dix de la philosophie de Leibniz et de sa théorie des mondes possibles, de nouvelles questions sont apparues quant à la possibilité de penser la réalité comme un monde contingent existant par rapport à une infinité de mondes possibles, permettant d'introduire un nouveau champ de recherche autour des notions de « monde » et de « possible ». En effet, pour Leibniz, Dieu a créé notre univers en choisissant le meilleur parmi l'infinité des possibles qui s'offraient à son entendement. Il existe dans l'entendement divin –qui seul est capable d'embrasser et de concevoir tous les possibles –une infinité de mondes qui diffèrent plus ou moins de notre monde et qui constituent chacun un assemblage complet de choses (des substances et des événements) toutes liées entre elles temporellement et spatialement. Il définit ainsi le possible comme tous les mondes qui peuvent être et qui auraient pu être créés, dans la limite des exigences de la logique interne de non-contradiction de ces mondes. Toute chose qui est, aurait pu ne pas être. Il établit la distinction entre le réel et le possible en soutenant que le réel n'est qu'un possible existant, ce qui implique que le réel ne s'épuise pas dans le possible et que le possible excède le réel. Notre monde, pris comme totalité, est un agrégat de choses contingentes qui ne porte pas en lui-même la raison de son existence. Cette théorie des mondes possibles sert à Leibniz d'abord pour justifier la nécessité de penser un créateur – et donc l'existence de Dieu –dont la volonté constitue la raison de l'existence de notre monde, et ensuite pour fonder sa théologie sur la nécessité (non pas au sens logique mais au sens moral) de considérer le monde comme le meilleur possible étant donné la perfection de Dieu qui n'a pu que choisir de créer le meilleur. Mais son concept de mondes possibles peut ouvrir tout un champ de questionnements et d'implications dans des domaines différents, notamment celui de la logique

contemporaine qui a récupéré le concept leibnizien pour étendre l'interprétation des propositions de vérité dans tous les mondes possibles.

Plusieurs logiciens contemporains sont parvenus à remettre en question les logiques propositionnelles proposées par des philosophes du langage comme Russell et Frege en introduisant de nouveaux cadres de logique modale. Ce qui nous intéresse ici est l'introduction par le logicien Saul Kripke d'une sémantique des mondes possibles qui permet une interprétation nouvelle des propositions de vérité, à la lumière des concepts de « monde » et de « possible » hérités de Leibniz. Kripke établit un nouveau cadre de logique modale propositionnelle qui permet d'interpréter des propositions qui portent sur des mondes possibles comme des propositions vraies. Il encadre l'interprétation modale par une sémantique des mondes possibles qui redéfinit les valeurs de « nécessité » et de « possibilité » au sein du couple logique (W, R) où W est un ensemble de mondes et R une relation d'accessibilité entre ces mondes, et I qui correspond à la valeur de vérité que l'on peut donner à une proposition P dans un monde. C'est la relation d'accessibilité qui définit le possible, qui existe abstraitement à partir du monde de référence¹. Dans le cadre d'une logique modale aléthique, un énoncé est considéré comme nécessaire s'il est vrai dans tous les mondes possibles accessibles à partir du monde de référence ; il est considéré comme possible s'il est vrai dans au moins un des mondes possibles ; il est considéré comme impossible s'il est faux dans tous les mondes possibles. La sémantique de Kripke constitue un nouvel outil d'analyse logique modale par la stipulation de mondes possibles, mais ne prétend

¹ Pour Kripke le monde de référence n'est pas forcément le monde actuel, il est seulement un monde possible nécessairement déterminé à partir duquel on peut analyser la relation d'accessibilité et ainsi donner une valeur de vérité aux propositions qui s'y rapportent. Si on applique cette sémantique à la fiction, cela pose la question de savoir si les propositions d'une œuvre de fiction peuvent prendre pour référence leur propre monde textuel.

en aucune manière être une théorie métaphysique ou phénoménologique qui rendrait compte d'un quelconque statut ontologique de ces mondes. Par contre il est intéressant d'examiner de quelle manière certains philosophes contemporains comme David Lewis d'abord, puis Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan, Umberto Eco ou encore Lubomir Doležel ont tentés d'appliquer ce cadre formel dans la théorie littéraire à travers la question de la fictionalité.

La sémantique des mondes possibles peut être envisagée comme la manifestation par la logique de l'intuition commune que les choses auraient pu être et pourraient être autrement, et en cela il semble naturel de s'intéresser aux implications d'une telle sémantique dans la théorie de la fiction, dans la mesure où la fiction consiste en une exploration par l'imagination de ces différentes possibilités. Mais il apparaît que pour pouvoir transférer le modèle formel de Kripke à la théorie de la fiction, il faut d'abord pouvoir affirmer que les mondes fictionnels sont des mondes possibles. Si on considère les mondes fictionnels comme des mondes possibles, les propositions formulées à partir du texte peuvent acquérir une valeur de vérité et les événements fictifs deviennent des événements factuels qui se déroulent dans un monde possible non actualisé. L'enjeu principal de l'articulation de la sémantique des mondes possibles avec la théorie de la fiction réside dans la question de savoir comment établir un jugement de vérité sur un énoncé qui ne se rapporte à rien d'existant². Définir un monde fictionnel comme un monde possible, c'est le considérer comme un monde logiquement possible, c'est-à-dire un univers qui offre une alternative possible au monde réel. Ce qui est

² C'est dans cette optique que David Lewis formule en 1978 dans son article « Truth in fiction » une théorie littéraire à partir des problèmes introduits par la logique modale kripkéenne. C'est dans la cadre de la sémantique des mondes possibles qu'il introduit son réalisme modal et qu'il explique que « ce qui est vrai dans les histoires de Sherlock Holmes est ce qui serait vrai si elles étaient racontées comme des faits connus plutôt que comme des fictions » (traduction de Yann Schmitt in *Klesis, Revue Philosophique*, numéro spécial « La philosophie de David Lewis », 2012)

logiquement possible est ce qui est consistant et complet, selon les fondements de la logique propositionnelle. La consistance correspond à l'exigence de non-contradiction que Leibniz considérait déjà dans son système logique, c'est-à-dire qu'un système peut être dit consistant si la non-contradiction des propositions est toujours respectée. La complétude correspond au principe du tiers exclus : un système propositionnel est dit complet si chacune des propositions qui s'y rapportent peut être jugée comme vraie ou fausse. Ainsi, un monde fictionnel doit pouvoir répondre à cette double exigence logique pour constituer une variante valable du monde réel, si on se tient au cadre formel kripkéen. Pourtant il apparaît que si le formalisme permet d'analyser de manière plus rigoureuse les rapports complexes entre la fiction et la réalité, elle limite aussi fortement toute une partie, plus intuitive, de la compréhension des phénomènes fictionnels.

La fiction pose un certain nombre de problèmes épistémiques, esthétiques et ontologiques qui ne peuvent trouver de résonance que dans des domaines logico-philosophiques. La sémantique des mondes possibles, en tant que cadre formel, a plusieurs intérêts pour la théorie de la fiction. D'abord celui de considérer le récit fictionnel du point de vue de sa fictionalité et non pas seulement du point de vue linguistique de l'analyse du récit. Ensuite, elle permet de considérer les œuvres fictionnelles comme des totalités, et donc de se placer du point de vue du lecteur, de sa capacité à intégrer et à comprendre un univers fictionnel comme un tout qui possède une forme de réalité. On peut dire que la sémantique des mondes possibles proposée par Kripke ouvre de nouvelles perspectives, notamment sur l'expérience du lecteur, les correspondances entre le monde qu'il habite et le monde de fiction, la possibilité pour lui de considérer la valeur des éléments de la fiction comme comparable à ceux qu'il expérimente dans la réalité. Mais en même

temps, le formalisme ne rend pas compte de la raison pour laquelle le lecteur parvient à s'immerger dans un monde littéraire et à en retirer des images qui viennent enrichir son expérience du monde qu'il habite. C'est pour parvenir à comprendre ce lien de « participation »³ que le lecteur entretient avec le monde de fiction que Thomas Pavel entame une réflexion plus phénoménologique que métaphysique, qui veut dépasser le dogme formaliste pour examiner l'effet d'un monde possible fictif sur l'expérience du lecteur dans le monde (autant le monde réel que le monde fictif). Pour comprendre cette relation du lecteur au monde fictif il est indispensable de pouvoir d'abord penser la relation entre le monde réel habité par le lecteur et le monde imaginaire créé dans l'œuvre de fiction. C'est précisément cette étude de la distance qui intéresse Thomas Pavel dans son œuvre *Univers de la fiction*, au début de laquelle il pose le cadre de sa théorie de la fiction :

« La théorie de la fiction se trouve donc face à trois domaines de recherche : les aspects sémantiques, qui, à côté des questions métaphysiques, incluent le problème de la démarcation (les frontières de la fiction), celui de la distance entre mondes fictionnels et non fictionnels, et celui de la dimension et de la structure des mondes de la fiction ; les aspects pragmatiques, qui se rapportent à la fiction en tant qu'institution à l'intérieur d'une culture ; et les contraintes stylistiques et textuelles qui se rattachent aux genres et aux conventions de la fiction. »⁴

L'étude de la fiction comme un ensemble de mondes possibles est donc une approche au croisement entre la sémantique et la métaphysique qui se rejoignent

³ Terme utilisé notamment par Thomas Pavel dans ses premiers textes pour caractériser la posture que prend le lecteur face à un récit fictionnel. Plus tard il parlera plutôt du lecteur qui « s'abandonne », ce qui se rapproche de la notion « d'immersion » utilisée par Jean-Marie Schaeffer

⁴ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Editions du Seuil, p93

dans l'analyse des phénomènes de structure et de signification des mondes fictionnels.

L'œuvre fictionnelle est une construction, une création qui semble nécessiter une certaine cohérence pour permettre au lecteur de s'immerger dans le monde qu'on lui donne à voir. Cette cohérence établit un rapport entre la réalité du lecteur et la réalité construite dans le texte, et s'analyse donc par la question de l'accessibilité entre le monde actuel et le monde textuel. D'un point de vue phénoménologique, c'est par l'imagination à la fois de l'auteur et du lecteur que s'effectue ce saut d'un monde à l'autre. En construisant ces mondes fictionnels, la littérature nous offre la possibilité de vivre une expérience de réalité alternative. Penser les œuvres littéraires comme des mondes possibles permet, du point de vue de l'expérience du lecteur, de comprendre comment le lecteur parvient à passer d'un univers réel à un univers fictif. Le lecteur comprend une forme d'autonomie de chacun de ces univers (puisque'il est capable de s'immerger dans l'un et dans l'autre comme deux mondes distincts), mais est en même temps capable d'établir une connexion perpétuelle entre ces deux univers à travers son expérience imaginative. Et ce sont ces deux modalités qui permettent de caractériser l'œuvre fictionnelle comme une forme de réalité : à la fois l'autonomie et la consistance du monde fictionnel, et le processus d'immersion d'un soi dans un univers alternatif qui permet d'établir un pont entre monde réel et monde fictif.

Depuis l'introduction par Leibniz de la notion de mondes possibles, les théoriciens contemporains n'hésitent pas à faire référence à la notion de « monde » pour tenter de décrire l'espace déployé par les fictions littéraires, qui semblent jouir d'une certaine forme d'autonomie et de réalité. L'intérêt de l'usage de la théorie des mondes possibles en littérature réside dans plusieurs concepts :

d'abord de pouvoir penser une contingence du monde qui se matérialise dans la construction de mondes fictifs qui montrent ce que le monde aurait pu être ; ensuite dans la possibilité de concevoir une existence du possible, compris dans sa globalité. C'est avec ces deux fonctions de l'idée de monde que nous allons essayer de comprendre les enjeux de penser un monde fictionnel.

En partant d'abord de l'élaboration des mondes fictifs comme des mondes possibles grâce aux outils déployés par la logique modale, nous dépasserons ce cadre formel pour parvenir à analyser les conditions de participation du lecteur aux mondes possibles fictionnels, pour finir en ouvrant la possibilité de concevoir une phénoménologie de l'imagination à partir de l'usage métaphorique de la théorie littéraire des mondes possibles.

I. Le monde fictionnel considéré comme un monde possible

Pour pouvoir rendre pertinente la sémantique des mondes possibles appliquée à la fiction, il est nécessaire de montrer dans quelle mesure on peut considérer un monde fictionnel comme un monde possible. C'est le philosophe David Lewis qui a théorisé pour la première fois le passage de la sémantique des mondes possibles de la logique modale à la théorie de la fiction. En effet dans son article « Truth in fiction », il tente de répondre au problème introduit par les logiciens Russell et Meinong qui peut se résumer ainsi : comment peut-on dire quelque chose sur des objets inexistantes ?

1. Introduction de la sémantique des mondes possibles en logique modale

Cette problématique logique classique amène David Lewis à utiliser la fiction comme laboratoire de recherche sur la référentialité et la logique modale, la fiction étant par excellence le support de la création de propositions qui portent sur des objets irréels. Il reprend la sémantique des mondes possibles de Saul Kripke dans le but de montrer dans quelle mesure le monde fictionnel est un monde possible, et donc démontrer que les propositions fictionnelles peuvent être évaluées comme vraies ou fausses au regard du fait qu'elles correspondent à une forme de réalité. L'originalité de la thèse de Lewis, qui ouvre une nouvelle perspective à la recherche philosophique et logique, est de surmonter la distinction entre réalité et irréalité en la remplaçant par la distinction entre réalité et actualité. En effet, il place au centre de son système logique la notion d'actualité qui consiste à considérer qu'il n'y a pas un monde réel et des mondes irréels, mais qu'il n'y a que des mondes actuels. Et les propositions vraies sont celles qui se

rapportent à un monde actuel et non à notre monde réel seulement. Il développe ainsi sa théorie indexicale de l'actualité qui permet de dépasser la séparation stricte entre réalité et fiction en considérant qu'il n'y a pas de priorité ontologique du monde réel par rapport aux mondes possibles. Sa définition de l'actualité lui permet de considérer le monde du point de vue de ceux qui l'habitent. Autrement dit, la notion de réalité est remplacée par celle d'actualité : une proposition sur un objet se réfère au monde possible auquel il appartient et dans lequel il possède une actualité d'existence. Par exemple, la proposition « En 1941 Roosevelt est réélu Président des Etats-Unis d'Amérique » est vraie puisque les objets et événements auxquels elle se rapporte sont actualisés dans notre monde. La proposition « En 1941 Lindbergh est élu Président des Etats-Unis d'Amérique » est vraie puisque dans le monde fictif de Philip Roth ce fait inexistant s'actualise, ce qui signifie que la vérité de cette proposition peut être évaluée puisqu'il est actuel pour le narrateur de *Plot Against America* que Lindbergh soit élu en 1941. Le monde alternatif que propose Philip Roth dans son roman, dans lequel les Etats-Unis s'allient à l'Allemagne Nazie, n'a pas de supériorité ontologique par rapport au monde actuel dans lequel nous vivons, c'est-à-dire que notre monde est aussi réel pour nous que le monde possible de Roth est réel pour les personnages du roman. Cet exemple est particulièrement pertinent puisque le roman de Roth est une uchronie⁵, c'est-à-dire un récit fictif qui consiste en une réécriture de l'Histoire à partir d'un paysage contrefactuel. Le but de ce roman est de montrer une variante possible de la marche de l'Histoire, d'actualiser ce qui a été entrevu comme possible dans notre monde complexe de l'année 1941. L'auteur fait tout pour rendre son récit le plus vraisemblable possible, notamment en plaçant le narrateur,

⁵ Terme inventé par Charles Renouvier dans son ouvrage de 1857 *Uchronie, l'utopie dans l'Histoire*

qui porte le même nom que l'auteur, comme témoin direct des événements contrefactuels. Comme le soutient David Lewis, les contrefactuels servent à mieux comprendre l'analyse des énoncés de vérités en fiction dans la mesure où dans les deux cas on est confronté à un déploiement de mondes possibles accessibles à partir du monde réel. Pour lui, la différence entre les contrefactuels tels qu'ils sont utilisés par les historiens et les fictions est que le récit fictionnel se place du point de vue du monde possible que l'auteur et le lecteur acceptent tous les deux de considérer comme le monde actuel le temps du récit. Dans *Counterfactuals*, Lewis propose en fait une logique des contrefactuels qui peut se formuler ainsi : *Si A alors B*, par la vérité de *B* dans tous les *A*-mondes les plus proches du monde dans lequel le contrefactuel est évalué. Penser une sémantique des contrefactuels permet ainsi de comprendre à la fois la distance entre monde fictionnel et monde réel, et de mettre en lumière l'intersection entre les mondes possibles distincts. Une des difficultés en théorie de la fiction est de déterminer l'éloignement mis en place dans la fiction par rapport au monde réel, et il semble que la logique de Lewis permet de mesurer celui-ci. Mais nous verrons dans quelle mesure il est indispensable de remettre en question le formalisme logique de Lewis pour pouvoir saisir les implications de sa théorie dans l'expérience du lecteur.

On comprend donc trois implications fondamentales dans la théorie de David Lewis. Premièrement, sa théorie de la fiction et sa logique repose sur la théorie indexicale de l'actualité qui permet de dépasser le problème de l'inexistence des objets fictifs pour évaluer la vérité des propositions qui s'y rapportent, en refusant de placer comme modèle unique de référence le monde réel. En effet, si le monde réel n'a pas de priorité ontologique par rapport aux

mondes possibles, alors la vérité d'une proposition ne dépend plus de son adéquation à un état du monde que nous habitons, mais plutôt à un état du monde auquel il se rapporte le plus fidèlement. Il forme ainsi des mondes de propositions qui possèdent leur propre réalité. En plaçant au centre la notion d'actualité plutôt que de réalité, Lewis ouvre des nouvelles perspectives pour penser à la fois la vérité dans la fiction, et surtout le rapport entre le lecteur et le texte fictif, tout en sauvant le principe référentiel classique qui considère que « tout ce qui réfère doit exister »⁶. Ce que Ruth Ronen définit comme le « réalisme modal » de David Lewis⁷ est présenté comme la théorie de l'actualité la plus radicale (puisqu'elle fait plus que stipuler des mondes possibles, elle leur donne une réalité autonome), et pourtant elle semble être celle qui rend compte le plus pertinemment de l'expérience du lecteur dans la mesure où le lecteur fait effectivement l'expérience d'une réalité alternative. Comme on l'a dit précédemment, le récit fictif pour David Lewis se place du point de vue du monde possible, ce qui implique nécessairement l'existence d'un monde actuel dans lequel l'histoire est racontée comme une fiction. Il devient alors indispensable de penser un processus par lequel l'auteur qui raconte et le lecteur qui lit conviennent de considérer la fiction comme un récit de vérité que l'auteur a réellement vécu. Autrement dit :

« l'acte de raconter une histoire a lieu exactement comme il a lieu ici dans notre monde ; mais là-bas c'est vraiment ce qu'ici on prétend faussement être : raconter la vérité à propos de ce que le conteur connaît.[...] ce qui est

⁶ Citation de Richard Rorty dans qui définit comme tel « l'axiome d'existence » qui correspond au critère de la référentialité

⁷ "Modal realism" dans *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, 1994
Dans son article, Ruth Ronen fait une étude de l'usage des mondes possibles appliquée à la littérature dans la philosophie analytique contemporaine

vrai dans les histoires d'Holmes est ce qui serait vrai si elles étaient racontées comme des faits connus plutôt que comme des fictions »⁸

C'est pour cela que le philosophe théorise ce qu'il appelle le jeu de faire-semblance, notion qui sera reprise et précisée par de nombreux philosophes analytiques après lui.

2. Approche réaliste : le monde fictionnel par rapport au monde réel

L'introduction du jeu de faire-semblance permet de comprendre comment un accord s'établit entre l'auteur et le lecteur pour permettre au récit fictionnel d'être écrit et lu comme un récit de vérité (c'est-à-dire un récit qui se réfère à des événements et des personnages connus par l'auteur, qui raconte leur histoire). La philosophe Marie-Laure Ryan utilise la notion de « recentrement » pour définir le processus opéré par le lecteur qui lui permet de vivre des événements fictionnels comme s'ils existaient dans un monde actuel. Ryan ne soutient pas l'idée lewisienne que les mondes possibles sont aussi réels que le nôtre, mais par sa théorie du recentrement elle parvient à expliquer l'expérience de réalité alternative vécue par le lecteur par une mise en pratique de la théorie indexicale de l'actualité. Le lecteur n'évalue plus la vérité d'une proposition par rapport au monde réel, mais par rapport au monde actualisé dans la fiction. La condition pour que ce recentrement opère est que le récit fictionnel puisse être défini comme un monde, un monde qui serve d'habitat dans lequel l'imagination du lecteur pourrait se projeter, et qui serait assez dense pour pouvoir constituer une référence à peu près stable pour l'évaluation de ses propositions. Pour Ryan, le lecteur se croit

⁸ David Lewis, *La vérité dans la fiction*, trad. Yann Schmitt „Truth in fiction“, Revue Klesis, p52

véritablement appartenir au monde fictionnel pendant le temps où celui-ci devient son monde actuel. Tout comme l'explique Lewis, la réalité du lecteur se constitue par ce qu'il vit dans son monde, celui-ci étant alternativement le monde concret qu'il habite et le monde fictif dans lequel il se projette habiter. Se pose alors la question de savoir dans quelle mesure le monde fictionnel possède les qualités de ce qu'on peut appeler « monde ». Ryan définit ainsi le « monde fictionnel » :

« un ensemble connecté d'objets et d'individus ; un environnement habitable (densité ontologique et axiologique) ; une totalité raisonnablement intelligible pour des observateurs extérieurs ; et un champ d'activité pour ses membres »⁹.

La première de ces caractéristiques est tirée directement de la définition leibnizienne du monde, qui est pour lui un agrégat de choses toutes liées entre elles. Cette solidarité des parties est la condition pour qu'un ensemble puisse être un monde puisque le monde est par définition une totalité qui évolue selon les règles de la causalité. La deuxième caractéristique du monde fictionnel selon Ryan est la capacité d'un monde à être habitable, c'est-à-dire à constituer un espace dans lequel on puisse se projeter. Ce que Ryan appelle une densité ontologique et axiologique s'apparente à la fois à la pseudo-complétude du monde et à la capacité du monde à produire une pluralité de mondes possibles qui s'apparentent à la vie des personnages. La troisième exigence d'un monde fictionnel est sa cohérence et sa consistance, c'est-à-dire qu'il soit considéré du point de vue de ceux qui ne l'habitent pas comme effectivement pensable (au sens de sa logique interne). Et la dernière caractéristique du monde fictionnel est qu'il constitue un espace de vie pour ceux qui l'habitent ; le fait que les personnages d'un monde fictif évoluent et agissent dans leur monde. La définition de Ryan

⁹ Dans *Le théorie littéraire des mondes possibles*, chapitre 2, p208

permet de saisir ce qui fait qu'une fiction peut être un espace plus ou moins autonome qui permet au lecteur de se projeter et de s'ancrer dans un environnement relativement stable. C'est parce qu'il répond à des exigences de cohérence et de totalité qu'on peut définir un monde fictionnel comme un monde possible. Mais cette cohérence logique est-elle suffisante pour considérer une fiction comme un monde ? Et surtout, permet-elle de rendre compte réellement de ce qui fait que le lecteur s'investit dans une fiction ? Penser une fiction comme un monde permet de le rendre autonome par rapport au monde réel et de lui donner une densité suffisante pour permettre, ce qui fait l'intérêt de la fiction, ce que Ryan appelle le recentrement. En effet ce recentrement est la condition pour que le lecteur à la fois ressente de réelles émotions face à des objets non-factuels, et participe du même coup à la construction de ce monde en y projetant son propre soi. En effet, le mouvement que décrit Ryan est constitutif du monde fictionnel dans la mesure où le lecteur est capable de pallier aux manques du texte en y projetant son propre univers d'expérience issu du monde réel. On observe ainsi une double condition théorique chez Ryan : c'est parce que l'œuvre de fiction est un monde fictionnel habitable que le lecteur peut s'y projeter, et en même temps c'est en y projetant l'ensemble de ses croyances que le lecteur participe à la constitution du monde fictionnel.

Ryan décrit ainsi le rapport entre le monde réel et le monde fictif dans l'expérience du récit fictif par le lecteur, justement par cette participation du lecteur à la constitution du monde fictionnel. Elle reprend le principe d'ajustement introduite par David Lewis, en utilisant plutôt la notion « d'écart minimal ». L'écart minimal correspond à l'ajustement opéré par le lecteur pour que le monde fictionnel puisse être totalisé et complété, et ainsi devenir un monde actuel

possible. En effet, il est inévitable qu'un récit de fiction ait des lacunes dans son texte, c'est-à-dire qu'il soit incomplet. Dans la mesure où un récit fictif crée des événements contrefactuels, il est nécessaire que le lecteur puisse appliquer un ensemble de connaissances préalables qui ne soient pas présentes dans le texte pour pouvoir saisir le monde du texte dans son ensemble. La sémantique des mondes possibles permet de montrer comment, pour le lecteur, le monde textuel renvoie à un monde qui existe indépendamment du texte, qu'il soit seulement stipulé ou posé réellement. Il est donc nécessaire de comprendre ce qui rend accessibles ces mondes, ce qui permet de passer d'un monde textuel à un monde possible. Et ce critère d'accessibilité est pour Marie-Laure Ryan la possibilité pour un monde qu'un lecteur y applique le « principe de l'écart minimal »¹⁰. Cet écart minimal est la distance mesurable entre une proposition d'un monde fictif et le monde réel, c'est-à-dire que c'est l'éloignement entre le réel et la fiction qui permet d'évaluer la possibilité d'un monde fictionnel. Il est important de préciser que cet éloignement est de l'ordre qualitatif et non quantitatif. Par exemple, si on imagine un monde dans lequel des êtres sont doués de paroles, il est plus possible que les animaux puissent parler, à la manière de Jean de La Fontaine, plutôt que ce soient des objets inanimés. Ce principe d'écart minimal permet de formuler une véritable typologie des genres de la fiction à travers leur degré de vraisemblance, c'est-à-dire leur capacité à créer des structures plurielles qui permettent l'application de cet écart minimal par rapport aux indices particuliers propres à chaque genre narratif. Par exemple, le lecteur de science-fiction applique le principe d'écart minimal en prenant en compte le genre du récit, qui par définition décrit un monde qui n'existe pas et qui présente souvent des invraisemblances

¹⁰ Marie-Laure Ryan, « Fiction, Non-factuals, and the Principle of Minimal Departure », *Poetics*, 1980

quant aux lois empiriques qui le régit. Ainsi, le lecteur est capable de s'adapter aux événements décrits dans le texte même s'ils semblent incompatibles avec notre monde, en ajustant délibérément son univers de croyance au récit le temps de l'immersion dans le monde fictionnel. Un lecteur du roman *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques* de Philip K. Dick ne sera pas surpris de s'immerger dans un monde où des androïdes tentent de s'émanciper et d'échapper au contrôle des êtres humains puisque cela constitue un topos propre au genre de la science-fiction. Par contre, il serait beaucoup plus surpris si une bonne fée apparaissait et transformait les androïdes en êtres humains, à la manière de Pinocchio, alors qu'au premier abord un androïde aux capacités extraordinaires et une bonne fée présentent tous deux des propriétés très lointaines de ce qu'on peut trouver dans le monde réel. Marie-Laure Ryan explique que le principe d'écart minimal s'applique par rapport au genre renvoyé par le texte, qui pose au préalable un ensemble de possibilités plus larges que le monde réel qu'on retrouve dans les textes du même genre. Cette théorie des genres rend bien compte de la réalité des attentes du lecteur face à un récit de genre, mais le propre de la fiction n'est-il pas de donner à voir aux lecteurs de nouveaux champs de possibilités ? N'est-ce pas d'ailleurs l'intérêt esthétique du récit fictionnel ? A la manière de Jacques Demy en 1970 dans son adaptation cinématographique du conte de Charles Perrault *Peau d'Âne*, dans lequel il fait apparaître un hélicoptère qui amène le Roi Bleu et la Fée des Lilas au mariage de Peau d'Âne. Cette entorse au topos classique du genre du conte permet, au-delà de l'intérêt esthétique évident et d'ailleurs de plus en plus courant, de démontrer l'intérêt de la fiction, qui réside dans la démonstration de l'infinité des possibilités. Autrement dit, si on considère que le monde fictionnel est un monde possible qui est ontologiquement structuré

comme la réalité, alors tout comme dans le monde réel, il faut pouvoir intégrer au monde fictionnel des éléments de surprise, de nouveaux possibles. Comme le soutient Thomas Pavel, le propre de la fiction est sûrement cette capacité à créer un univers de référence autonome, par rapport à la réalité et même par rapport aux autres mondes possibles. C'est sur cette idée que l'application du principe de l'écart minimal peut être remise en question en tant que critère d'accessibilité.

Ce principe, tiré de la logique de Lewis, semble réduire le monde fictif à sa compossibilité avec le monde réel (et d'une certaine manière avec les autres mondes possibles à travers la question du genre, qui est elle-même indéterminée et réductionniste). On peut appeler réalistes l'ensemble des théories directement tirées du réalisme modal de Lewis dans la mesure où elles permettent une analyse des récits fictionnels à l'aune du monde réel. C'est précisément sur cette idée que Lubomir Doležel établit sa critique du système de Ryan qui selon lui ne prend pas en compte les spécificités internes des mondes fictionnels. Ryan semble appliquer à la sémantique des mondes possibles le principe de *mimesis* qui voit dans la fiction une fonction d'imitation du réel, sans saisir la particularité de la fiction dans notre expérience du monde. Le problème de cela est que c'est réduire la fiction que de la considérer par rapport à l'écart qu'elle opère vis-à-vis de la réalité. Comme le formule très bien Nancy Murzilli :

« Si les fictions possèdent un caractère contrefactuel, leur intérêt ne réside-t-il pas précisément dans le fait qu'elles nous permettent par là une sortie de notre monde et nous invitent à réfléchir à l'« écart » qu'elles peuvent introduire dans nos croyances et nos habitudes de vie, au lieu de nous inviter à le réduire en cherchant une forme de vérité dans leur ressemblance avec elles ? »

A partir d'une critique de Ryan, il apparaît intéressant de se diriger dans une direction qui prenne en compte à la fois le caractère réflexif de la fiction sur elle-même, dans sa capacité à mettre en question la possibilité même d'un monde, et le transfert non plus du lecteur vers le monde fictionnel, mais de la fiction vers le monde du lecteur. Mais pour cela, il est indispensable de s'écarter d'une théorie tirée directement de la logique modale, qui inscrit la fiction dans une réflexion logique sur la capacité de créer des mondes, alors qu'il apparaît de la question centrale de la compossibilité des mondes peut se transférer non plus au niveau logique mais au niveau du lecteur qui porte en lui ce critère de possibilisation.

3. L'illusion fictionnelle et la question de la participation du lecteur au monde fictionnel

Comme on l'a vu, les théories réalistes (comme celles de Marie-Laure Ryan, David Lewis, et Kendall Walton) reposent sur le jeu de faire semblant, qui permet à l'auteur et au lecteur de faire comme si la fiction racontait une réalité. Ce jeu consiste en un accord entre celui qui écrit et celui qui lit, pour prétendre croire que le monde décrit dans la fiction est réel. C'est par ce jeu que le lecteur créé par l'imagination un double de lui-même qui va se transporter dans le monde actuel du récit et vivre les événements fictifs comme s'ils étaient réels. C'est ce que Kendall Walton appelle le « moi fictionnel », qui est un autre moi artistique qui est capable de ressentir les choses de la même manière que son double réel, mais qui peut voyager dans la fiction en habitant chacune d'elle. Thomas Pavel relate ainsi le phénomène du « moi fictionnel » décrit par Walton :

« nous visitons les contrées fictives, nous les habitons pour un temps, nous nous mêlons aux personnages. Le sort de ceux-ci nous émeut [...] lorsque, séduits par l'histoire, nous y participons en projetant un moi fictionnel qui, sans avoir le droit d'intervention, assiste aux événements imaginaires. Cette idée rendrait compte de la plasticité de nos rapports à la fiction : nous sommes émus par les situations et les personnages les plus inattendus, rois grecs, dictateurs orientaux, vierges obstinées, musiciens déments, hommes sans qualité »¹¹

On trouve ici la métaphore du voyage pour décrire le processus du faire-semblant : chaque fiction est un pays et le lecteur y voyage pour devenir pendant un temps un habitant en terre étrangère. Cette métaphore rend parfaitement compte de l'expérience fictionnelle qui permet effectivement à n'importe quel lecteur d'être ému et de s'identifier à des personnages surprenants et très éloignés de son quotidien. Mais un problème apparaît, celui de considérer une frontière stricte entre le moi qui agit dans le monde réel et son double fictionnel qui « assiste aux événements imaginaires » sans pouvoir intervenir sur le contenu et les conséquences de ce qu'il expérimente. Le contenu d'une œuvre fictionnelle serait-elle alors une totalité fixe montrée par l'auteur au lecteur qui y participe passivement ? Et est-il possible de penser une telle herméticité du moi fictionnel au moi réel ? Et enfin, quelle place donner à l'interprétation individuelle du lecteur, non seulement au niveau de sa compréhension, mais surtout au niveau de sa capacité à créer en produisant des inférences ?

Les questions du statut ontologique des œuvres fictionnelles par rapport au monde réel et de la vérité des propositions qui se réfèrent à des objets non-existants ont été largement débattues et ne semblent pas véritablement nous éclairer sur les enjeux et les conséquences de l'expérience de la fiction. Toutefois,

¹¹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Editions du Seuil, 1988, p109

il apparaît indispensable de passer par la compréhension de la logique de David Lewis pour mieux la dépasser, et en tirer des implications sur les dispositifs réellement mis en place par le lecteur de fiction. Ainsi Pavel cite Kendall Walton :

« la question métaphysique centrale concernant le statut ontologique des entités de fiction est compris dans l'expérience d'être *séduit par une histoire* »¹²

La problématique logique et métaphysique est en lien étroit avec le problème de savoir ce qui fait que le lecteur s'attache et s'investit dans une histoire fictive ; ce qui fait qu'il ira vérifier à quoi ressemble la supposée demeure de Sherlock Holmes au 221B Baker Street à Londres. Cela nous apprend que le lecteur ne fait pas que jouer au jeu de faire-semblant puisqu'il va tout de même aller voir à quoi ressemble la supposée demeure de Holmes alors qu'il sait pertinemment que le personnage n'existe pas. Comme l'explique Thomas Pavel, « le monde fictionnel mélange si bien le vrai et l'inventé qu'il devient impossible de les distinguer »¹³. Autrement dit, le récit fictionnel fait référence autant à des objets existants qu'à des objets inexistantes, ce qui implique qu'il est inutile de vouloir distinguer les deux formes de propositions au sein d'un texte. Par exemple, dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes habités*, Fontenelle cherche à divertir ses lecteurs en proposant un dialogue imaginaire avec une Marquise à qui il tente d'expliquer le plus agréablement possible les connaissances astronomiques de son temps en mêlant à son discours des récits imaginaires et des hypothèses fictives. Dans sa préface, il écrit :

« Je n'ai rien voulu imaginer sur les Habitants des Mondes, qui fût entièrement impossible et chimérique. J'ai tâché de dire tout ce qu'on en

¹² Cité par Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*, p86

¹³ Id. p37

pouvait penser raisonnablement, et les visions même que j'ai ajoutées à cela ont quelque fondement réel. Le vrai et le faux sont mêlés ici »¹⁴

Son but est d'imaginer dans une fiction les différentes possibilités concevables de la nature et des propriétés des êtres qui peuplent les autres mondes qui existent dans l'univers (sur les autres planètes), en proposant un récit à la fois fondé sur des réalités scientifiques connues et sur la capacité de l'imagination à s'émanciper du réel pour concevoir l'irréel. Tout l'intérêt de sa fiction est que le lecteur ne peut pas vraiment distinguer ce qui est possible selon la science et ce qui est purement un produit de l'imagination de l'auteur. Cet exemple montre à quel point la séduction du lecteur à une histoire ne dépend pas de sa capacité à croire que tout ce qui y est dit est vrai ou vraisemblable, mais plutôt de la force du récit à représenter un possible. Ce possible ne réside pas forcément dans sa capacité à être proche du réel, mais plutôt dans celle de s'en éloigner pour s'adresser non pas à la raison qui est capable de cerner le vrai du faux, mais surtout aux émotions et à l'imagination du lecteur dont les contours sont beaucoup plus flous. L'enjeu qui nous intéresse dans la sémantique des mondes possibles est la reconsidération de la frontière entre le fictif et le factuel, qui permet de renouer les liens entre l'expérience du monde et l'expérience de la fiction. Mais si le formalisme met en lumière cette frontière complexe en théorisant les mondes fictionnels comme des mondes possibles, il réduit en même temps la particularité de l'expérience fictionnelle et de ses conséquences sur le lecteur. Le saut ontologique opéré par le jeu de faire semblant qui consiste à passer distinctement de la réalité à la fiction apparaît comme une manière à la fois de justifier l'expérience du lecteur face à la réalité de la fiction, et de contourner le problème de la référentialité et de la

¹⁴ Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes habités*, Nouvelle Edition, Imprimerie d'Amable Leroy, Lyon, 1804, Préface, p2

différence ontologique entre réalité et fiction. Mais les théories réalistes font un usage de la sémantique des mondes possibles qui écarte deux enjeux importants de l'expérience de lecture. Tout d'abord, il n'explique pas ce qui pousse le lecteur à opérer ce jeu dans la fiction. Ensuite, il ne rend pas compte des implications de la participation effective du lecteur dans le monde fictif et des enjeux de l'interprétation particulière de l'œuvre par les lecteurs.

II. Le monde fictionnel comme alternative au monde réel : ontologie des mondes possibles

Comme on l'a vu, l'approche formaliste de la logique modale permet de formuler un système qui, appliqué à la fiction, ouvre une perspective ontologique dans l'expérience fictionnelle. Mais en même temps, il réduit le monde fictionnel à son rapport au monde réel et ne rend pas compte de l'attrait particulier et des possibilités que la fiction offre au lecteur qui vient s'immerger dans un monde, hors de sa réalité. Le problème principal qui apparaît est celui de comprendre dans quelle mesure le lecteur est actif dans son expérience de la fiction, au-delà d'un simple jeu de faire-semblant, à travers à la fois les questions de l'autonomie et de la complétude des mondes fictionnels, et la question de la manière dont les

mondes fictionnels s'investissent dans le monde réel à travers l'expérience des possibles par le lecteur.

1. L'autonomie et la complétude des mondes fictionnels

C'est pour remettre en question ce formalisme que Thomas Pavel entreprend la construction d'un système fondé sur des questions plus phénoménologiques et axiologiques que logiques ou métaphysiques. Dans le texte qui relate son parcours intellectuel qui l'a mené à une nouvelle réflexion à partir de la théorie littéraire des mondes possibles, Pavel écrit :

« Ce que je tenais 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. »¹⁵

Le croyant dont parle Pavel c'est le lecteur de littérature qui croit en des personnages fictifs et s'en inspire pour mettre en forme sa propre interprétation et sa propre éthique. Cette analogie avec le croyant est très significative chez Pavel puisqu'il établit une « certaine parenté entre la littérature, la religion et la liberté »¹⁶, c'est-à-dire qu'il voit dans le processus de l'expérience fictionnelle un analogue à l'expérience de la religion en tant qu'elles sont constituées de propositions sans références déterminées, mais auxquelles nous accordons une valeur de vérité globale. Thomas Pavel semble ainsi entreprendre une sorte de théologie pragmatique de la fiction, qui a pour but de montrer les implications phénoménologiques et les conséquences axiologiques de la croyance non pas en

¹⁵ *La théorie littéraire des mondes possibles*, Dir. Françoise Lavocat, « Univers de la fiction : un parcours personnel » par Thomas Pavel, p 310

¹⁶ *Ibid.* p311

des éléments d'irréels, mais en des *systèmes complets alternatifs* au monde réel. En effet, Pavel trouve dans la sémantique des mondes possibles une manière de penser la fiction dans sa globalité, sans s'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 événements racontés, fait rarement attention. »¹⁷, ce qui permet une analyse de la fiction comme un tout. Ensuite, l'œuvre fictionnelle est un monde possible compris pour Pavel comme « une alternative crédible au monde réel »¹⁸. Autrement dit, le monde fictionnel est un monde possible dans la mesure où il nous fait adopter une posture réaliste vis-à-vis de ce qu'il nous donne à voir, et cette posture se fait parce qu'on considère qu'on peut y croire. Cette possibilité n'est pas de « nature purement *logique* », elle se définit précisément par la capacité à représenter un tout crédible. Le lecteur aurait la même attitude logique face à un roman post-moderne que face à une chanson du Moyen-Âge, qui consisterait en une analyse de la crédibilité des propositions données dans le récit, pour pouvoir ensuite les intégrer ou non dans ses expériences réelles. On en revient en fait au même problème qui est celui de la vraisemblance et de son efficacité comme critère du possible. Il semble évident que l'attitude d'un individu face à une proposition réelle et face à une proposition fictive est comparable sous certains aspects, surtout celui qui consiste à intégrer comme vrai ce qui apparaît comme vraisemblable. C'est comme cela que Balzac est parvenu à construire dans la *Comédie Humaine* un ensemble qui semble refléter la réalité du XIX^{ème} siècle beaucoup mieux que n'importe quel autre texte historique et factuel (de la même manière que tous les romans fleuves qui semblent vouloir

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Thomas Pavel, « Incomplete Worlds, Ritual Emotions », *Philosophy and Literature* vol. 7, n°2, 1983, p48-58

défier le problème de l'incomplétude des mondes fictionnels en proposant un véritable univers alternatif, une constellation quasi-infinie de mondes qui vient s'intégrer au réel en imitant sa structure complexe). Et cela parce que le monde possible est « 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 »¹⁹, c'est-à-dire qu'un « texte ne saurait représenter qu'une infime partie de la description de son univers »²⁰. Si le texte est forcément incomplet par la nature même de sa forme (qui constitue un ensemble fini de propositions linguistiques), il peut renvoyer à un monde qui lui est complet. C'est ce que défend Thomas Pavel en imaginant que le texte opère à la manière d'un spectre de lumière qui vient éclairer une partie de l'univers fictionnel, en laissant le reste dans l'ombre. Mais si c'est le cas, quel est l'intérêt de penser un monde fictionnel complet si de toute façon le lecteur n'accède qu'à un spectre incomplet de celui-ci, à part pour montrer l'intérêt esthétique d'une telle stipulation ?

2. Les possibles comme existants textuels

Il y a effectivement un intérêt esthétique à penser que le roman ouvre sur un nouveau monde autonome, et que l'auteur peut jouer sur ces « blancs » pour laisser au lecteur la liberté de produire des inférences. Mais dans ce cas, il ne semble pas très utile de parler de mondes possibles pour caractériser les mondes fictionnels. C'est la posture que prend Lubomir Doležel qui refuse de parler de mondes possibles dans le sens des autres théoriciens, mais qui utilise la

¹⁹ *Univers de la fiction*, p68

²⁰ Cité par Marc Escola dans le chapitre 3 de *La théorie littéraire des mondes possibles*, « Changer le monde : textes possibles, mondes possibles »

sémantique des mondes possibles pour parler de monde « sémiotique ». Cela permet de contourner le problème de l'incomplétude du monde fictionnel en en faisant une modalité sémiotique positive caractéristique de la fiction. En effet pour Doležel, l'incomplétude inévitable du monde de la fiction est un obstacle à la pensée d'un monde possible, et tout ce qui n'est pas dit dans l'ensemble des propositions d'un texte fictif représente « un manque ontologique dans la texture d'un monde fictionnel. »²¹ Autrement dit, l'incomplétude permet à l'auteur de créer du sens à partir de ce qu'il nous dit et ce qu'il ne nous dit pas. Marie-Laure Ryan sur la théorie de l'incomplétude écrit :

« 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 »

L'intérêt premier de la théorie de Doležel est qu'elle s'écarte du principe de vraisemblance qui était jusqu'alors le fondement de la sémantique des mondes possibles. Le monde fictionnel est effectivement un monde possible mais non pas en tant qu'il se structure de la même manière que le monde réel (selon les principes de complétude, de consistance, et d'intelligibilité tirés de la logique), plutôt en tant qu'il construit textuellement un monde qui a du sens. Il reconnaît la qualité performative du langage du texte fictif dont le monde fictionnel se déploie dans et par le texte lui-même. Par cette force de performance, le texte fictif devient un acte ontologique de construction :

« Grâce à la puissance illocutionnaire particulière des textes littéraires, les possibles deviennent des existants fictionnels, les mondes possibles

²¹ Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », Chapitre 2 in *La théorie littéraire des mondes possibles*, p56

deviennent des objets sémiotiques. C'est comme objets sémiotiques qu'existent objectivement les licornes et les fées, L'Odyssée et Raskolnikov, Brobdingnag et Chevangur et que les lecteurs peuvent y accéder, avoir peur ou pitié d'eux, parler et argumenter à leur sujet à tout moment. »

Le théoricien identifie la particularité des textes de fiction littéraire qui consiste à créer une existence de l'irréel par le langage, qui produit un monde de signification par un ensemble de signes. Il donne en fait le plein pouvoir à l'auteur, le lecteur ne faisant que construire une image du monde inféré par l'auteur. Dans son ouvrage *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* il écrit :

« Les lecteurs ont accès aux mondes fictifs par la réception, par la lecture et le traitement de textes littéraires. Les activités de traitement de texte impliquent différentes habiletés et dépendent de nombreux facteurs, tels que le type de lecteur ou de lectrice, le style et le but de leur lecture, et ainsi de suite. Mais la sémantique des mondes possibles insiste sur le fait que le monde est construit par son auteur et que le rôle du lecteur est de le reconstruire. Le texte qui a été élaboré à travers les efforts de l'auteur est un ensemble d'instructions pour le lecteur, lequel suit ces instructions lors de sa reconstruction du monde. »²²

On comprend que pour ce théoricien, le lecteur a pour rôle de reconstruire le monde montré par l'auteur, ce qui veut dire que l'interprétation du texte fictif consiste non pas à imaginer sa propre vision de tout ce que l'auteur a voulu dire, mais à saisir le sens de la construction par l'auteur de ce monde particulier dans tout ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Le monde fictionnel est donc défini comme un monde logiquement incomplet qui se construit textuellement, et qui ne peut pas comporter d'erreur ou de mensonge puisqu'il ne prend aucun autre monde comme référence.

²² Trad. Richard Saint-Gelais, p22

3. Contre le réalisme : les fictions impossibles

C'est ainsi que Doležel parvient à inclure dans sa théorie de la fiction des récits complexes qui se présentent comme impossibles, ce qui n'est pas possible dans une théorie dite réaliste (qui prend la vraisemblance comme critère d'accessibilité des mondes fictionnels et ne prend en compte que les mondes crédibles pour le lecteur). En effet, un des intérêts de cette théorie est qu'elle rend compte des fictions, qui se font de plus en plus nombreuses, qui montrent des mondes contradictoires ou totalement instables, comme par exemple le roman d'Alain Robbe-Grillet *La maison de rendez-vous* qui met en place des événements qui s'annulent aussitôt après sans aucune continuité logique, des personnages qui meurent puis réapparaissent naturellement quelques pages plus loin sans aucune explication. Il apparaît qu'un tel roman met en échec la notion de vraisemblance et parvient à créer des structures de monde « "impossibilisées" par les dispositifs textuels qui les instaurent. »²³ Grâce à la théorie de Doležel, il est possible d'analyser le roman de Robbe-Grillet comme un monde fictionnel qui est à la fois autonome et inconsistant, par le fait que son monde n'est pas plus que la structure de son texte même. S'il n'est pas crédible au sens de Pavel, le monde déployé par Robbe-Grillet est tout de même un « monde possible impossible »²⁴ qui fait sens pour le lecteur malgré son impossibilité avec le monde réel. Doležel fait ainsi l'apologie de la construction de mondes dans la fiction qui ont la beauté de l'incomplétude et la fascination de l'inconsistance. Dans la préface de son ouvrage principal qui regroupe la plupart de ses premières recherches, *Heterocosmica. Fiction and Possible World*, il écrit :

²³ Richard Saint-Gelais, « Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction », Chapitre 4, *La théorie littéraire des mondes possibles*

²⁴ Selon l'expression de Lubomir Doležel

"The universe of possible worlds is constantly expanding and diversifying thanks to the incessant world-constructing activity of human minds and hands. Literary fiction is probably the most active experimental laboratory of the world-constructing enterprise."²⁵

Il parle ainsi du « world-constructing » qui caractérise le propre de la fiction par rapport aux récits factuels, qui consiste à produire des mondes par la valeur performative du langage. Ce type de texte s'oppose aux « world-imaging texts » qui font référence à un monde préalablement existant en-dehors du texte et sur lequel ils produisent des propositions dites factuelles, tandis que les premiers ne font référence à rien d'extérieur à eux. Le théoricien présente la littérature comme un laboratoire expérimental qui permet d'étendre et de complexifier ces constructions de mondes possibles, la fiction étant l'habitat idéal pour trouver de nouvelles formes de mondes puisqu'elle n'est pas soumise à la contrainte de la vérité. C'est ici que l'on comprend l'intérêt de la fiction, et plus précisément de la fiction moderne et post-moderne qui tendent à vouloir reconsidérer les structures et les conditions de création et de réception de mondes fictifs. Si la théorie pragmatique de Doležel est originale et très pertinente pour l'analyse des nouveaux mécanismes en littérature, elle se place plutôt du point de vue de la création des mondes et non de leur réception. Il faudrait donc tenter de saisir les enjeux d'une telle théorie mais en donnant au lecteur une réelle fonction participative dans la fiction, c'est-à-dire comprendre ce que l'expérience d'un monde fictionnel représente par rapport à l'expérience du monde réel.

²⁵ « L'univers des mondes possibles est en constante expansion et diversification grâce à l'incessante activité de construction de mondes opérée par l'esprit et les mains de l'homme. La fiction littéraire est probablement le laboratoire expérimental le plus actif de l'entreprise du *world-constructing*. »

Mais les théoriciens Pavel et Doležel ont ouverts la voie vers une approche plus pragmatique de la sémantique des mondes possibles en s'écarter du formalisme de la logique, en refusant l'idée que l'existence fictionnelle dépend de la valeur de vérité que l'on donne aux propositions d'un texte. En fait, ils opèrent une métaphore de la question des mondes possibles proposée par Leibniz, puis par la logique modale, considérant que l'idée de penser le monde comme « une métaphore ontologique pour la fiction » est « trop attrayante pour être écartée »²⁶. En effet, on observe une littérature de plus en plus abondante et populaire depuis le début du siècle (et plus particulièrement depuis la fin de la Seconde Guerre et la révolution industrielle qui ont vu apparaître des œuvres reflet de cette période de changements profonds) d'uchronies, de récits fantastiques, de science-fiction, et surtout l'apparition d'œuvres de cyberculture et même de mondes interactifs avec les jeux vidéos. Il apparaît ainsi de plus en plus pertinent de vouloir penser la théorie littéraire à travers cette idée de « monde » qui rend compte de ces nouvelles structures, ou en tout cas de cette volonté grandissante d'en construire. Comme on a vu, il y a de nombreuses manières d'analyser ce qui fait d'une fiction littéraire un monde, mais pourquoi l'auteur construit-il un monde, et pourquoi le lecteur cherche-t-il à habiter ce monde dans la fiction ? Cette « fascination » dont parle Thomas Pavel est-elle liée à la capacité de la fiction à créer des mondes possibles, et cela rend-il l'expérience fictionnelle plus efficace ?

²⁶ Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986, p50
“an ontological metaphor for fiction”, “too appealing to be dismissed”

III) Vers une approche phénoménologique de l'imagination du lecteur à travers l'expérience du monde possible fictionnel

1. Perspective interne

Comme Umberto Eco l'a montré dans son ouvrage *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* :

« [...] l'usage de la fiction encourage la vivacité perceptuelle, la rapidité des inductions, la construction des hypothèses, la position de mondes possibles, le raffinement moral, la compétence linguistique, la conscience axiologique. »²⁷

Il s'agit donc de comprendre quel est cet usage de la fiction par le lecteur, et surtout dans quelle mesure cet usage s'opère par la possibilité de se représenter un monde possible dans la fiction. Comme on l'a vu, l'univers fictionnel se présente comme un monde possible, c'est-à-dire un état alternatif des choses défini par l'œuvre, qui devient le monde de référence du lecteur, qui lui-même engendre de nouveaux mondes possibles accessibles ; et l'expérience de ce monde alternatif provoque chez le lecteur le sentiment du réel. La fiction semble donc pouvoir générer chez le lecteur une conscience du monde, ou en tout cas elle fait appel à la capacité du lecteur à saisir son expérience dans un tout. Et ce phénomène n'est pas une simple imitation du réel, mais plutôt une réincarnation dans un autre monde de la perception du lecteur, par la force illocutionnaire du langage de la fiction. La pertinence de la sémantique des mondes possibles réside dans son approche ontologique de la fiction, c'est-à-dire dans l'analyse qu'elle peut faire de

²⁷ Cité par Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*, p179

l'existence des possibles déployés dans les fictions. Mais cette existence n'est pas nécessairement une existence effective, comparable au réel. Elle réside plutôt dans le rapport qu'entretient le lecteur au monde fictif qui est comparable à celui qu'il entretient avec le monde réel, dans la mesure où la fiction incarne l'intuition que *les choses auraient pu être différentes*. La question est alors de savoir quelle est cette relation au monde que le lecteur retrouve en habitant un monde littéraire ?

Pour répondre à cette question, il faut tâcher de comprendre l'intérêt de penser un monde possible du point de vue du lecteur, c'est-à-dire de saisir la fiction comme un espace de déploiement d'une totalité. Thomas Pavel utilise le terme de « croyant » comme métaphore du lecteur, et il apparaît que cette analogie avec la religion peut nous apporter un éclairage nouveau sur l'idée de monde possible. En effet, le lecteur est un croyant puisqu'il croit en une forme d'existence des personnages irréels qui peuplent les livres, ou plutôt il est attaché à sa croyance. Si on prend le concept humien de croyance, on comprend que cette croyance en une totalité extérieure est ce qui caractérise la conscience perceptive de l'homme. Dans le premier livre de son *Traité de la nature humaine*, Hume développe une philosophie basée sur la capacité de l'imagination à générer la croyance en une continuité et une ontologie des objets des perceptions discontinues. Pour lui, aucun raisonnement ne peut démontrer rationnellement que les objets existent hors de nous, et c'est par l'imagination que la conscience humaine crée une persistance des objets et donc une forme de connaissance du monde. Rien ne nous prouve que les objets persistent dans le même état quand ils ne sont plus captés par nos sens. La seule raison pour laquelle l'homme peut accéder à une connaissance c'est qu'il croit à cette continuité selon deux critères : la constance et la cohérence. La constance permet de supposer cette continuité

entre une première perception d'un objet et une seconde perception d'un objet ressemblant en tous points. La cohérence est la capacité de reconnaître un processus de transformation d'un objet selon des règles stables : par exemple on peut croire que les cendres sont une transformation du bois mis au feu puisque l'on a l'habitude de voir le bois se transformer en cendre dans le feu. La constance et la cohérence sont les deux qualités qui permettent à l'imagination de voir dans l'ensemble des perceptions une cohérence du tout qui ouvre à la croyance du monde. La philosophie de Hume nous permet de passer d'un monde fictionnel à une attente de monde, c'est-à-dire de comprendre le rôle de l'imagination non pas dans l'expérience cognitive de la fiction, mais bien dans l'ontologie du monde fictionnel. De la même manière que c'est l'imagination qui permet la connaissance du monde extérieur, la fiction met en forme un ensemble incomplet et discontinu d'objets et de personnages (puisque de toute évidence nous ne vivons pas en temps réel et en continu la vie des personnages) qui habitent un monde imaginé par le lecteur (et par l'auteur qui construit ce monde) comme étant autonome et total. Le lecteur croit avoir connaissance du monde fictionnel puisqu'il en saisit la cohérence interne, et par cela imagine une continuité propre au monde fictionnel déployé. Et c'est par le langage que s'opère le transfert de l'imagination de l'auteur à l'imagination du lecteur, celui-ci imaginant ce que l'auteur a voulu créer. Par l'ensemble des propositions du récit, le lecteur fait une expérience perceptive à travers la fenêtre ouverte par les mots, et opère en même temps par l'imagination une connexion des perceptions entre elles pour former un monde fictionnel qui à la fois lui est propre (puisque chaque lecteur s'identifie selon ses propres habitudes), et peut être partagé comme une connaissance puisqu'il est induit des perceptions opérées par le langage. La définition humienne

de l'imagination permet de comprendre à la fois la place laissée à l'interprétation (qui est comparable à l'interprétation des perceptions réelles, mais largement minimisée par l'incomplétude des mondes fictionnels), la participation du lecteur (qui recrée le monde imaginé par l'auteur mais pas comme Doležel l'avait décrit puisque le langage guide l'image que le lecteur se fait, mais ne la détermine pas), et le rôle de l'imagination dans l'expérience fictionnelle qui est plus que le vecteur des images puisque c'est par sa puissance qu'elle crée une ontologie des mondes fictifs. Comme l'écrit Julien Gracq, « l'esprit fabrique du cohérent à perte de vue »²⁸, et l'imagination dans la fiction opère cette recherche de cohérence, cette tendance naturelle à vouloir produire une continuité, voire une nécessité. Mais si Hume nous éclaire beaucoup sur la manière dont opère l'imagination dans la fiction du point de vue d'une ontologie des êtres fictionnels, cela ne nous offre qu'une perspective interne de la fiction. La perspective interne nous permet de comprendre la manière dont la fiction est investie par ses lecteurs, mais il faut aussi pouvoir adopter une perspective externe pour pouvoir analyser comment la fiction offre une véritable réflexion sur l'idée de monde.

²⁸ Julien Gracq, *Lettrines*, José Corti, Paris, 1967, p45

2. Perspective externe

Comme on l'a vu, l'idée de monde possible ne se fonde pas sur le rapport de similarité avec le réel mais plutôt sur la capacité de la fiction à déployer un espace dans lequel l'imagination déploie sa conscience du monde. Mais la fiction n'opère forcément pas comme dans le réel puisqu'elle existe nécessairement par rapport à un monde actuel dans lequel elle se présente comme une fiction. Il est donc intéressant de comprendre quelle réflexion la fiction peut mener en profitant du fait, comme le soulignait Doležel, que la fiction ne doit pas répondre à l'exigence de véridiction. En effet, la fiction, par sa capacité même à créer d'autres mondes, peut remettre en question cette attente de monde qui caractérise notre imagination. Si on transfère la théorie de Hume à la fiction, il faudrait que la fiction supporte une constance et une cohérence internes pour pouvoir constituer des mondes (il est tout de même important de préciser que toutes les fictions littéraires n'ont pas la vocation de créer des mondes, c'est surtout le cas des récits fantastiques, merveilleux, uchroniques, utopiques, et ceux tirés de la cyberculture et de la science-fiction, qui sont de plus en plus populaires dans nos sociétés en plein changements). Mais par son statut particulier d'irréalité, la fiction jouit de la possibilité de remettre en question cette attente de monde et de mettre au jour les constructions fictionnelles. C'est comme ça que de nombreuses œuvres fictionnelles apparaissent, qui par un anéantissement ou une mise au jour de l'idée de monde déplacent les limites de la fiction pour poser une réflexion à la fois sur les mécanismes fictionnels, et *a fortiori* sur le monde réel. C'est le cas des œuvres postmodernes qui opèrent un passage de l'épistémologique à l'ontologique en proposant des récits fictionnels qui par leur inconstance et leur incohérence tentent d'embrasser la possibilité pour la fiction de mettre en lumière l'échec de

cohérence du monde réel. Le théoricien Alexandre Gefen défend l'idée que la sémantique des mondes possibles permet une analyse pertinente des fictions postmodernes, qui cherchent à construire des mondes fragmentaires et chaotiques, à l'aune des principes de l'incomplétude et de l'antiréalisme, pour exprimer l'incertitude et le chaos propre à notre monde réel. La fiction, en représentant l'impensable, permet de mettre au jour notre propre désir de monde et de cohérence qui serait une illusion autant dans le monde fictionnel que dans le monde réel. Il existe aussi des cas où la fiction permet de montrer les processus structurels de construction littéraire en opérant une autoréflexivité qui permet de dévoiler l'attente illusoire de monde. Par exemple, dans le roman *Soixante-neuf tiroirs*, Petrovic fait dire au narrateur que les personnages du roman sont plus que ce que celui-ci laisse à voir, ce qui permet de dévoiler au lecteur sa supposition naturelle qui est de penser que les personnages agissent au sein de leur monde :

« 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 »

Ainsi, la fiction par sa spécificité ontologique, peut constituer un laboratoire d'expérimentation des constructions et des phénomènes de mondes fictionnels en dévoilant la volonté naturelle du lecteur à vouloir trouver dans la fiction une cohérence, ou un anéantissement de cette cohérence.

3. L'expérience des possibles et la liberté de l'imagination

Valéry écrit dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : « 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. » Pour lui, le récit fictionnel permet la construction du possible en tant que modalité du réel, puisque « ce qui est le plus vrai d'un individu, et le plus Lui-même, c'est son possible ». La fiction se déploie ainsi comme l'incarnation de la possibilisation de l'expérience du monde réel, et tant qu'espace construit susceptible d'accueillir nos possibles et nos impossibles. Dans son article « Le Total fabuleux, les mondes possibles au profit du lecteur », la théoricienne Marielle Macé écrit :

« Lorsqu'elle bascule dans le domaine littéraire, l'idée de monde n'est pas coupée de certains arrière-plans phénoménologiques, voire existentiels (voir Pavel). 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 un espace où déployer l'énergie de l'imagination, dans lequel nous entrons pour y projeter une expérience. »²⁹

Le monde fictionnel crée un espace habitable dans lequel l'imagination peut révéler le besoin de l'expérience des possibles en tant qu'elle constitue la liberté même de l'homme. En construisant un monde dense et significatif qui se présente comme une alternative au monde réel, l'imagination peut y développer la conscience de l'infinité des possibilités de l'existence, et ainsi se confronter à la liberté de choix qui détermine sa réalité. C'est pour cela, comme l'explique Thomas Pavel, que les mondes fictionnels favorisent la pluralité des mondes accessibles à partir de la fiction, ce qu'il appelle un « paysage ontologique »

²⁹ Marielle Macé, « Le Total fabuleux, les mondes possibles au profit du lecteur », Partie 3, Chapitre 1, *La théorie littéraire des mondes possibles*

complexes et étendus, pour représenter cette liberté de choix par l'expérience des possibles. Dans *Un amour de Swann*, Proust écrit « Swann avait envisagé toutes les possibilités, la réalité est donc quelque chose qui n'a aucun rapport avec les possibilités », puisque Swann avait tout imaginé sauf ce qui s'est réellement produit. Si le possible excède le réel, et si l'imagination peut concevoir une presque infinité de possibles (dans la limite du pensable), la réalité a cette priorité ontologique sur le possible qui est son actualité. Ainsi, la fiction nous offre à voir le déploiement des possibles propres à notre existence en construisant des mondes possibles à la fois autonomes, et qui opèrent sur notre imagination l'expression de sa puissance créatrice. Le théoricien Gregory Currie écrit dans son article « On Being Fictional » :

« La littérature, par exemple, est supposée nous aider dans notre poursuite naturelle de la connaissance, en explorant pour cela les différentes possibilités. Cela veut dire que la fiction nous permet de découvrir les possibilités conceptuelles et logiques à travers l'imagination, et celles-ci sont les possibilités humaines basiques »³⁰

Ainsi la fiction déploie un espace de biens et de normes dans lequel s'inscrivent des possibles qui nous permet de faire l'expérience de ces possibles, mais non pas seulement en ce qu'ils sont une alternative au réel, aussi parce qu'ils nous permettent de remettre en question nos certitudes modales et réétudier la frontière entre le réel et l'irréel. C'est peut-être ici que l'on peut raccrocher la sémantique des mondes possibles et la logique modale de laquelle nous nous sommes écartés : penser la fiction comme un monde permet de donner à la fiction l'autonomie suffisante pour nous renvoyer à nos propres indéterminations modales et

³⁰ "Literature, for example, is supposed to aid us in our native pursuit of knowledge and to do this by exploring different kinds of possibilities. This means that fictions allow us to discover logical and conceptual possibilities through imagination, and these are basic human possibilities.", 1997
Ma traduction

développer ainsi nos « compétences modales » (expression de Roger Pouivet).

Ainsi, Marielle Macé écrit :

« C'est dans cette distance entre une autonomie (l'identité incomplète entre moi et ma vie nourrit le besoin d'inventer des mondes imaginaires durables) et une dépendance ontologique (ces mondes imaginaires prennent le réel comme centre et se rapportent *in fine* à lui) 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 d'un concept à une métaphore. »³¹

³¹ « Le Totalt fabuleux », p222

BIBLIOGRAPHIE

- Brandom, Robert, *Articulating Reasons: An introduction to Inferentialism*
- Dahan, Laurence, « Frege, Leibniz et Musil : le meilleur des mondes possibles », p 63-78, *Recherches sur la culture et la littérature autrichiennes*, Austriaca, n°33, Paris, 1991
- Doležel, Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The John Hopkins University Press, Baltimore et Londres, 1998
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985
- Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Editions Jacqueline Chambon, 1992
- Goodman, Nelson, *Of mind and other matters*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1984
- Hume, David, *Traité de la nature humaine*, Livre 1
- Kripke, Saul, “A Completeness theorem in modal logic”, *Journal of Symbolic logic*, Volume 24, 1959, 1-14
- Lavocat, Françoise, *La théorie littéraire des mondes possibles*, CNRS Editions, 2010
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Essais de Théodicée*, GF-Flammarion, (édition originale, 1710)
- Lewis, David, *Counterfactuals*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1973
- Lewis, David, “Truth in fiction”, *American Philosophical Quarterly*, 15, 1978
- Murzilli, Nancy, *De l’usage des mondes possibles en théorie de la fiction*, Revue Klesis, numéro spécial « La Philosophie de David Lewis », p 326-351

- Plantinga, Alvin, *The Nature of Necessity*, Oxford, Clarendon, 1974
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Editions du Seuil, Paris, 1988
- Pavel, Thomas, « Univers de fiction : un parcours personnel », in F. Lavocat (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 307-313
- Pouivet, Roger, *Modal Aesthetics*, LPHS-Archives Poincaré, CNRS, Université Nancy 2
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, 1991
- Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, 1994
- Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*
- Starobinski, Jean, *La Relation Critique*
- Walton, Kendall, "Do we need Fictional Entities? Notes toward a theory" in *Aesthetics: Proceedings of the Eight International Wittgenstein Symposium*, Vienne, 1984
- Walton, Kendall, *Mimesis as Make-believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, 1990

Références littéraires

- Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes habités*, Nouvelle Edition, Imprimerie d'Amable Leroy, Lyon, 1804, Préface
<http://www.romanistik.uni-freiburg.de/orlich/fonteplura.pdf>
- Petrovic, Gora, *Soixante-neuf tiroirs*, 2003

Proust, *Un amour de Swann*, GF-Flammarion, (édition originale, 1919), p247

K. Dick, Philip, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Doubleday, 1968

Robbe-Grillet, Alain, *La maison de rendez-vous*, Editions de Minuit, Paris, 1965

Roth, Philip, *Plot Against America*, Houghton Mifflin, 2004

Valery, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Œuvres*, volume 1, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, (édition originale, 1919)