



**Fabula / Les Colloques**  
**L'héritage littéraire de Paul Ricœur**

---

# Paul Ricœur et le monde fictif<sup>1</sup>

**Peter McCormick**

---



## **Pour citer cet article**

Peter McCormick, « Paul Ricœur et le monde fictif<sup>1</sup> », *Fabula / Les colloques*, « L'héritage littéraire de Paul Ricœur », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1905.php>, article mis en ligne le 23 Mai 2013, consulté le 25 Avril 2024

---

# Paul Ricœur et le monde fictif<sup>1</sup>

**Peter McCormick**

---

La trilogie *Temps et récit* de Paul Ricœur a suscité nombre de commentaires. La plupart de ces analyses sommaires ont signalé l'importance de cet ouvrage, soit dans le contexte du cheminement de l'auteur à partir de la phénoménologie vers l'herméneutique, soit dans la perspective plus large d'un échange entre les philosophies analytique et continentale contemporaines. Plutôt que de revoir en détail le contenu de ces articles<sup>1</sup>, je m'attarderai surtout ici au thème de la nature des mondes fictifs, avec l'espoir d'offrir une perspective nouvelle sur l'œuvre de Ricœur.

I

Dans l'un des trois tomes de son ouvrage *Temps et récit*, Paul Ricœur écrit :

Une réflexion plus précise sur la notion de monde du texte et une caractérisation plus exacte de son statut de transcendance dans l'immanence m'ont néanmoins convaincu que le passage de la configuration à la refiguration exigeait la confrontation entre deux mondes, le monde fictif du texte et le monde réel du lecteur<sup>2</sup>.

Quelles que soient les questions d'interprétation que peut soulever cet énoncé, selon Ricœur, il y a des mondes fictifs, les mondes fictifs du texte. Il serait utile de revoir certains des aspects qui touchent à sa notion de monde fictif afin d'arriver à une mise au point plus complète pour ensuite y jeter un coup d'œil critique.

## Innovation sémantique, temporalité et fiction

Dans la préface de *Temps et récit*, Ricœur expose clairement les lignes directrices de ses écrits publiés, depuis la parution en 1975 de *La Métaphore vive* jusqu'à la publication en 1985 du troisième et dernier tome de *Temps et récit*. L'un des principaux thèmes communs à ces divers ouvrages est celui que Ricœur nomme

---

1

2

« innovation sémantique », par lequel il entend un phénomène qui se situe non pas sur le plan du mot, mais sur le plan plus général de la phrase. Ce niveau, conçu par Ricœur comme domaine des actes de langage, est désigné aussi comme niveau du discours. C'est ainsi que métaphores et fictions sont toutes deux entendues comme des instances d'innovation sémantique sur le plan discursif des actes de langage.

Les questions principales pour Ricœur sont celles de vérité et de référence, autant dans le cas de la métaphore que dans celui du récit. Dans le premier cas, le langage métaphorique de la poésie conserve une fonction référentielle, malgré la suspension des fonctions référentielles propres au discours descriptif. En effet, selon Ricœur, ce n'est que lorsque les fonctions référentielles usuelles sont suspendues que certains « des aspects, des qualités, des valeurs<sup>3</sup> » non descriptifs de la réalité peuvent être articulés. Quant au récit, Ricœur l'entend comme un mode narratif se référant d'une façon particulière à la sphère de l'agir humain. L'intrigue devient ainsi *mimèsis* de l'action, et ce, dans au moins trois sens, soit celui d'un « renvoi à la précompréhension familière que nous avons de l'ordre de l'action », d'une « entrée dans le royaume de la fiction » et d'une « configuration nouvelle par le moyen de la fiction de l'ordre précompris de l'action<sup>4</sup> ». Ce dernier sens du concept de *mimèsis* désigne une fonction référentielle particulière.

Les deux sortes d'innovation sémantique sont étroitement liées, puisque la redescription métaphorique est souvent à l'œuvre dans l'action dramatique, dans la littérature comme dans la vie, et que, inversement, la configuration narrative est impliquée dans les procédés du pâtre et de l'agir. La sphère poétique étant pour Ricœur des plus vastes, elle comprend à la fois le discours narratif et l'énoncé métaphorique. C'est ainsi que l'objet du tome premier de *Temps et récit* concerne plus précisément les moyens par lesquels notre expérience temporelle confuse peut être reconfigurée. Selon Ricœur, l'invention de l'intrigue constitue un moyen privilégié de reconfiguration, puisque la fonction référentielle propre à l'intrigue est « dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle<sup>5</sup> ».

Outre le thème principal de la temporalité et les idées directrices concernant l'innovation sémantique par le récit et la métaphore, Ricœur articule le sens précis des termes majeurs qu'il emploie dans le contexte de débats courants. Un point d'intérêt touche ici la notion clé de « récit de fiction », que Ricœur oppose à l'expression « récit vrai<sup>6</sup> ». Par « fiction », il ne faut pas entendre « configuration imaginée », puisque les récits historiques et fictifs possèdent, l'un et l'autre, cet

---

3

4

5

6

aspect propre à la configuration. Il faut plutôt reconnaître qu'il y a deux modes de configuration narrative, qui touchent le récit vrai et le récit fictif.

Cette clarification du vocabulaire met en évidence la profondeur avec laquelle Ricœur a examiné la notion de mise en intrigue, et ce, à partir d'une réflexion sur la nature du monde du récit de fiction. Ricœur signale l'effet d'un « mouvement de transcendance par lequel toute œuvre de fiction, qu'elle soit verbale ou plastique, narrative ou lyrique, projette hors d'elle un monde qu'on peut appeler le monde de l'œuvre<sup>7</sup> ». Ce monde est une « manière d'habiter le monde qui est en attente d'une reprise par la lecture<sup>8</sup> » et qui, dans cette même lecture, sera mise en confrontation avec le monde du lecteur. Jusqu'ici, donc, il s'agit à la fois de ce que Ricœur nomme le « monde », le « monde de l'œuvre » et le « monde du lecteur ».

Certaines de ces manières d'habiter le monde sont temporelles, et c'est sur la nature de celles-ci que Ricœur se penche. D'un côté, « les manières temporelles d'habiter le monde restent imaginaires, dans la mesure où elles n'existent que dans et par le texte ; d'un autre côté, elles constituent une sorte de transcendance dans l'immanence, qui permet précisément la confrontation avec le monde du lecteur<sup>9</sup> ». La notion d'« expérience fictive », nous apprendra Ricœur, signifie : « une manière virtuelle d'habiter le monde que projette l'œuvre littéraire en vertu de son pouvoir d'auto-transcendance<sup>10</sup> ». À la lumière de ces premiers commentaires, on peut reformuler, de façon informelle, le sens que donne Ricœur à la notion de monde fictif :

1. Un monde fictif n'est pas le monde du texte d'un ouvrage fictif. Un monde fictif est plutôt :

a. un mode de configuration qui est inscrit dans un ordre préexistant de l'agir et du pâtir et qui est projeté non seulement dans les limites du texte, mais bien au-delà de ces limites ;

b. un mode qui se trouve à travers maints procédés d'innovation sémantique sur les plans du prédicat et de la narration ;

c. une projection constituant un monde qui se situe au-delà du monde du texte, c'est-à-dire le monde du récit de fiction, qui n'est ouvert qu'aux modes de référence indirecte descriptive et non descriptive. Au moyen d'expériences fictives du temps et d'autres phénomènes, ce même monde fictif présente des manières virtuelles d'habiter la sphère du pâtir et de l'agir.

---

7

8

9

10

À titre d'exemple de la projection du monde fictif, l'on peut se référer aux possibilités qui sont projetées au-delà du monde fictif par le récit poétique et qui amènent le lecteur à interagir avec le texte, tout en lui offrant la possibilité de transformer sa propre expérience.

Cette première formulation requiert toutefois quelques précisions.

## Mondes fictifs, refiguration et médiations imparfaites

La notion de monde fictif n'est pas, il faut le souligner, au centre de l'entreprise de Ricoeur dans *Temps et récit*, même si, afin de montrer clairement le passage de la configuration à la refiguration du temps humain, Ricoeur retourne sans cesse à la relation entre les mondes du texte, ses lecteurs et le prétendu monde réel. Dès le début de *Temps et récit*, Ricoeur résume ses réflexions antérieures sur le monde telles qu'elles ont déjà été articulées dans *La Métaphore vive* (1975) et dans *Théorie de l'interprétation* (1976) : « [l]e monde, écrit-il, est l'ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j'ai lus, interprétés et aimés<sup>11</sup> ».

Affirmé avec force, cet énoncé surprend d'abord par l'ambiguïté dans laquelle l'auteur laisse la question de l'autonomie de toute réalité par rapport au discours. Son propos est pourtant est suffisamment clair pour qu'on y voie le monde comme lieu de notre visée référentielle et non seulement comme lieu des références elles-mêmes. De plus, cet énoncé est construit selon un mode d'expression formel et porte sur des termes tels que « ensemble », « références » et « interprétations », tout en suggérant l'importance d'inclure dans notre compréhension du monde autant des aspects affectif et pratique qu'un aspect rationnel.

Quelque chose de l'aspect indéfini de sa version du « monde » disparaît alors que Ricoeur en dit plus long sur la compréhension d'un texte ; dans son optique, il s'agit d'un processus transformant notre environnement en monde : « C'est [...] aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence<sup>12</sup>. » Et il ajoute que ces œuvres parviennent à peindre la réalité « en l'*augmentant* de toutes les significations qu'elles-mêmes doivent à leur vertu d'abréviation, de saturation et de culmination<sup>13</sup> ».

---

11

12

13

Si, à la lumière des remarques qui précèdent, nous réduisons notre point de mire aux œuvres de fiction, l'on peut dire que Ricoeur place en opposition le monde comme *réalité* et comme *simple environnement*, d'une part, et le monde qui s'ouvre à nous sur le plan de l'interprétation, d'autre part. La notion de monde en tant que réalité n'est que partiellement décrite. Il s'agit d'un monde qui est présent, mais de manière ambiguë et non interprétée et qui, de toute évidence, ne peut être réduit à l'ensemble de nos discours. Par contraste, la notion de monde n'est pas seulement l'ensemble de références au monde, mais une extrapolation du monde.

Un autre élément sollicite ici notre attention : l'accent mis sur la notion de *refiguration*. Au début de la quatrième et dernière partie de son ouvrage<sup>14</sup>, Ricoeur formule sa thèse générale dans les termes conjoints de « refiguration » et « configuration » : « [L]e travail de pensée à l'œuvre en toute configuration narrative s'achève dans une refiguration de l'expérience temporelle<sup>15</sup>. »

La refiguration temporelle a trait à ce qui « met en lumière ces expériences où le temps est thématiqué<sup>16</sup> » selon notre conscience du temps. Le récit peut effectuer non seulement une configuration du temps, mais une refiguration temporelle. La différence entre ces notions de configuration et de refiguration doit être saisie non pas selon une notion analytique de référence (un texte historique se référant à un passé « réel », et un texte de fiction se « référant » à des événements non réels), mais plutôt en termes herméneutiques<sup>17</sup>.

Il faut considérer un autre élément, celui du croisement entre les configurations narratives et les médiations imparfaites. Déjà, dans son enquête, Ricoeur explorait l'hypothèse selon laquelle la singularité du temps vécu ou de la temporalité humaine est une fonction du croisement référentiel entre les récits fictif et historique. Histoire et fiction ont un effet sur la *praxis* humaine, au sens où le temps est refiguré et devient un temps qui est « rebranché » par la fictionnalisation du récit historique et l'historicisation du récit fictif. L'unité de ce temps humain requiert donc que l'ancienne distinction entre historiographie et fiction soit dépassée par un nouveau contraste entre condition historique et conscience historique.

Ainsi, la narrativité au sens plus large implique la refiguration non seulement de l'histoire et de la fiction, mais, en outre, de la conscience historique et de la condition historique<sup>18</sup>. Une telle refiguration, précise Ricoeur, est un procès de totalisation. C'est cette notion de refiguration qui, à l'aide d'une réflexion critique

---

14

15

16

17

18

sur Hegel, substitue à l'idée d'un impossible idéal de médiation complète celle d'une médiation imparfaite entre passé, présent et futur. Ainsi, la totalisation sera toujours pratique, une refiguration incessante du temps par l'entrecroisement des formes narratives de l'histoire et de la conscience. Il s'agit d'une synthèse dynamique et toujours inachevée du « futur sous le signe de l'horizon d'attente, [du] passé sous le signe de la tradition, [du] présent sous le signe de l'intempestif<sup>19</sup> ».

Jusqu'ici, donc, nous disposons d'une série de cinq thèmes principaux : innovation sémantique, temporalité, fiction, refiguration et médiation imparfaite. Sans prétendre que la présentation de ces thèmes puisse tenir lieu d'exposé exhaustif, elle peut servir à une seconde formulation de notre propos :

*2. Le monde fictif n'est pas le monde du lecteur. Ce monde est plutôt une forme particulière d'imitation ou de mimésis qui implique maintes innovations sémantiques à divers niveaux de la configuration immanente, telle que projetée au-delà des limites formelles du texte par le récit de fiction. Ces projections transcendantes s'entrecroisent avec les horizons du monde du lecteur, de sorte qu'une médiation ou encore une complémentarité, non pas des références respectives du récit historique et fictif, mais de leurs refigurations respectives, en résulte. De telles refigurations ne concernent pas la redescription de certaines expériences catégorielles comme le temps, mais plutôt la resignification, pour la conscience du lecteur, de ces expériences. C'est par rapport à ces expériences que la fictionnalisation des thèmes historiques (à travers les variations imaginatives) et l'historicisation des thèmes fictifs (selon leur inscription dans une expérience vécue) se réalisent.*

D'après cette reformulation, un monde de fiction est à la fois la redescription d'un monde par la poésie et la « resignification » d'un monde par le récit. L'horizon d'un monde redécrit et resignifié de la sorte intercepte les structures du monde du lecteur, qui devient à son tour totalisation médiatisée de l'intersection de l'histoire avec la conscience. Toutefois, plusieurs autres questions – dont celles de la référence, de la métaphore et du passage de la configuration à la refiguration – demandent notre attention.

## **Référence métaphorique, mondes non linguistiques et horizons**

Dans son commentaire selon lequel une théorie de la lecture ne peut pas, d'elle-même, rendre compte de ce qu'un ouvrage de fiction communique, Ricoeur affirme que l'horizon d'un tel ouvrage est bien le monde projeté par le récit. L'idée

principale touche ici aux notions d'*horizon* et de *monde*. Celles-ci doivent être entendues comme corrélatives, en ce sens que le langage se réfère nécessairement à une réalité qui lui est autre ou non linguistique<sup>20</sup>. Ricœur qualifie cette première présupposition d'ontologique, en tant qu'elle peut résoudre l'ambiguïté déjà entrevue quant à l'existence d'un monde indépendant du discours. Par conséquent, lorsqu'il affirme que le monde de l'œuvre et le monde du lecteur peuvent s'entrecroiser, il insiste sur le fait que ce procédé implique aussi un croisement d'horizons, contrairement à ce que sous-tend la notion de *fusion d'horizons* chez Gadamer<sup>21</sup>.

Les effets de sens dans l'œuvre de fiction ne sont pas de simples « illusions référentielles<sup>22</sup> », mais des modalités de véridiction qui « se découpent sur le fond d'un horizon de monde qui constitue le monde du texte<sup>23</sup> ». Selon Ricœur, l'horizon de monde ne peut pas, au final, être enfermé dans les limites de l'œuvre sans récuser la question de l'intersection du monde du texte avec le monde du lecteur. Le mouvement au-delà de l'immanence du texte dans les œuvres de fiction est dû surtout aux divers usages non descriptifs du langage, plus particulièrement à la « référence métaphorique ».

Indépendamment de toute intention de la part de l'auteur, un ouvrage de fiction est caractérisé par un dynamisme interne qui, grâce à la référence non descriptive de termes métaphoriques (et de leurs prédicats), s'ouvre sur un horizon de monde. Mais le monde du texte ne fait pas que s'ouvrir sur le monde ; dans la mesure où il y a intersection avec le monde du lecteur, la configuration du texte occasionne une refiguration du monde du lecteur. C'est dans ce procédé de refiguration que se trouve la signification de l'œuvre de fiction.

Le monde du lecteur peut être compris soit comme le monde que le lecteur construit lui-même en interprétant le monde projeté par l'œuvre de fiction, soit comme le monde dont il contribue à l'essai d'interprétation, un monde qui, momentanément, est tout à fait innocent du monde que l'œuvre en question projettera. Ce monde-là (celui qui précède la lecture), Ricœur l'oppose au monde de l'œuvre en termes de « vrai monde du lecteur » – opposé au « monde fictif » de l'œuvre : « Le passage de la configuration à la refiguration [exige] la confrontation entre deux mondes, le monde fictif du texte et le monde réel du lecteur<sup>24</sup>. » Mais une autre distinction se présente ici, celle qui différencie le monde du texte, qui est un monde inscrit, et le monde de l'œuvre, qui est un monde projeté.

---

20

21

22

23

24



Nous disposons donc de plusieurs notions que l'on peut définir à partir des notions de monde ou de réalité. Il y a les mondes inscrits et configurés dans les textes, les mondes projetés par les œuvres. Il y a les mondes construits par les lecteurs selon leurs interprétations du monde du texte. Et il y a, enfin, le monde dans lequel les lecteurs continuent de vivre, le monde refiguré et ses transformations successives par d'autres actes d'interprétation. Lequel de ces mondes doit-on considérer comme le monde fictif ?

Puisque nos horizons de réalité sont élargis par les œuvres de fiction, le monde fictif n'est pas, pour Ricœur, le monde configuré du texte, mais le monde refiguré qui résulte de l'interaction entre les projections du monde de l'œuvre et les interprétations continues du monde du lecteur. Par conséquent, dire que Ricœur reconnaît l'existence de mondes fictifs, cela implique à la fois que les œuvres de fiction présentent la configuration d'un monde et que certains lecteurs d'œuvres de fiction vivent et agissent dans une sphère qui est constamment refigurée et qu'il ne suffit plus de nommer le monde réel. Car enfin, ce qui est refiguré – surtout par la médiation imparfaite de nos totalisations continues de la conscience et de la situation historiques – ce n'est pas uniquement le temps humain, mais le monde lui-même. Pris dans ce sens plus large, c'est le monde ainsi figuré qui est le monde fictif.

À l'aide de ces nouveaux éléments, la notion de monde fictif de Ricœur peut être reformulée, cette fois-ci de façon positive :

3. *Un monde fictif est une « proposition » qui refigure l'expérience en une réalité habitable.* La proposition provient de l'interaction entre l'horizon projeté par le monde de l'œuvre et celui projeté par le monde du lecteur. Cette interaction opère, dans le texte de fiction, au niveau de la phrase (et non pas des termes), au niveau de la référence métaphorique (et non pas littérale) à un champ extralinguistique (plutôt que descriptif) qui dépasse le monde inscrit et linguistiquement hermétique du texte. Étant d'abord une configuration projetée au-delà du texte, la proposition refigure, par l'interaction des horizons et de façon continue, le monde de l'œuvre interprété par le lecteur et le monde dans lequel il vit, agit et souffre.

Cette refiguration incessante agrandit l'horizon de réalité du lecteur et augmente ainsi la réalité elle-même. De là, il s'ensuit une médiation imparfaite et inachevée, une totalisation partielle de la conscience et de l'histoire dans laquelle la réalité peut être saisie selon la double perspective de la *praxis* humaine (le récit fictif ou historique) et du *pathos* cosmique (la poésie lyrique). Le monde fictif est une refiguration de l'expérience du lecteur, une amélioration des possibilités qu'ont les lecteurs d'habiter un monde et, enfin, l'agrandissement des horizons du monde vécu du lecteur.

## II

Trois des questions que soulève cette version de la notion de *monde fictif* feront l'objet d'un regard critique. De façon générale, cette version est fondée sur la distinction élémentaire entre *monde fictif* et *réalité*. Celle-ci se cache derrière le propos, entre autres, de la *préconfiguration* ou de la *précompréhension* de l'ordre de la *praxis* humaine, une précompréhension qui est ontologiquement antérieure à toute élaboration de cette *praxis*. Même s'il vise constamment le non-dicible, c'est-à-dire le non-descriptif et l'extralinguistique, le discours d'un monde fictif, comme celui d'un poème, fait plus que dépasser ses propres fermetures formelles. La sphère de l'indicible est celle qui comprend l'*horizon du monde*, la sphère de notre *être-au-monde*, celle que nous rendons habitable en refigurant de façon progressive l'expérience humaine.

Mais cette version dépend d'une distinction principale entre les mondes linguistiques et une réalité extralinguistique et englobante, tout en traitant celle-ci en tant qu'antérieure à la *praxis* humaine et à ses intentions. La sphère extralinguistique existe en effet, comme le soutiennent certains historiens de l'art. Mais de qualifier ces sphères d'ultimes exigerait une série d'arguments fondamentaux quant aux cadres conceptuels, et ce sont ceux-là qui manquent justement. La première difficulté, donc, concerne la thèse non appuyée d'une réalité qui existerait indépendamment de nos versions du monde. La difficulté est donc celle de ramener le monde et la réalité dans un cadre conceptuel unifié.

Une autre difficulté a trait à la *projection* du monde de l'œuvre. Tout au long de ses enquêtes, Ricoeur s'en prend sérieusement aux théories selon lesquelles l'œuvre n'est qu'un ensemble de structures textuelles immanentes, voire quelque chose comme un système sémiotique clos. Sa stratégie est de s'opposer à la conception du langage que supposent ces diverses théories. Aux notions saussuriennes de langage et de sens, Ricoeur substitue les notions plus générales et moins formelles de discours et de signification, proposées par Benveniste.

Mais si la stratégie de Ricoeur est raisonnablement claire dans ses grandes lignes, le détail l'est moins. Ce qui reste à montrer, en effet, c'est la justesse de l'usage de certaines expressions telles que « visant » ou « allant vers » ou « allant au-delà » pour décrire les fonctions discursives de construction et d'élaboration des mondes de l'œuvre. Bref, la question que l'on doit poser à partir de là est la suivante : où se trouve la discussion détaillée sur les sens que pourrait avoir la proposition selon laquelle le discours d'une œuvre de fiction *transcende* le cadre linguistique de sa propre configuration formelle ?

Une telle discussion porterait sans doute sur les contextes non extensifs, sur l'arrière-plan des croyances et sur le concept polyvalent de *l'intention*. Ce qui manque, c'est une exposition plus détaillée de la justification que pourraient apporter ces éléments, pris séparément ou dans l'ensemble, à la thèse d'une projection vers une sphère extralinguistique et englobante. Un autre aspect problématique, donc, concerne la nature, la fonction et la justification proprement dite d'un discours projectif.

Ces deux difficultés, relatives à la réalité extralinguistique et au discours projectif, mènent à une troisième. Celle-ci concerne le niveau d'articulation bien particulier d'une théorie de la signification dans laquelle Ricoeur affirme avec force sa thèse de l'innovation sémantique des œuvres de fiction. Trois aspects prédominent :

- a. la suspension du mode usuel de référence, celle qu'on nomme *référence ordonnante* ;
- b. le travail de l'imagination productrice de Kant ;
- c. la mise en marche d'une théorie de la référence non pas au niveau du mot ou de la phrase, mais au niveau des significations métaphoriques du récit.

Signalons surtout les difficultés soulevées par la description de la supposée *référence ordonnante*. Alors que certains aspects de la *suspension* de la référence ne sont pas développés, la part plus déterminante de la notion d'innovation sémantique ajoute aux conséquences problématiques déjà entrevues ; la difficulté principale concerne la catégorisation, la cohérence ainsi que l'intelligibilité de la doctrine d'innovation sémantique sur le plan du récit.

Chacun de ces trois problèmes – l'intelligibilité, à un niveau plutôt général, d'un discours sur l'horizon de réalité tout court ; l'élaboration, au niveau intermédiaire, d'un langage propre à l'ouvrage de fiction (autrement dit, d'un discours projectif) ; la cohérence de la doctrine de l'innovation sémantique – appelle une élaboration. Sans vouloir alourdir la présente discussion de détails, il n'est pas déraisonnable de conclure ici que la notion de *monde fictif* ne peut être défendue comme telle<sup>25</sup>.

Néanmoins, cette notion contribue avec certitude à la réflexion que certains poètes ont entreprise sur la fiction poétique.

Malgré certaines difficultés liées à la notion de *réalité*, entendue comme totalité extralinguistique et englobante qui précède et suit notre pensée (en plus de l'idée mystérieuse voulant que ce soit vers cette réalité que tend, par auto-transcendance, le discours d'une œuvre de fiction), et malgré les erreurs, les manques et les

confusions qui nous paraissent inhérents à la théorie de l'innovation sémantique de Ricœur, il faut reconnaître ici au moins trois contributions importantes.

Il y a d'abord quelque chose de vrai dans l'intuition affirmant que le langage des œuvres de fiction doit être élaboré dans des termes autres que formels, dans la mesure où il part d'un contexte d'intentionnalité pour enfin y revenir. La clé se trouve dans l'affirmation de Ricœur selon laquelle une théorie qui considère la référence comme exclusivement propositionnelle est restrictive ; la proposition réfère, mais l'interlocuteur aussi. En d'autres termes, il y a référence au niveau de la proposition et au niveau de l'interlocuteur. Il n'est pas nécessaire de souscrire à une théorie propositionnelle du langage ou d'accepter l'idée d'*intentions fictives* pour reconnaître cette intuition. Il suffit de considérer attentivement les aspects conventionnels, d'arrière-plan et contextuels du langage des œuvres de fiction.

En second lieu, cette perspective permet d'agrandir le champ d'interprétation de la métaphore. Ainsi, toute référence métaphorique peut opérer à un niveau plus large que celui du référent et du prédicat. En effet, en s'en tenant au récit, la même perspective permet de voir les « versions du monde » et les cadres conceptuels comme métaphores.

Qui plus est, décrire la référence métaphysique non pas simplement en termes d'une reclassification ou d'une réarticulation, mais en tant que refigurations pratiques des configurations antérieures et purement formelles, rend avec plus de justesse l'effet principal de la métaphore dans certaines fictions poétiques. Adopter cette vue plus large de la métaphore n'exige pas, d'ailleurs, que l'on accepte la théorie trop peu détaillée de la référence au niveau des termes et des prédicats. Ici aussi, il est possible de faire des distinctions.

Enfin, cette perspective herméneutique contribue de façon particulière à une mise au point de l'idée de *fictions poétiques*, surtout en ce qui a trait aux aspects de l'interaction dynamique entre conscience et histoire. Certaines des interactions que nous avons entrevues ont à voir avec la fictionnalisation du passé et l'historicisation d'un présent imaginé dans des projets futurs. Une telle vue des choses demande une attention aux qualités vécues du monde et, plus particulièrement, aux refigurations continues de notre expérience en termes de convergences, toujours inachevées, entre le factuel et le fictif. Ici non plus, il ne s'agit pas d'adopter une terminologie hégélienne, quelles que soient les qualifications qu'on donne aux notions de totalisation partielle ou de médiation incomplète. Il suffit d'inclure dans notre réflexion sur les fictions poétiques le monde culturel et le monde historique comme corrélats nécessaires.

Bref, Ricœur apporte au moins trois suggestions majeures à la notion de fictions poétiques et ce, en insistant sur : une conception du langage comme discours ; une

conception de la référence métaphorique en tant que figurations de cadres conceptuels ; la place que doivent y tenir les aspects de culture, d'histoire et de conscience.



Pour terminer, je tenterai brièvement de contourner les difficultés entrevues jusqu'ici tout en conservant les aspects plus positifs de la notion de fiction poétique. Lorsqu'on pose la question « Que faut-il entendre par l'expression "le monde fictif" ? », on pose en fait une variante d'une autre question, plus difficile, soit : « Quel est le propos de l'œuvre ? » C'est en partie parce que le niveau auquel une réponse satisfaisante peut être obtenue demeure trop peu évident que cette question est dite difficile. Cela est surtout le cas en philosophie de la littérature où, contrairement à la critique littéraire, une réponse en termes de sujet ou de thème ne peut suffire, et où de telles questions exigent une interprétation plus généreuse, qui tienne compte des débats courants dont, par exemple, celui entre réalisme et antiréalisme.

De mon côté, la réponse, malheureusement, doit être quelque peu négative<sup>26</sup>. D'abord, parce que le degré de développement de la thèse me semble inadéquat et, surtout, parce que je refuse de prendre une position qui soit définitive dans le débat entre réalisme et antiréalisme. Dans la perspective de la critique littéraire, il est bon de laisser la question aux soins d'un éventuel consensus à faire parmi les poètes et les critiques. Dans celle de la philosophie de la littérature, la question demanderait une argumentation soutenue et systématique, chose qui dépasse ici notre propos.

Ce qui suit est donc une formulation provisoire du monde du poème à partir d'une relecture de l'œuvre de Ricœur. Cette formulation sera présentée en termes suffisamment précis pour répondre à la première question, mais sera assez générale pour que la formulation soit applicable aux œuvres de fiction poétique comme telles.

Dans des œuvres poétiques, le lecteur trouve entre autres la présentation d'une version symbolique du monde actuel. Cette version opère parfois de telle sorte qu'un horizon soit projeté au-delà des configurations mises en place par les structures formelles du poème ; ainsi, les cadres catégoriels par lesquels le lecteur appréhende la réalité sont remis en question par l'effort d'interprétation du sens de l'œuvre

Il arrive que ces remises en question du cadre catégoriel du lecteur-interprète soient telles que la conception du « réel » qu'aura par la suite l'interprète en soit remarquablement modifiée. Le lecteur est alors, pour emprunter une expression poétique, « of three minds ». Cela parce que le monde d'un tel scénario demeure *factuel*, en ce qu'il précède, d'une certaine manière, les stratégies linguistiques d'interprétation et qu'il leur survit. Et pourtant, le monde est aussi *fictif* : un monde n'est un monde que dans la mesure où il est appréhendé au niveau de la référence, qu'elle soit verbale ou non, littérale ou métaphorique, les modes référentiels étant variés.

Le monde, cependant, ne s'articule pas selon les termes d'une opposition entre *fictif* et *factuel*, puisque chacun de ces termes est déjà lourdement investi dans l'usage ordinaire (où le *fictif* est souvent défini, de manière erronée, comme le *non réel*, la notion même du *réel* n'ayant été ni interprétée ni examinée de près) ou encore, dans la tradition philosophique (où, historiquement, le *factuel* a été pris pour le *neutre*, surtout depuis que nous admettons qu'aucun fait n'est indépendant de l'observateur ni des valeurs).

Voyons à présent la proposition voulant que le *monde de l'œuvre* devienne le *monde de la conscience* vécue et historique dans la mesure où un monde est imbriqué dans la refiguration du cadre conceptuel de l'interprète et cela, de sorte que le monde devienne une *vraie fiction*, un monde fictif, un monde de fiction et une fiction factuelle tout à la fois.

Une vraie fiction présente au moins trois aspects distincts, qui constituent non pas une définition du monde de fiction, ni l'ensemble des conditions nécessaires et suffisantes, mais bien plutôt une description heuristique qui permet à l'interprète de l'œuvre de fiction de saisir les aspects pertinents du monde de fiction qu'il rencontrera dans son effort d'interprétation.

Premièrement, le monde dit de la *vraie fiction* implique un aspect quasi modal, puisqu'un tel monde n'a pas à être désigné plus précisément comme *monde actuel* (dans un certain sens, il n'existe pas) ni comme *monde possible* (dans un autre sens, il existe). Je nommerai plutôt le monde de la vraie fiction le monde *virtuel*, un monde qui n'existe que par intermittence.

Deuxièmement, le monde comme *vraie fiction* comprend la plupart des référents de nos discours familiers ou courants. Mais il est plus qu'un monde virtuel chargé d'individus, d'événements et de situations auxquels se réfèrent nos discours familiers, que ce soit de façon extensive ou de façon non extensive ; il est un monde qui a des effets majeurs et parfois libérateurs sur les individus qui l'interprètent. De tels effets sont au centre des processus cognitifs et affectifs, mais ils portent surtout sur les mécanismes, les contours et le champ de la *praxis* humaine.

Enfin, le monde comme *vraie fiction* est en partie un artefact de la conscience humaine individuelle et collective en tant qu'incarnations de cultures historiques variées et changeantes. Comme tel, ce monde est multiple. Il incorpore à la fois les valeurs individuelles et sociales, et il comprend non seulement les refigurations productrices de l'expérience humaine, mais, de façon principale, les réarticulations dynamiques de versions de la vérité qui, prises dans des cadres catégoriels distincts, peuvent être à la fois concordantes et incompatibles.

Et c'est peut-être ainsi que, par sa rigueur et sa richesse, la réflexion de l'auteur de *Temps et récit* nous incite à renouveler nos liens au monde vécu du pâtre et de l'agir.

## PLAN

---

- I
  - Innovation sémantique, temporalité et fiction
  - Mondes fictifs, refiguration et médiations imparfaites
  - Référence métaphorique, mondes non linguistiques et horizons
- II
- III

## AUTEUR

---

Peter McCormick

[Voir ses autres contributions](#)