

LA NARRATOLOGIE A-T-ELLE BESOIN DE LA NOTION DE MONDE ?

Qu'elle se rapporte à des textes individuels (le monde de *Madame Bovary*), à des genres tout entiers (le monde des contes de fées) ou à l'ensemble de la production d'un auteur (le monde de Proust), la notion de monde fait partie depuis longtemps du vocabulaire informel par lequel nous décrivons l'expérience imaginative inspirée par les textes narratifs et fictionnels. Mais sous l'influence de phénomènes tels que le transmédia *storytelling*, la popularité du fantastique, la transfictionnalité, les récits dits « multivers » comprenant de nombreuses réalités, l'intérêt porté à la figure de la métalepse, qui permet de passer d'un niveau ontologique à l'autre, ainsi que sous l'influence croissante de la théorie philosophique des mondes possibles sur la narratologie, cette notion est en voie d'acquiescer le statut de concept théorique. Pour dépasser le stade intuitif, elle doit cependant subir un examen critique qui permette de resserrer sa définition. Dans cet article, je propose de défendre l'importance narratologique de la notion de monde contre certaines des critiques qui lui ont été adressées. Ma discussion peut être considérée comme une synthèse des travaux que j'ai consacrés aux notions de monde et de fictionnalité¹, une synthèse mise à l'épreuve par ce récent développement qu'est la théorie rhétorique de la fictionnalité².

Qu'est-ce qu'un monde ?

Il ne faut pas moins d'une demi-page au dictionnaire Littré pour définir le terme de monde. Les définitions les plus importantes pour la question des mondes narratifs sont les suivantes : (1) L'ensemble de tout ce qui existe (voir univers) ; (2) La Terre ou une planète comme la Terre. De ces deux définitions je retiens la première, car un monde narratif peut présenter d'autres mondes que la Terre, et d'autres systèmes que le système solaire, par exemple dans *Star Wars*. En psychologie on peut parler de « monde » pour désigner l'horizon mental d'une personne ; c'est ainsi qu'on dit de quelqu'un qu'il « vit dans son propre monde », insinuant par là un divorce d'avec la réalité. En littérature, la notion de monde peut désigner l'ensemble des thèmes, des idées et des images qui habitent l'imagination d'un auteur. C'est ainsi qu'on parlera du « monde de Proust »

ou de Baudelaire. Dans ce cas, la notion de monde s'attache à l'œuvre entière d'un auteur et ses éléments sont des abstractions. Dans un sens plus strictement narratif, un monde peut être conçu comme le milieu social ou géographique où se déroule un récit, et plusieurs récits peuvent partager le même monde. Par exemple, tous les romans de Jane Austen se passent dans le monde rural de la classe moyenne anglaise du début du XIX^e siècle. Dans le sens le plus spécifique, le monde d'un récit n'est pas seulement un habitat pour les personnages mais un réseau d'existants particuliers situés dans les mêmes espace et temps, et sur le même plan ontologique. Chacun des romans de Jane Austen déploie un monde différent, car si les personnages de *Pride and Prejudice* se connaissent les uns les autres, ceux de *Sense and Sensibility* n'existent pas pour eux. Ontologiquement parlant, les personnages de ces deux romans habitent des mondes différents, à moins qu'il y ait ce qu'on appelle un *crossover*. En revanche, dans le cas de Balzac, tous les romans de *La Comédie humaine* font partie du même monde.

Une notion plus technique pour décrire les mondes narratifs est celle de *storyworld*, principalement développée par David Herman. Celui-ci conçoit le *storyworld* en termes cognitifs : « *Narrative texts are blueprints for a specific mode of world-creation. Mapping words (or other kinds of semiotic cues) onto worlds is a fundamental – perhaps the fundamental – requirement for narrative sense-making*³. »

Dans la mesure ou la construction mentale d'un monde à partir d'un texte narratif est indispensable à sa compréhension, comme l'affirme Herman, la notion de *storyworld* n'est pas limitée aux textes fictionnels. Prenons l'exemple d'un procès : l'avocat de l'accusation et l'avocat de la défense construisent chacun une version des faits qui met en scène des individus, des actions et des motivations. En d'autres termes, ils construisent chacun un récit qui donne sens aux événements acceptés par les deux parties, et chaque récit construit un *storyworld* distinct. Le rôle du jury est de décider lequel de ces deux mondes est le plus vraisemblable, c'est-à-dire le plus proche du monde actuel. La différence avec la fiction est que les récits factuels, qu'ils soient vrais ou faux, sont censés représenter un monde extérieur à eux-mêmes alors que le récit fictionnel construit son propre monde.

On peut se demander ce que recouvre la notion de *storyworld* : se rapporte-t-elle à ce qu'on appelle en anglais le *setting*, l'environnement spatial, ou bien faut-il concevoir le *storyworld* comme une entité dynamique, un environnement qui évolue dans le temps ? J'opte pour la seconde possibilité : le terme *storyworld* combine la spatialité, par *world*, avec la temporalité, et donc l'intrigue, par

story. C'est grâce à l'intrigue que le monde se déploie et prend forme dans l'esprit du lecteur ou du spectateur. Mais l'intérêt voué aux dimensions spatiale et temporelle du *storyworld* est variable, certains genres favorisant l'espace et d'autres l'intrigue. Quand le texte privilégie l'espace, l'intrigue est conçue comme une exploration du monde ; quand il privilégie l'intrigue, le monde est conçu comme le support matériel de cette intrigue. Mais la plupart des textes se situent entre ces deux extrêmes.

Relation texte-mondes

La relation normale est celle d'un monde par texte et un texte par monde, mais il existe deux autres relations.

1. *Un texte, plusieurs mondes*. Évidemment, si un monde est tout ce qui existe, un texte ne peut projeter qu'un seul monde ; mais si on conçoit un *storyworld* comme un système cohérent d'existants, d'événements et d'états de choses, alors un texte peut projeter plusieurs *storyworlds* clairement différents les uns des autres, voire incompatibles. Cette situation est représentée par plusieurs cas : (1) Des œuvres comme le *Décameron* de Boccace, ou *Les Mille et Une Nuits*, qui consistent en de multiples histoires fictionnelles, chacune projetant son monde propre, racontées par des narrateurs intradiégétiques. (2) Les récits qui reposent sur ce que j'appelle le « multivers », c'est-à-dire l'espace qui englobe tous les possibles. Au lieu de choisir une possibilité et d'exclure les autres, ces récits suivent plusieurs possibilités, correspondant chacune à un monde différent. Dans le multivers, les mêmes personnages apparaissent dans des mondes parallèles, et chaque monde est aussi réel que les autres. Le meilleur exemple que je connaisse est le film récent *Everything Everywhere All At Once*⁴. (3) Les récits qui reposent sur ce que j'appelle le « métavers » : un texte fait de mondes emboîtés les uns dans les autres et qui diffèrent entre eux par leur statut ontologique, c'est-à-dire par leur degré de réalité. Dans ce cas, chaque monde emboîtant est réel par rapport au monde emboîté, et chaque monde emboîté est fictionnel ou virtuel par rapport au monde emboîtant. Comme ces mondes sont séparés les uns des autres par des frontières ontologiques, ils ne peuvent communiquer entre eux que par des transgressions de frontières, c'est à dire par métalepse. Ce sera par exemple un spectateur de série télévisée qui pénètre dans le monde de la série pour le changer, comme dans le film *Pleasantville*, ou un lecteur assassiné par le héros du roman qu'il est en train de lire, comme dans la nouvelle de Julio Cortázar

« Continuité des parcs ». Il faut noter que j'exclus de la catégorie « un texte, plusieurs mondes » deux types communs de textes : (1) ceux qui se basent sur une ontologie divisée en deux domaines, comme celui des dieux et celui des humains chez Homère – à mon avis, ces deux domaines sont complémentaires et appartiennent au même monde ; et (2) les récits de voyage dans des planètes, ou régions différentes, comme *Les Voyages de Gulliver* ou *Star Wars*, car toutes ces régions appartiennent au même univers.

2. Une seconde alternative à la relation « un monde par texte, un texte par monde » est celle d'un monde, plusieurs textes. Dans ce cas, différents textes contribuent à la construction d'un même monde. Cette relation décrit deux phénomènes actuellement très à la mode. Le premier est la transfictionnalité, à laquelle Richard Saint-Gelais a consacré un ouvrage majeur, et qu'il définit comme suit : « Par "transfictionnalité", j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par prolongement d'une intrigue préalable, ou partage d'univers fictionnel⁵. » Le second est la narration transmédia, concept dû à Henry Jenkins⁶, et qui diffère de la transfictionnalité non seulement par l'usage de divers médias, mais aussi parce qu'il a des applications non fictionnelles. Ce qui fait l'unité des systèmes transfictionnels et transmédiatiques, c'est la convergence de textes autour d'un même monde.

Pour que la formule « un monde, plusieurs textes » soit littéralement valable, le monde doit conserver son identité à travers les textes. Mais dans quelle mesure peut-on vraiment dire que le monde reste le même à travers l'activité transfictionnelle et transmédiatique ? Lubomír Doležal a défini trois opérations caractéristiques de cette activité : l'extension, la modification et la transposition⁷. L'extension préserve entièrement l'identité du monde, et la modification la préserve partiellement : toute l'information constitutive du monde originel est transférée au monde transfictionnel, sauf quand elle est contredite par le second texte. C'est là ce que j'ai appelé dans mes travaux antérieurs, en m'inspirant de David Lewis, le « principe de l'écart minimal⁸ ». Mais dans la troisième opération, la transposition, une intrigue est transportée dans un monde différent, comme l'intrigue de *Pride and Prejudice* de Jane Austen l'est dans le monde du roman de Seth Grahame-Smith (et du film) *Pride and Prejudice and Zombies*, ou l'intrigue de l'*Odyssée* dans *Ulysse* de James Joyce.

Si l'on évalue les trois opérations transfictionnelles en fonction de la dichotomie entre monde spatial et intrigue temporelle, on peut voir que l'expansion met l'accent sur le monde, que la

transposition privilégie l'intrigue – c'est une histoire que l'on transporte –, et la modification se situe entre les deux premières : c'est presque le même monde, mais il s'y passe des choses différentes. Ces relations expliquent pourquoi la transposition est fréquente en littérature expérimentale, mais pour ainsi dire inexistante dans les franchises médiatiques du genre *Star Wars*, car ce que les consommateurs demandent, c'est de retrouver un monde familier auquel l'intrigue est subordonnée.

Mondes fictionnels et mondes possibles : apports et critique de l'analogie.

La théorie des mondes possibles, développée par David Lewis⁹, Saul Kripke¹⁰ et Jaakko Hintikka¹¹, parmi d'autres philosophes, et appliquée à la littérature par Thomas Pavel¹², Umberto Eco¹³, Lubomír Doležel¹⁴, Ruth Ronen¹⁵ et moi-même¹⁶, enrichit théoriquement la notion de monde fictionnel par les idées suivantes¹⁷.

1. *Opposition actuel/possible et conception de la fictionnalité.* L'axiome fondamental de la théorie est le postulat d'un ensemble infini de mondes possibles dont un seul possède la propriété d'actualité, conçue comme opposée à virtualité. Le monde actuel est le seul qui existe indépendamment de l'activité mentale humaine, et il sert de référent aux récits factuels. Les mondes possibles mais non actuels sont le produit de diverses activités mentales, comme imaginer, spéculer, rêver, et créer des fictions.

2. *Relations d'accessibilité.* Les mondes fictionnels peuvent être situés à des distances variables de notre monde actuel. Ces distances sont mesurées par ce que la théorie appelle des « relations d'accessibilité ». Plus un monde fictionnel est proche du monde actuel, plus nombreuses seront ces relations. Par exemple, un roman réaliste sera relié au monde actuel par la présence des mêmes individus, d'une même histoire, d'une même géographie, d'une même organisation sociale, ou des mêmes lois naturelles, mais le monde du roman comprend des personnages qui n'existent pas dans le monde actuel. L'analyse de ces relations permet d'établir une typologie des genres. En postulant divers degrés de distance entre mondes, la théorie peut rendre compte des fictions les plus réalistes comme des plus fantastiques.

3. *Écart minimal.* Les mondes fictionnels doivent être imaginés comme les plus proches possibles du monde actuel, sauf quand le texte établit une différence. Un cheval ailé dans un conte

héritera de toutes les propriétés des chevaux réels, mais il aura de surcroît des ailes. Ce principe opère également entre un monde fictionnel et sa modification transfictionnelle.

4. *Justification de la présence d'entités réelles dans des mondes fictionnels.* Certaines des entités qui peuplent le monde actuel se retrouvent dans les mondes possibles. Les diverses contreparties d'une entité sont reliées les unes aux autres par des relations d'identité à travers mondes, qui permettent l'application du principe de l'écart minimal. C'est ainsi qu'on peut dire que le Dublin de James Joyce est et n'est pas le Dublin du monde actuel. Il est le même Dublin, car on peut lui attribuer la plupart des propriétés du Dublin actuel, mais il en diffère parce qu'il a des habitants supplémentaires, comme Stephen Dedalus et Leopold Bloom.

5. *Récurtivité de la distinction actuel/possible.* Comme le monde actuel s'oppose aux mondes possibles, les fictions créent leur propre monde actuel, entouré des mondes possibles issus de l'activité mentale des personnages ou des possibilités décrites par le narrateur, quand il y en a un. La récursivité explique aussi l'empilement des niveaux diégétiques, comme les fictions dans les fictions. Passer d'un niveau à un autre revient à remplacer le monde actuel du texte par un autre monde. Par exemple, quand un personnage présenté comme réel entre dans une série télévisée, c'est le monde de la série qui devient monde actuel.

6. *Mondes privés et attitudes propositionnelles.* La récursivité veut aussi dire que chaque personnage construit son propre système de réalité, centré autour de ce que ce personnage considère comme actuel, c'est-à-dire comme des faits. Autour de ce monde actuel gravitent des mondes possibles envisagés par le personnage, qui peuvent être décrits par les attitudes propositionnelles de la logique modale. Il y aura des mondes correspondant aux désirs, aux obligations, au savoir, aux plans des personnages. La comparaison de ces mondes privés avec le monde actuel du texte permet d'évaluer la validité des croyances des personnages, le degré de satisfaction de leurs désirs, la réalisation de leurs buts, etc. Quant à la comparaison des mondes privés de divers personnages, elle permet de dire s'ils sont en relation de compétition ou de collaboration, si un personnage essaie d'en tromper un autre, ou si les personnages interprètent correctement les pensées, désirs et buts des autres.

7. *Recentrement.* L'expérience de la fiction consiste à se recentrer en imagination dans le monde actuel du texte et à le considérer comme existant indépendamment du langage par un jeu de « faire-semblant » selon le terme de Kendall Walton¹⁸. Ce recentrement explique la possibilité d'immersion dans un monde fictionnel. Mais comme le lecteur ou spectateur demeure conscient

de jouer un jeu, il peut toujours se décentrer et contempler le monde fictionnel depuis la perspective du monde actuel. Ce décentrement restaure la visibilité du langage ou des signes visuels, et il permet d'apprécier l'activité créatrice de l'auteur, c'est-à-dire la valeur esthétique du texte¹⁹.

Une différence souvent évoquée entre les mondes possibles des logiciens et ceux de la fiction repose sur la complétude ontologique que les logiciens attribuent aux mondes possibles. Pour qu'un monde fictionnel soit considéré comme complet, il faudrait qu'il soit possible de donner une valeur de vérité pour ce monde à chaque proposition, ce qui serait une tâche non seulement infinie, mais encore incompatible avec la limitation du texte. Par exemple, on ne peut pas décider combien d'enfants avait Lady Macbeth²⁰. La thèse de l'incomplétude des mondes fictionnels est soutenue par de nombreux théoriciens, parmi lesquels Ronen, Doležel, et Margolin²¹. Mais j'ai deux objections envers cette idée.

La complétude des mondes possibles de la logique est une assomption théorique, et non le résultat d'une procédure pratique d'évaluation. Il serait impossible de passer en revue toutes les propositions concevables et de leur assigner une valeur de vérité pour décrire un monde possible déterminé. Alors, si la complétude est une assomption théorique, pourquoi ne pourrait-elle pas être étendue aux mondes fictionnels ? On pourrait postuler qu'eux aussi sont complets, sans avoir besoin de passer en revue toutes les propositions concevables. Pour le lecteur qui se transporte en imagination dans un monde fictionnel, les personnages sont des personnes, et dans la mesure où il imagine que le monde fictionnel est réel, ces personnes présentent le même statut ontologique que les êtres humains qui habitent le monde actuel. Si Emma Bovary était incomplète, elle différerait des femmes ordinaires d'une manière non spécifiée par le texte, et cela enfreindrait le principe de l'écart minimal. C'est la pseudo-réalité et la pseudo-complétude des personnages qui permettent aux lecteurs d'éprouver pour eux des émotions ou de s'immerger dans le monde fictionnel. En revanche, pour le lecteur qui se décentre et contemple le monde fictionnel depuis un point situé dans le monde actuel, les personnages sont des créations de l'auteur et leurs propriétés se limitent à celles que le texte spécifie ou implique. Cette perspective externe est représentée par le textualisme, nom que je donne à la conception de la littérature du postmodernisme, que l'on rencontre plus particulièrement chez Roland Barthes, qui décrivait *Sarrasine* dans *S/Z* comme une collection de sèmes : indépendance, excès, féminité, laideur, impiété²². On ne voit pas comment un lecteur réagirait affectivement envers une identité définie par une matrice de sèmes. En résumé, si la raison et la logique nous disent que les mondes fictionnels et leurs habitants sont incomplets,

l'imagination nous dit le contraire ; or l'attrait des mondes fictionnels réside dans leur capacité de stimuler l'imagination bien plus que dans celle d'engager la raison.

Une autre objection à l'assimilation des mondes fictionnels à des mondes possibles réside dans l'idée que les seconds sont par définition possibles, alors que les premiers peuvent être impossibles. La théorie des mondes possibles conçoit la possibilité de manière très large, car les choses pourraient être différentes de ce qu'elles sont de nombreuses façons. Ainsi, les mondes les plus fantastiques, les plus éloignés du monde actuel, demeurent dans le champ du possible : par exemple, il peut y avoir des mondes où l'on rencontre des licornes et des dragons, où le temps marche à rebours, où des objets inanimés racontent des histoires. Le seul principe absolu d'impossibilité est la transgression des lois de la logique, c'est-à-dire la contradiction et le tiers exclu. La théorie des mondes possibles conçoit les mondes comme des systèmes cohérents de propositions. Si une contradiction s'infiltré dans ce système, on ne peut plus parler de monde. Le terme de « monde possible impossible » est un oxymore, à moins que l'on donne au terme « possible » un sens différent de celui qu'il a habituellement : par exemple, les mondes de science-fiction sont logiquement possibles, mais technologiquement impossibles. Un certain nombre de textes fictionnels sont cependant bâtis systématiquement sur la contradiction. Par exemple, cette comptine pour enfants : « Un jeune vieillard assis sur une pierre en bois lisait son journal plié dans sa poche à la lueur d'un réverbère éteint ». Ou ce roman que lit l'héroïne de *La Jalousie* de Robbe-Grillet :

Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de cette compagnie sont très bonnes. Le personnage principal – apprend-on – est malhonnête. Il est honnête, il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur²³.

Le Nouveau Roman est fasciné par la contradiction, c'est peut-être pour cela qu'il est actuellement relégué au purgatoire de la littérature française. Les philosophes inventent le cas d'un récit où Sherlock Holmes « *squares the circle* » (résout la quadrature du cercle) pour suggérer la possibilité d'une fiction contradictoire. Si une telle fiction existait, deux explications seraient possibles : (1) l'expression serait interprétée métaphoriquement pour dire que Sherlock Holmes est très

intelligent ; (2) elle serait interprétée littéralement, et le texte serait considéré comme incompatible avec une intrigue respectant la logique, ce qui serait paradoxal, car Sherlock Holmes est l'incarnation même du raisonnement logique. Les textes systématiquement bâtis sur des contradictions sont des textes antinarratifs dépourvus de monde. Ils possèdent un domaine sémantique, mais ce domaine ne remplit pas les conditions suffisantes pour être un monde, car on ne peut pas en former une représentation mentale compréhensive. Les contradictions sont comme ces images où l'on voit soit un canard soit un lapin, mais pas les deux à la fois. Pour revenir à l'exemple de la comptine, son lecteur imagine tantôt un vieillard, tantôt un jeune homme ; ce personnage est tantôt assis sur une pierre, et tantôt sur un banc.

Je n'entends pas par là que la contradiction est totalement exclue des mondes fictionnels. Il y a des situations narratives, comme le voyage dans le temps ou la métalepse, qui conduisent à des contradictions logiques. Mais dans la mesure où le texte les met au service d'une intrigue, sans rechercher la contradiction pour elle-même, il projette un quasi-monde, un monde que j'aime comparer à un fromage suisse²⁴ : les infractions à la logique y forment des trous, mais ne l'envahissent pas entièrement . Par conséquent, il demeure possible de faire des inférences en s'appuyant sur les parties solides. Par contre, quand un texte exploite systématiquement la contradiction, toute inférence est impossible : il ne construit que des fragments de monde qui refusent de former un tout.

J'ai invoqué précédemment le principe de l'écart minimal pour défendre l'idée que le lecteur imagine Emma Bovary comme ontologiquement complète, mais ce principe est au nombre des idées contestées par les adversaires de la théorie des mondes possibles. Le narratologue suédois Sten Wistrand déconstruit ce principe en partant précisément de l'idée qu'il présuppose un monde complet²⁵. Même si le texte ne mentionne pas qu'Emma Bovary a des organes internes ou que le Napoléon de *Guerre et Paix* est né en Corse, l'écart minimal autorise le lecteur à inférer cette information. Si, par contre, on défend l'idée que les mondes ou personnages fictionnels ne présentent que les propriétés spécifiées par le texte, le principe de l'écart minimal devient inopérant. Non seulement inopérant, disent ses adversaires, mais encore nuisible, car il introduit toutes sortes d'entités indésirables dans le monde du texte. Prenons le cas de *Madame Bovary*, dont l'action se passe à Rouen, à Tostes – qui existent dans le monde actuel – et à Yonville, qui est un bourg inventé. L'écart minimal laisse penser que si Rouen et Tostes existent dans le monde de Madame Bovary, Paris et Bordeaux y existent aussi. Les adversaires de l'écart minimal diront

qu'imaginer Bordeaux ne contribue pas à la compréhension du texte, et que ce principe ne fait qu'introduire un fatras inutile dans les mondes fictionnels. Pour remplacer l'écart minimal, ses adversaires proposent de lui substituer un principe de pertinence²⁶. Est-il possible d'empêcher l'écart minimal de remplir les mondes fictionnels d'objets superflus, et de limiter sa mise en œuvre aux inférences pertinentes ? Je répondrai que l'écart minimal agit de manière essentiellement négative : les inférences qui violent le principe sont automatiquement invalides. On ne peut pas bâtir une interprétation de *Madame Bovary* fondée sur l'idée qu'Emma n'a pas d'organes internes ou que Charles est unijambiste. Le principe de l'écart minimal ne fait pas de distinction entre les inférences pertinentes et celles qui ne le sont pas, mais pour qu'une inférence soit pertinente, elle doit respecter l'écart minimal. C'est au lecteur de faire le tri et de produire une interprétation valable. Le principe fonctionne comme guide pour l'imagination et non comme générateur automatique d'interprétations, comme le voudraient ses adversaires.

Un mouvement en narratologie qui rejette la notion de monde.

Je vais maintenant décrire la plus radicale des critiques de la notion de monde. Il s'agit de la théorie rhétorique de la fictionnalité, qui connaît actuellement un grand succès aux États-Unis, en Scandinavie et en Angleterre, à la suite de la parution d'un article de Nielsen, Phelan et Walsh, intitulé « Ten Theses on Fictionality », publié en 2015²⁷. C'est toutefois le livre de Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, publié en 2007, qui est à l'origine de ce mouvement²⁸. Cette théorie part d'une idée somme toute banale et allant de soi : la fictionnalité réside dans l'invention. Pour se distinguer du mensonge, elle doit être dûment signalée au récepteur. Cette idée n'entre pas en conflit avec la notion de monde fictionnel ; mais les difficultés commencent avec la thèse suivante. Rejetant l'idée que la fictionnalité est définie par la référence à un monde non existant, les partisans de cette théorie nous disent qu'elle consiste en une ressource – ou stratégie – rhétorique qui définit un certain mode de communication. Cette stratégie apparaît aussi bien dans les fictions dites « génériques » – c'est-à-dire les romans, nouvelles et films – que dans des textes non fictionnels ; il y a donc un macrofictionnalité et une microfictionnalité. La microfictionnalité est représentée dans les textes non fictionnels par tous les énoncés qui ne sont pas directement factuels, comme la métaphore, les hypothèses, les prédictions, les énoncés contrefactuels, ou les exemples inventés. Ainsi, Nielsen, Phelan et Walsh considèrent comme fictionnelle l'expression d'un journaliste qui

écrit « Je suis Charlie » pour exprimer sa solidarité avec les victimes de l'attentat contre *Charlie Hebdo*. Quant aux textes macrofictionnels comme les romans, nouvelles et films, ils sont un tissu d'inventions et de faits vérifiables, ce qui veut dire un mélange de fiction et de non-fiction.

Mais que faut-il entendre par « ressource rhétorique », un terme extrêmement vague ? Pour les avocats de cette théorie, une ressource rhétorique est une manière indirecte de délivrer un message ; ce qui veut dire, une manière de dire le vrai en se fondant sur le faux. Cette caractérisation correspond très bien à la métaphore ; quand je dis que Pierre est un âne, je veux communiquer l'idée qu'il est stupide (toutes mes excuses aux ânes), et non pas qu'il est un animal gris avec de longues oreilles. De même, selon la théorie rhétorique, la fiction recourt à l'invention pour énoncer un message qui concerne non pas un monde imaginaire mais le monde actuel. Elle se sert de personnages et d'évènements inventés pour exprimer des vérités. Les auteurs ont par conséquent deux choix pour communiquer leurs idées : ou bien offrir des énoncés factuels, ou bien recourir à la fiction. Tout se passe comme si Tolstoï décidait de créer l'histoire d'Anna Karénine pour démontrer que « les familles heureuses sont toutes heureuses de la même manière, les familles malheureuses le sont de manières différentes ». Il aurait pu écrire un traité de morale, mais il a choisi d'inventer une histoire qui illustre ses idées sur le comportement humain. Le concept de monde fictionnel est considéré comme nuisible à la communication, car ce monde accapare l'intérêt du lecteur et le détourne du message de l'auteur, un message dont la validité ne peut se concevoir qu'envers le monde actuel²⁹.

Que répondre à ces arguments ? La théorie rhétorique de la fiction a trois défauts majeurs :

(1) L'idée que les « fictions génériques » ou macrofictions telles que le roman sont un mélange de non-fiction et de microfiction demande de la part du lecteur un tri du vrai et du faux qui opère au détriment d'une appréhension globale du texte. Dans un modèle basé sur l'idée de monde fictionnel, ce tri ne correspond pas à l'expérience des lecteurs, car ceux-ci ne lisent pas les fictions pour y recueillir des faits (à moins d'être historiens et de lire les textes comme des documents). Certaines propositions sont vérifiées à la fois dans le monde actuel et dans un monde fictionnel donné, comme « Napoléon a combattu l'armée russe à Borodino » pour l'histoire et dans *Guerre et Paix*, et d'autres sont vraies uniquement dans le monde fictionnel, comme « le prince André a été blessé à Borodino ». Mais ces deux types de propositions font partie au même titre du monde fictionnel du roman. La théorie rhétorique considère au contraire « Napoléon a combattu l'armée

russe à Borodino » comme un îlot de non-fiction dans le roman, même si, en présentant cette proposition au lecteur, Tolstoï n'endosse pas la responsabilité d'un historien.

(2) Le rejet de l'idée d'un monde fictionnel limite la communication fictionnelle à la transmission d'un message pour le monde actuel et réduit par conséquent la fiction à un rôle didactique. Il est vrai que les meilleures fictions ont quelque chose à dire sur des thèmes qui nous concernent, tels que la nature humaine, l'amour, la mort, la société, l'environnement, la politique, la religion, ou sur d'importantes questions philosophiques, mais il existe aussi des genres (qualifiés en anglais d'« *escapist* » et généralement méprisés des critiques) que nous lisons par pur plaisir de nous immerger dans un monde : le fantastique, les thrillers, les romans d'amour et les romans policiers. Par ailleurs, même dans le cas de fictions plus « littéraires », l'acte d'imagination du lecteur ou du spectateur et l'admiration du pouvoir créateur de l'auteur portent en eux-mêmes leur justification. Contrairement à Walsh, qui écrit qu'une conception de la fiction basée sur la notion de monde exclut la possibilité d'une communication de nature fictionnelle³⁰, on peut considérer le plaisir pris dans l'acte d'imaginer un monde comme constitutif de la forme esthétique de la communication.

(3) La théorie rhétorique considère comme fictionnel tout acte de communication qui ne consiste pas en une transmission littérale d'information factuelle concernant le monde actuel. Cette conception est trop vaste, car elle ne différencie pas la fiction de la métaphore et autres tropes, des énoncés contrefactuels, des hypothèses et des prédictions.

Conclusion.

Pourquoi la narratologie a-t-elle besoin de mondes ? Je propose trois raisons.

Raison sémantique/thématique. La notion de monde permet de rendre compte du phénomène de la transfictionnalité. Alors que le textualisme réduit ce phénomène à l'intertextualité, c'est-à-dire à la citation d'autres textes, une narratologie basée sur la notion de monde conçoit la transfictionnalité comme l'exploitation de relations intermondes telles que l'expansion, la modification et la transposition. D'autre part, sans la notion de monde, il serait impossible de décrire des structures internes de fictions comme le multivers, le métavers, le phénomène de la

métalepse, et l'organisation de certains textes en divers niveaux ontologiques, car les niveaux ontologiques correspondent à l'enchâssement de mondes différents.

Raison phénoménologique et cognitive. Si le concept d'immersion³¹ constitue une représentation valable de l'expérience de la fiction, alors il faut un monde dans lequel s'immerger. En offrant un habitat pour l'imagination, la notion de monde permet une expérience quasi vécue, fondée sur une visualisation de l'environnement, sur une simulation mentale des gestes, actions et pensées des personnages et sur une participation affective à leur destinée.

Raison sociale et culturelle. La notion de monde permet de rendre compte du phénomène du fanisme. Comment justifier des comportements comme la participation à des festivals *cosplay*, la production de fanfictions, ou la création de cartes, généalogies, chronologies et encyclopédies d'une franchise transfictionnelle sinon par le désir de former une communauté de citoyens d'un monde imaginaire, et de participer activement au processus de sa création ?

J'ai discuté trois approches dans cet article : le textualisme, la théorie rhétorique de la fictionnalité et l'approche fondée sur le monde. Le textualisme s'intéresse à la nature de l'écriture, la théorie rhétorique à la communication d'idées valables pour le monde actuel, et l'approche fondée sur le monde à l'expérience imaginative. Je ne considère pas les deux premières comme illégitimes ; au contraire, la somme des trois approches offre une appréciation plus riche du texte. Mais le textualisme et l'approche rhétorique sont dogmatiques et excluent la notion de monde, alors que la dernière approche, tout en considérant l'acte d'imagination comme l'expérience constitutive de la fiction, n'exclut comme sources de valeur esthétique ni l'idée d'une appréciation formelle, ni celle d'un message pour le monde actuel.

Marie-Laure Ryan

marilaur@gmail.com

Chercheuse indépendante

RÉSUMÉ

La narratologie a-t-elle besoin de la notion de monde ?

Sous l'influence de phénomènes tels que le transmédia *storytelling*, la transfictionnalité et la popularité du fantastique, la notion de monde gagne de plus en plus d'importance en narratologie.

Cet article examine les fondements théoriques de cette notion, en couvrant son usage intuitif, le concept de *storyworld*, la relation entre textes et mondes fictionnels, et l'apport de la notion philosophique de monde possible pour la théorie de la fiction, ainsi que les critiques adressées à l'usage narratologique de cette notion. Une dernière section discute la théorie dite « rhétorique » de la fictionnalité, qui rejette la notion de monde, et montre que cette théorie, en traitant la fiction comme un moyen indirect d'énoncer un message pour le monde actuel, fait passer au second plan le plaisir autotélique d'imaginer un monde autre que le nôtre.

MOTS-CLÉS : fiction, récit, mondes fictionnels, mondes possibles, expérience imaginative, théorie rhétorique, textualisme

SUMMARY

Does Narratology Need the Notion of World?

Under the influence of phenomena such as transmedia storytelling, transfictionality, and the popularity of fantasy, the notion of world is becoming more and more prominent in narratology. This article examines the theoretical foundations of this notion, covering its intuitive use, the concept of storyworld, the relationship of texts and fictional worlds, and the contribution of the philosophical notion of possible world to the theory of fiction as well as the criticisms addressed to the narratological application of this notion. A final section discusses the so-called rhetorical theory of fictionality, which rejects the notion of world, and shows that this theory, by treating fiction as an indirect way of stating a message for the actual world, downplays the autotelic pleasure of imagining a foreign world.

KEYWORDS: fiction, narrative, fictional worlds, possible worlds, imaginative experience, rhetorical theory, textualism

RESUMEN

¿Necesita la narratología la noción de mundo?

Bajo la influencia de fenómenos como la narración transmedia, la transficcionalidad y la popularidad de la fantasía, la noción de mundo adquiere cada vez más importancia en narratología. Este artículo examina los fundamentos teóricos de esta noción, abarcando su uso intuitivo, el concepto de mundo-relato, la relación entre los textos y los mundos ficticios y la contribución de la noción filosófica de mundo posible a la teoría de la ficción, así como las críticas formuladas al uso narratológico de esta noción. Por último, se aborda la llamada teoría retórica de la ficcionalidad, que rechaza la noción de mundo, y se muestra que esta teoría, al tratar la ficción como un medio indirecto de enunciar un mensaje para el mundo actual, deja de lado el placer autotélico de imaginar un mundo distinto del nuestro.

PALABRAS CLAVES: ficción, narrativa, mundos ficticios, mundos posibles, experiencia imaginativa, teoría retórica, textualismo

¹ Notamment : *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press 1991 ; *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000 [Pourriez-vous vérifier cette référence ? Merci] ; « Cosmologie du récit : des mondes possibles aux univers parallèles », in Françoise Lavocat (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 53-82 ; « Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology », in Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon (dir.), *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014, p. 25-49 ; *A New Anatomy of Storyworlds: What Is, What If, As If*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022.

² Voir les notes 26, 27 et 28 pour des références à la théorie rhétorique de la fictionnalité.

³ « Les textes narratifs sont des modèles pour un mode spécifique de création du monde. Associer des mots (ou d'autres types de signes) à des mondes est une condition fondamentale – peut-être même la condition fondamentale – à la construction du sens narratif. » David Herman, *Basic Elements of Narrative*, Chichester, Malden (Mass.), Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, p. 105.

⁴ Daniel Kwan et Daniel Scheinert, *Everything Everywhere All at Once*, A24, États-Unis, 2022. Voir à ce propos Marie-Laure Ryan, « Multivers et mondes possibles », *Fabula*, « Colloques » [en ligne], 2024, <https://www.fabula.org/colloques/document11747.php>

⁵ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éd. du Seuil, 2011, p. 7.

⁶ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

⁷ Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988, p. 199-226.

⁸ Voir Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, op. cit., chap. 3, p. 48-60, et *A New Anatomy of Storyworlds: What Is, What If, As If*, op. cit., p. 48 et 58.

⁹ David Lewis, *On the Plurality of Worlds*, Malden (Mass.), Blackwell, 1986, et « Truth in Fiction », *American Philosophical Quarterly*, vol. 15, n° 1, 1978, p. 37-46.

¹⁰ Saul Kripke, « Semantical Considerations on Modal Logic », *Acta Philosophica Fennica*, n° 16, 1963, p. 83-94.

¹¹ Jaakko Hintikka, « Exploring Possible World », in Sture Allén (éd.), *Possible Worlds in Humanities, Arts, and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65*, Berlin, de Gruyter, 1989, p. 52-73.

¹² Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986.

¹³ Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

¹⁴ Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, op. cit.

¹⁵ Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹⁶ Voir note 1.

¹⁷ Les éléments de cette liste sont mes propres interprétations, mais le 2. est inspiré par Kripke (« Semantical Considerations on Modal Logic », art. cit.), le 5. par Lewis (*On the Plurality of Worlds*, op. cit.), et le 6. par Eco (*The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, op. cit.).

¹⁸ Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1990.

¹⁹ Sur ces notions de recentrement/décentrement, voir Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, op. cit., p. 18 et sqq., et *A New Anatomy of Storyworlds: What Is, What If, As If*, op. cit., p. 9, 38-39, 44 et 85.

²⁰ Cet exemple fait référence à un célèbre essai de Lionel Charles Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*, Cambridge, G. Fraser, The Minority Press, 1933.

²¹ Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, op. cit. ; Lubomír Doležel *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, op. cit. ; Uri Margolin, « Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective », *Poetics Today*, vol. 11, n° 4, 1990, p. 843-871.

²² Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 197.

²³ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1957, p. 216.

²⁴ Je propose cette comparaison dans Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit : des mondes possibles aux univers parallèles », *op. cit.*, p. 55 et p. 80 ; *A New Anatomy of Storyworlds: What Is, What If, As If*, *op. cit.*, p. 160.

²⁵ Sten Wistrand, « Time for Departure? The Principle of Minimal Departure – A Critical Examination », in Göran Rossholm et Christer Johansson (dir.), *Disputable Core: Concepts of Narrative Theory*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 15-44.

²⁶ Par exemple dans Lasse R. Gammelgaard, Stefan Iversen, Louise Brix Jacobsen, James Phelan, Richard Walsh, Henrik Zetterberg-Nielsen et Simona Zetterberg-Nielsen (éds), *Fictionality and Literature: Core Concepts Revisited*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022, p. 1-3 et p. 7-8. Voir aussi les textes de Richard Walsh mentionnés dans la note 28.

²⁷ Henrik Skov Nielsen, James Phelan et Richard Walsh, « Ten Theses about Fictionality », *Narrative*, vol. 23, n° 1, 2015, p. 61-73.

²⁸ Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2007. Voir aussi Richard Walsh, « Fictionality as Rhetoric: A Distinctive Research Paradigm », *Style*, vol. 53, n° 4, 2019, p. 397-425, ici p. 401.

²⁹ Exemple proposé dans Marie-Laure Ryan, *A New Anatomy of Storyworlds: What Is, What If, As If*, *op. cit.*, p. 40.

³⁰ « *It is not just that fictional-worlds approaches have nothing to say about communicative purposes; it is that they actually foreclose the possibility that the distinctiveness of fiction might have something to do with its communicative use.* » Richard Walsh, « Fictionality as Rhetoric: A Distinctive Research Paradigm », art. cit., p. 401. Cette objection est reprise, presque *verbatim*, dans l'introduction de Lasse R. Gammelgaard *et al.*, *Fictionality and Literature: Core Concepts Revisited*, *op. cit.*, p. 13.

³¹ Sur l'immersion, voir Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* [Cette référence est à vérifier, voir la note 1].