

# LES RECITS IMAGINAIRES

## I. Introduction

Les récits imaginaires, ou plutôt *récits de l'imaginaire*, sont un type de littérature regroupant, au sein de plusieurs genres littéraires, des œuvres ayant en commun une forte dimension irréelle ou surréelle. Plus précisément, **ces récits se déroulent dans des univers partiellement ou entièrement créés par l'auteur**. Il ne s'agit donc pas de donner une représentation fidèle de la réalité que nous connaissons, mais de proposer la description d'une réalité parallèle, qui finit souvent par être une allégorie (ici comme superposition de deux univers, le fictif éclairant le véritable) de notre monde. Dans cette perspective, on peut considérer comme appartenant à la catégorie (il ne s'agit pas d'un *genre*) des récits imaginaires tous les récits qui, littéralement, « sortent de l'ordinaire ». Encore plus largement, toute œuvre de *fiction* est, au fond, un récit imaginaire. C'est pourquoi il convient de circonscrire cette catégorie aux œuvres qui s'affirment totalement dans un univers consciemment et volontairement créé. Ainsi, les *littératures de l'imaginaire* sont surtout le fantastique, la science-fiction et la *fantasy*. Évidemment, d'autres styles de littérature approchent, occasionnellement, la littérature de l'imaginaire.

## II. Le procédé du récit imaginaire

Quelque étranges, inattendus ou exotiques qu'ils soient, les univers créés fonctionnent systématiquement, en dernier ressort, selon une logique très humaine. Cela tient tout simplement à ce que nous ne pouvons inventer *ex nihilo* des univers totalement différents du nôtre : par conséquent, toute création puise au tréfonds de la nature humaine. **Ainsi, tous les univers créés dans les récits imaginaires sont, volontairement ou non, des allégories de notre propre univers.** L'allégorie, rappelons-le, est un procédé rhétorique qui consiste à employer une chose pour parler d'une autre, celle-ci étant généralement difficile à représenter ou à exprimer. Elle est une métaphore prolongée, qu'on appelle aussi « métaphore filée ». Lorsque cette allégorie comprend tout un texte, on parle plus spécifiquement d'« allégorie-invention ». C'est de celle-ci qu'il s'agit dans le cadre des récits de l'imaginaire.

L'utilisation de ce procédé millénaire permet de relier les récits de l'imaginaire dont nous parlons (S.-F., *fantasy*, fantastique) à des traditions anciennes et plus universelles. Si l'allégorie est au fondement de traditions orales immémorables comme le mythe, la légende, la fable ou le conte, elle apparaît comme allégorie-invention, dans une œuvre littéraire, dans l'Antiquité romaine. C'est à l'auteur latin Prudence (Aurelius Prudentius Clemens, IV<sup>ème</sup> siècle) que nous devons **la première œuvre occidentale entièrement allégorique : *Psychomachie***.

Ce poème chrétien raconte l'affrontement du vice et de la vertu pour la domination de l'âme humaine. Son influence fut telle qu'il passe pour une œuvre majeure de l'épopée chrétienne. Au XIII<sup>ème</sup> siècle, le fameux *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris en constitue un autre grand exemple. Très populaire au Moyen-âge et jusqu'à la Renaissance, l'allégorie-invention ne survit guère, aux siècles suivants, que grâce aux contes et fables. Le développement des sciences répand une perception rationaliste du monde : ce sont donc les littératures réaliste et naturaliste qui triomphent au XIX<sup>ème</sup> siècle.

Finalement, les récits de l'imaginaire actuels, et en particulier la *fantasy*, ne sont que la continuation de leurs ancêtres médiévaux, et, à ce titre, sont particulièrement proches d'une tradition primitive et ancestrale, ce qui peut parfois paraître curieux.

### III. Styles du récit imaginaire

#### 1. *Le fantastique*

La distinction entre le fantastique et le merveilleux généralement acceptée est celle du théoricien **Tzvetan Todorov** : **tandis que le merveilleux présente un monde où le surnaturel constitue l'ordre normal, le fantastique se maintient dans une hésitation, une incertitude entre naturel et surnaturel, entre attendu et inattendu, possible et impossible**. Cette indécision provoque souvent la peur et le rejet, de la part du héros comme du lecteur, de cet inconnu. Formellement, le fantastique n'a pas de règle précise, excepté celle évoquée : on parle donc de *registre littéraire* ou de *type de littérature* dans la mesure où le fantastique peut imprégner presque n'importe quel genre ou sous-genre littéraire.

L'univers fantastique peut être, de ce fait, beaucoup moins visible et intelligible que dans la science-fiction ou la *fantasy* ; cependant, comme il se fonde sur de l'inconnu, il est nécessairement une création originale de l'auteur. Sa subtilité le rend peut-être plus difficile, mais aussi sans doute plus intéressant, car il impose de relever le défi de l'imbrication de deux réalités hétérogènes et *a priori* incompatibles. Néanmoins, la portée de l'invention est généralement moindre que dans la science-fiction, qui s'attache à décrire très précisément un univers original, notamment parce que le fantastique est contraint de partir du connu familier. Il ne faut pas confondre, en outre, le fantastique avec la science-fiction : l'invention, dans la science-fiction, relève uniquement d'une évolution rationnelle ; ni le fantastique avec la *fantasy*, qui relève du merveilleux.

Le récit fantastique naît en particulier du roman gothique anglais (fin XVIII<sup>ème</sup> siècle à mi-XIX<sup>ème</sup> siècle), où naissent les thèmes, très populaires aujourd'hui, récurrents dans le fantastique : fantômes, vampires, morts-vivants, démons, etc. **Le premier récit fantastique de langue française est *Le Diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte**, qui raconte l'histoire d'un jeune homme, Alvare, cherchant à invoquer le Diable.

Charles Nodier et ses contemporains subiront l'influence de cette œuvre. **E.T.A. Hoffman fait le pas décisif en avant, en Allemagne, au début du XIX<sup>ème</sup> siècle.** Ses œuvres (*Fantaisies à la manière de Callot, Contes nocturnes, Les Elixirs du Diable, ...*) se caractérisent par l'omniprésence de la folie des personnages et d'un certain chaos thématique, qui se poursuit jusque dans son écriture (juxtaposition de styles divers, fragmentation des récits...).

Parmi les auteurs postérieurs, on retrouve les grands Français : Balzac (*La Peau de chagrin*), Théophile Gautier (*La Cafetière, La Morte amoureuse*), Prosper Mérimée (*La Vénus d'Ille*), Guy de Maupassant (*Le Horla*) ; mais surtout les auteurs de l'Angleterre victorienne : Oscar Wilde, avec son chef-d'œuvre *Le Portrait de Dorian Gray* ; Robert Louis Stevenson, avec le fameux *L'Etrange Cas du Docteur Jeekyll et de Mr. Hyde*. Aux Etats-Unis, c'est Edgar Allan Poe qui se distingue et conquiert l'admiration des auteurs français. Après eux, vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le fantastique se réduit à un moyen de critique, de provocation ou de recherche esthétique. On peut citer, par parenté avec ce registre, *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly et les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam.

## 2. La fantasy

La *fantasy* (« imagination » en anglais), dans sa manifestation commune, est tout simplement la forme contemporaine du merveilleux – l'utilisation du terme anglais vient de ce qu'il manque un terme équivalent en français. **Les récits de *fantasy* se déroulent dans des mondes totalement imaginaires**, très souvent développés à l'extrême à travers des sagas (la fidélisation du lecteur, qui y projette une sorte de vie littéraire parallèle, à rythme régulier, est caractéristique de cette littérature). Les œuvres majeurs se distinguent par une richesse qui tend à concurrencer la réalité que nous connaissons. **On y retrouve des éléments irrationnels (à la différence de la science-fiction), et notamment l'usage de la magie.**

Déterminer « la » naissance de ce registre, comme de ceux qui lui sont apparentés, se heurte à l'interpénétration commune des éléments concernés. La *fantasy*, dont les origines seraient plus que vastes et variées, n'a toujours pas de définition ni d'origine stable. Son critère fondamental, par nature extrêmement vaste, peut englober aussi bien les mythes ancestraux que les épopées orientales ou les légendes arthuriennes. On peut également se tourner vers les écrits sacrés – Bible, Coran, Tanakh – et l'hagiographie (biographie des saints). Toutefois, ce serait, comme pour la science-fiction, attribuer à ces œuvres des intentions et des conceptions anachroniques : en effet, l'allégorie n'avait pas la même portée ni la même fonction, et la perception historique était totalement différente. Si l'on peut lire aujourd'hui cette littérature comme un divertissement, on ne saurait leur prêter cette intention : ainsi, on ne peut parler de *fantasy* que lorsque le merveilleux est délibéré, volontaire et a pour but de divertir.

Plus proches dans le temps, les contes et les fables, dont la vogue naît au XVII<sup>ème</sup> siècle, ne sauraient pas plus être des précurseurs de la *fantasy*. D'une part, les intentions diffèrent là encore ; d'autre part, d'un point de vue formel, la *fantasy* privilégie la nouvelle, le roman, la saga romanesque.

Mais il va de soi que les auteurs de *fantasy* puisent dans cet immense imaginaire traditionnel. Finalement, on s'accorde sur la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle pour la naissance de la *fantasy* spécifiquement littéraire. Le succès critique et public n'intervient toutefois qu'en 1954-55 avec ***Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien, qui devient dès lors le modèle du roman fantastique d'inspiration médiévale.** L'autre saga de succès international – ce qui met en lumière, par contraste, la faible reconnaissance d'un genre limité à ses lecteurs fidèles – est bien sûr *Harry Potter* de J.K. Rowling. Concrètement, la *fantasy* littéraire souffre d'un manque de crédibilité, alors que paradoxalement son dérivé cinématographique est de plus en plus populaire.

### 3. La science-fiction

Si la science-fiction appartient à la littérature d'imagination, sa part de création est toutefois limitée, théoriquement, à **une projection rationnelle du progrès technologique. La science-fiction anticipe sur les évolutions de la société liées au progrès technologique, se prévalant ainsi d'une crédibilité scientifique.** Cela dit, si certains auteurs, comme Isaac Asimov, tirent profit de leur culture voire de leur formation scientifique pour décrire des univers futurs crédibles et réalistes, d'autres versent presque dans la *science* ou *space fantasy*, mélange de *fantasy* et d'évolution technologique. La science-fiction peut également se tourner vers le présent ou le passé, en tentant d'imaginer quelle aurait pu être notre évolution, si elle avait bifurqué autrement, quelle serait l'évolution d'un monde fondé sur telles lois, dans tel univers physique (univers parallèles), ou encore quel pourrait être tel univers totalement étranger au nôtre et à notre temps (uchronie) ; le tout en se fondant sur nos propres connaissances scientifiques. À la différence de la *fantasy* et du fantastique, la science-fiction n'inclut pas d'éléments magiques ou inexplicables.

Le terme français d'« anticipation » était le concurrent direct de l'anglais « *science fiction* », mais ce dernier s'est imposé dès les années 1950. On peut encore, parfois, entendre « anticipation » au sujet d'œuvres, littéraires ou cinématographiques, jugées plus « sérieuses » ou d'une qualité esthétique reconnue, par distinction d'avec la science-fiction de pauvre qualité qui s'est répandue partout dans les années 30 et 40. Auparavant, on utilisait l'expression « merveilleux scientifique », ce qui constitue, dans notre cas, une contradiction ; pour les récits de Jules Verne et assimilés, on parlait de « voyages extraordinaires ». La science-fiction regroupe elle-même un certain nombre de sous-genre mineurs, et comme le fantastique ou la *fantasy*, souffre de l'absence de tout consensus sur sa définition précise. Néanmoins, comme toujours, on peut distinguer certains traits récurrents.

**La science-fiction est un genre narratif et tout autant spéculatif** : c'est-à-dire que la théorie (les idées, les hypothèses) y ont la même importance que le récit ou que les personnages eux-mêmes (par ailleurs assez stéréotypés). C'est ce qu'on appelle l'*expérience de pensée* : derrière le récit il y a toujours une interrogation du type : « que se passe-t-il si... ? ». En second lieu, la science-fiction implique une *distanciation cognitive* : il s'agit d'un décalage entre le monde que nous connaissons et celui qui est présenté, décalage avant tout conceptuel, c'est-à-dire touchant la manière dont ce monde original fonctionne.

**L'univers décrit doit fonctionner comme un tout, avec des constantes, des lois, des possibles et des impossibles, et permettre des conséquences toujours cohérentes, même si l'auteur ne les avait pas prévues.** Dans la *fantasy*, la logique n'est pas obligatoire, et l'auteur peut en outre se contenter d'une simple transposition, dans un univers autre, des lois qui régissent notre manière de vivre. La science-fiction, elle, appelle et imagine une autre logique de fonctionnement : la distanciation n'est pas seulement apparente et exotique. Enfin, la science-fiction réclame un effort du lecteur, à la fois pour se constituer un bagage culturel relatif aux sciences, fondements de la science-fiction, mais aussi pour comprendre ce monde original – et non seulement y assister.

La science-fiction, plus généralement comprise comme anticipation, ne peut exister qu'après un certain niveau de progrès technologique. Par conséquent, ses racines sont encore récentes. Ainsi, si certains jugent que la première œuvre d'anticipation est *l'Histoire véritable* de Lucien de Samosate (II<sup>ème</sup> siècle), il faut attendre le XIX<sup>ème</sup> siècle pour parler de science-fiction au sens strict. Entretemps, plusieurs œuvres ont exploré des mondes parallèles théoriques régis par d'autres mœurs et gouvernements (unique objet de réflexion alors disponible) : *Utopia* (1516) de Thomas More, *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* et *Histoire comique des Etats et Empires du Soleil* (1627) de Cyrano de Bergerac, *Micromégas* (1752) de Voltaire, et quelques autres moins connus. **On s'accorde à dire que la science-fiction est véritablement née avec *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley** ; parmi les autres précurseurs, on peut citer Edgar Allan Poe, *Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall* (1835) et Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Ève future* (1886), qui décrit le premier androïde. Au milieu de la production massive de ce type de littérature, popularisée par les progrès technologiques spectaculaires et la presse quotidienne, **deux auteurs insufflent au genre une rigueur scientifique nouvelle : Jules Verne** (*Voyage au centre de la Terre*, 1864, *De la Terre à la Lune*, 1865, *20 000 Lieues sous les mers*, 1870) **et H.G. Wells** (*La Machine à Explorer le Temps*, 1895, *La Guerre des Mondes*, 1898).

Mais c'est aux États-Unis, où la tradition du *pulp* (magazine populaire très bon marché), en bénéficiant de l'imprimerie de masse, a permis une explosion des revues de science-fiction. Ces magazines ont propulsé la plupart des écrivains classiques de la science-fiction : H.P. Lovecraft, Aldous Huxley (*Le Meilleur des mondes*, 1931), Georges Orwell (1984, 1949), Isaac Asimov (trilogies de *Fondation* et des *Robots*, années 50), Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, 1953), Frank Herbert (*Dune*, 1965), Arthur C. Clarke (2001, *l'Odyssée de l'espace*, 1968), Philip K. Dick (*Ubik*, 1969)... Dans les années 60-70, la science-fiction s'adapte aux problèmes du temps (écologie, sexualité, sociologie, drogue...), devient critique (pouvoir des médias, pouvoir politique, débordements technologiques, incertitudes historiques...) et s'essaie aux expérimentations stylistiques de la Nouvelle Vague française et anglaise.

## IV. Le cas particulier du Surréalisme

Le Surréalisme est un mouvement littéraire et culturel né et disparu au cours de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Il repose sur un ensemble de techniques de création exploitant les ressources du cerveau humain une fois libéré du contrôle et de la censure de la raison. Automatisme, inconscient, rêve, etc., sont autant de moyens de laisser libre cours à des idées, des associations, des inventions imprévues et indépendantes de toute volonté de l'artiste. Cette liberté revêt, bien sûr, une dimension contestataire qui va à l'encontre des valeurs admises par la société. Il s'agit finalement de révéler le « fonctionnement réel de la pensée » (André Breton, *Manifeste du Surréalisme*), dont il convient de tirer une nouvelle et véritable perception du réel. Cette idée repose en particulier sur la conviction de Breton, qu'il a formée à la lecture de Freud, que le rêve n'est que la continuité de l'état de veille (ou l'inverse).

**Le Surréalisme est assez fréquemment associé à la littérature de l'imaginaire. Toutefois, il n'entre pas dans la définition stricte de celle-ci.** En effet, la littérature de l'imaginaire repose sur la création consciente, volontaire et réfléchie d'un univers cohérent, tandis que le Surréalisme se propose de « créer » (le terme devient impropre, puisque le processus est involontaire) en dehors de toute intervention, de toute initiative raisonnée. Ainsi, le rapprochement du Surréalisme avec la littérature de l'imaginaire est surtout tributaire de certaines appréciations erronées, par exemple l'aspect onirique : la part d'imagination créatrice de la littérature d'imagination est communément perçue comme évoquant le rêve, et se trouve alors associée au rêve comme procédé, chez les Surréalistes. Or, il n'y a rien d'onirique dans l'imagination d'un monde, qui demande au contraire beaucoup d'invention calculée et de réflexion. Tout au plus peut-on supposer que la libération de l'esprit, de son côté, peut permettre la création d'univers originaux et inédits, mais la nature même des ressources du rêve psychique empêche d'en attendre une cohérence rigoureuse.

Les œuvres d'Arthur Rimbaud (*Une Saison en Enfer*), de Lautréamont (*Les Chants de Maldoror*) et d'Alfred Jarry (les recherches de l'Oulipo) sont, dans le domaine littéraire, les sources directes des premiers Surréalistes comme Aragon, Breton, Eluard, Philippe Soupault et Pierre Reverdy. En 1924 naît le Surréalisme, à la faveur du *Manifeste du Surréalisme* rédigé par Breton, sur les ruines du Dadaïsme (fondé par Tristan Tzara) disparu peu auparavant, anéanti par une querelle idéologique. Suivons Salvador Dalí, Robert Desnos, Marcel Duchamp (l'auteur des *ready-made*), René Magritte, Jacques Prévert... Les explorations poétiques et psychiques, voire cognitives, de ces auteurs sont à la fois trop larges (elles touchent à tout type d'imagination créatrice) et trop restreintes (elles ne *construisent* rien) pour entrer dans le cadre des récits de l'imaginaire. Il faut donc parler, dans leur cas, de *littérature de l'imaginaire* et parler plutôt d'invention ou de création spontanée.

## V. Conclusion

La vastitude de l'expression de *récits imaginaires* ou *récits de l'imaginaire* appelle aussitôt une restriction : « imaginaire » est en effet pratiquement synonyme de « fictif ». L'usage, aidé par des recherches théoriques encore peu nombreuses, restreint cette catégorie aux récits qui développent largement un monde original, inventé. La modalité de ce monde, soit totalement surnaturel, soit au contraire complètement rationnel, soit encore hésitant entre réel et irréel, permet de distinguer les trois sous-catégories majeures : la *fantasy*, la science-fiction et le fantastique. Cette catégorisation toutefois est extrêmement fluctuante suivant le sens de la démonstration, car chaque sous-catégorie est floue et croise allègrement plusieurs genres littéraires. En outre, de très nombreux éléments, communs à d'autres genres et traditions littéraires, se croisent dans les différents types de récits de l'imaginaire. Ainsi, cette notion invite à une certaine souplesse et à beaucoup d'ouverture d'esprit.

Outre ce qui la caractérise le plus nettement, les fées ou les robots, cette catégorie renferme plusieurs intentions, plusieurs fonctions. La première, et sans doute la plus répandue, ne cherche qu'à divertir. Mais l'allégorie riche et complexe permet également la recherche d'un sens spécifique, la critique de la société, le traitement quasi théorique d'une question particulière, voire la réflexion éthique. Ce sont d'ailleurs, semble-t-il, les œuvres les plus théoriques qui ont donné, simultanément, ses lettres de noblesse littéraire au récit de l'imaginaire. La liberté qu'autorise et appelle le récit de l'imaginaire provoque des questionnements que la vie quotidienne, dans sa familiarité, fait oublier.