



Corin Braga

Mondes fictionnels : utopie, science-fiction, « fantasy »

FICTIONAL WORLDS : UTOPIA, SCIENCE-FICTION, FANTASY

ABSTRACT

The present study is an enquiry into the theory of fictional worlds and the top three contemporary literary genres likely to configure imaginary realms: utopia, science-fiction and “fantasy” fiction. Modal logic, linguistics (speech acts theory in particular), analytical philosophy, “philosophical irrealism”, and, finally, current cosmological models, provide the source for the theoretical framework underpinning the notion of possible worlds. The possible universes of general relativity, quantum physics and the strings theory find their correspondents in the fictional chronotopes dramatized by utopian discourses, science fiction and “fantasy” fiction, the distinctive traits of which we hereby seek to reveal.

KEYWORDS

Fictional Worlds; Irrealism; Cosmological Models; Utopia; Science-Fiction; Fantasy Literature.

CORIN BRAGA

Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
CorinBraga@yahoo.com

Mondes fictionnels

La théorie des mondes possibles a été nourrie par la logique modale, la linguistique (la théorie des « *speech-acts* » entre autres), la philosophie analytique, les philosophies « irréalistes » et, finalement, les modèles cosmologiques de la physique contemporaine. En opposition avec la conception moniste et essentialiste, qui considère que le monde réel dans lequel nous vivons est l'unique à avoir une consistance ontologique tandis que les autres représentations du monde n'ont qu'une existence subjective, les conceptions pluralistes et relativistes apprécient que l'univers total est composé d'une base – le monde réel ou actuel – et une constellation de mondes possibles ou virtuels¹. La « densité » des mondes possibles peut être décrite dans les termes de la logique modale (le nécessaire, le contingent, le possible et l'impossible), mise à jour par des philosophes analytiques comme Saul Kripke.

Les mondes possibles deviennent des mondes fictionnels quand ils sont instaurés par ce que John L. Austin et John Searle appellent des « actes de langage » (ou leurs correspondants dans d'autres arts que la littérature). Le modèle métaphysique en est offert par la création biblique, où Dieu crée le monde par la parole. Si Dieu existe, sa création est sur la modalité du nécessaire ; c'est pourquoi les mondes mythologiques et



religieux sont investis de plénitude ontologique. S'il n'existe pas, la modalité du nécessaire revient au monde physique, réel, indifféremment de son origine. En ce qui les concerne, les auteurs humains de fiction créent sur la modalité du possible ; chaque livre investit un monde possible, chaque « *opera magna* » instaure un monde fictionnel. La fiction est un modèle religieux déchu, un mythe abandonné, qui n'est plus investi avec la nécessité de la vision religieuse. La totalité des « livres » (philosophiques, mathématiques, physiques, littéraires, artistiques), portant sur le monde de base et/ ou les mondes alternatifs, compose l'image totale de l'univers qui comprend tous ces mondes².

Selon Lubomír Doležel, une conception moniste de l'univers (« *one-world frame* »), qui considère que le seul monde réel est le monde physique, ne laisse pas de place qu'à une littérature « réaliste », mimétique, qui suppose des référents extérieurs pour chaque objet littéraire. Depuis cette perspective, la littérature de « fiction » n'a pas des référents réels, elle n'a donc pas de valeur aléthique ou épistémologique, elle est une erreur ou un mensonge. Pour donner une place aux mondes fictionnels il faut changer de conception, adopter une vision pluraliste (« *multiple-worlds frame* »). Les œuvres fictionnelles sont des actualisations des mondes possibles : « If uttered felicitously, the literary performative changes a possible entity into a fictional fact ». Bien plus, elles créent elles-mêmes ces mondes : « Whereas for imaging texts [world-imaging texts] the domain of reference is given, fictional texts [world-constructing texts] stipulate their referential domain by creating a possible world »³. De ce fait, les mondes fictionnels ne sont pas soumis aux critères de vraisemblance, de vérité, ou de plausibilité ; ils sont dépendants plutôt des facteurs esthétiques et historiques, comme les poétiques, les normes typologiques et

généologiques, les styles individuels des différentes époques et auteurs, etc.⁴

Cette conception, inspirée par la logique modale et la linguistique, a été poussée plus loin par la philosophie analytique, le relativisme cognitif et ce qu'on appelle l'irréalisme ontologique. Partant de l'idée que certaines versions ou représentations du monde sont irréconciliables et en même temps indécidables, des philosophes comme Slavoj Žižek sont de l'avis qu'il faut adopter une « vision parallaxique » (« parallax view »), une pluri-perspective⁵. Dans un livre pionnier, *Ways of Worldmaking*, Nelson Goodman constate que les différentes versions du monde dont nous disposons ne peuvent pas être « vérifiées » par rapport à des référents ontologiques, pour peu que ceux-ci soient sur la modalité du nécessaire ou du possible. Le critère de véracité (la conformité de la représentation avec des référents externes) doit être supplanté par celui de validité (« conformité aux règles d'inférence » : « valid inference from true premisses gives true conclusions »)⁶. Or, l'expérience nous montre qu'il peut y avoir plusieurs versions du monde valides, mais contradictoires. Si en général les philosophes « réalistes » essayent de réduire ces versions à une seule variante « vraie », décrivant le monde unique, Goodman adopte une approche différente : pour ne pas obliger les versions conflictuelles de s'éliminer entre elles (comme le dualisme onde/ particule), et pour ne pas être forcés d'accepter en contre de la logique deux vérités opposés, il faut admettre que les versions conflictuelles sont valides dans des mondes différents⁷.

Le principe de non-contradiction des versions amène Goodman à postuler la multiplicité des mondes. Comme le suggère Hilary Putnam, si les « monistes ontologiques » clament qu'il n'existe qu'un monde primaire et plusieurs versions



cognitives de celui-ci, et si les « relativistes ontologiques » proposent d'accepter dans l'ontologie l'existence d'entités abstraites, possibles ou virtuelles (comme les points géométriques ou les chiffres), Nelson Goodman est plus radical disant que toutes nos représentations « font » des « mondes »⁸. De ce fait, les mondes fictionnels ne sont pas, du point de vue ontologique, des représentations de mondes possibles, mais de mondes actuels : Quand nous construisons des versions du monde, nous faisons des mondes⁹.

Ce relativisme radical n'est pas sans limites. Goodman prend soin de préciser que seulement une catégorie de versions, les versions correctes (« right versions »), instaure des mondes actuels, alors que les versions fausses ne produisent que des non-mondes. Toutefois, comme il existe plusieurs versions correctes irréconciliables, Goodman se demande si la conclusion correcte est d'accepter la multiplicité des mondes, ou sinon de rejeter tout monde¹⁰. Vu qu'il est impossible de hiérarchiser les versions correctes et de les réduire ou de les subsumer à une version unique, correspondant à un monde primaire, il n'est possible d'affirmer l'existence d'aucun monde (« So if there is any world, there are many, and if many, none »¹¹). Le pluralisme risque de déboucher dans le nihilisme. Cette conclusion agnostique, post-kantienne, qui soutient que nous ne pouvons pas affirmer un monde-en-soi préexistant (« ready made ») à nos versions du monde et que parmi ces versions il n'y a aucune qui détient la prééminence et la vérité, a été mise sous le nom d'« irréalisme » philosophique.

En tant qu'auteur de versions, le créateur de fiction est un « worldmaker » (s'il s'agit d'une fiction qui respecte le « right fit », la règle de validité). Quelle est la matière première de ces mondes fictionnels, de quoi sont-ils faits ? « Pas de rien, en fin de

compte, mais d'autres mondes », répond Goodman. « La création de mondes, ainsi que nous la connaissons, part toujours des mondes disponibles ; la création est une ré-creation »¹². Parmi les procédés de « world-making », le philosophe américain dégage la composition et la décomposition, l'importance relative (« weighting ») accordée à chaque élément ancien repris dans un monde nouveau, l'ordination et la disposition, l'élimination et l'addition, la déformation, etc. Tous ces procès sont actifs tout particulièrement chez les créateurs artisans de sociétés imaginaires.

Il est intéressant que si, en la philosophie analytique, le pluralisme cognitif (l'existence de plusieurs versions du monde) ne peut pas garantir le pluralisme ontologique (l'existence de plusieurs mondes), ouvrant par conséquent le pas au nihilisme, en revanche les sciences physiques, les théories cosmologiques actuelles n'ont pas hésité, elles, d'assumer l'existence ontologique des mondes multiples. Toutes les trois grandes théories contemporaines, la physique relativiste, celle quantique et la théorie des (super)cordes ouvrent la possibilité théorique d'existence de mondes parallèles au nôtre.

Dans la relativité générale, les trous noirs, ces singularités où les lois de la physique sont annihilés, ont pu être vus comme des ouvertures vers des « univers-enfants » autonomes, parfaitement isolés du nôtre, avec leur propre géométrie spatio-temporelle. En plus, rien n'empêche que notre univers, surgi du néant lors du Big-Bang, ne soit lui aussi un « univers de poche » dans des cadres plus grands. La théorie de l'expansion inflationniste pose à son tour l'existence d'un « univers à boules », ressemblant à une gigantesque « gruyère » cosmique, dans laquelle chaque « boule » ou « trou » constitue un monde séparé des autres. D'un autre côté, la physique quantique offre un cadre mathématique pour affirmer l'existence des mondes parallèles. Puisque la



description de chaque entité quantique n'est pas unique ni ponctuelle, mais plurielle (réunissant tous les « états de superposition » compris par sa fonction d'onde), on peut concevoir un nombre infini d'univers alternatifs où chaque entité actualise toutes ses possibilités d'existence. L'idée du physicien Hugh Everett, que tout ce qui est possible selon la statistique quantique se réalise dans un monde à part, a mené par la suite à la « many worlds theory »¹³. Voilà donc que les scientifiques procurent les cadres théoriques (c'est-à-dire les « versions » descriptives) pour les protagonistes de tant de romans et films de (science-)fiction qui plongent dans d'autres univers ou « glissent » d'un monde alternatif à l'autre. Les descriptions relativistes et quantiques du monde offrent des modèles mathématiques suffisamment « corrects » pour transformer les fictions littéraires en des « mondes actuels » dans le sens de Goodman.

Et que dire de la théorie des (super)cordes, cet enfant prodige de la physique des dernières décades ? Attribuant aux cordes, entités physiques primordiales, onze dimensions virtuelles (dix spatiales et une temporelle), les cosmologues imaginent des « univers membranes », des mondes parallèles soutenus par des cordes multidimensionnelles qui constituent leurs cadres métriques respectifs. Et quand ils désirent compter toutes les possibilités de combinaison des onze dimensions (utilisant les variétés de ce que les mathématiciens appellent des « espaces Calabi-Yau »), avec toutes les valeurs possibles des lois et des constantes physiques, les théoriciens arrivent à un nombre effarant : 10^{500} . Pour gérer et organiser toutes ces variétés, Leonard Susskind a introduit le concept de « paysage cosmique ». Le « paysage » n'est pas une représentation panoramique de l'univers, mais un schéma graphique visualisant les différentes valeurs des champs et des paramètres

physiques. Chaque position sur les courbes du schéma correspond à un monde avec des caractéristiques différentes¹⁴. Le nombre immense de ces possibilités (peut-être concevable en chiffres mathématiques, mais unimaginable en termes humains) rend futile l'image d'un univers unique, d'un univers justement, et oblige à l'introduction du concept de plurivers, de multivers, ou encore de mégavers¹⁵.

Dans les cadres d'une conception moniste de l'univers, on pouvait voir les mondes fictionnels comme un jeu très riche d'alternatives imaginaires au monde primaire, le seul monde réel ; dans la conception du multivers, on est obligé de reconnaître que la totalité des mondes possibles imaginés par les créateurs ne réussissent à couvrir qu'une infime partie des univers décrits par les équations mathématiques. De nos jours la théorie esthétique et artistique des mondes fictionnels a reçu dans les systèmes cosmologiques un support si monstrueusement grand que tous les artistes et les auteurs, toutes les œuvres de fantaisie créées pendant toute l'histoire de l'humanité n'arriveront jamais à visualiser, à donner une incarnation quelconque, qu'à un segment minuscule du plurivers. Il n'est pas à s'étonner que parfois les physiciens cosmologiques, en crise de vision, finissent par chercher l'inspiration chez des artistes et des écrivains, pour essayer d'imaginer à quelles représentations puissent correspondre leurs formules mathématiques et leurs constructions abstraites.

Un monde fictionnel cohérent est un monde en soi, autonome, qui a ses propres cadres spatio-temporels, ses lois naturelles et surnaturelles, ses décors et ses habitants, son histoire et ses aventures. Les univers fictionnels peuvent être des variantes mimétiques, « réalistes » (mais non moins fictionnelles) de notre monde primaire, ou des variantes « fantaisistes », qui prétendent



inventer des mondes autres, différents sur plusieurs points et caractéristiques du nôtre.

Dans la littérature contemporaine, trois des genres les mieux connus ont l'ambition de concevoir des mondes nouveaux, par des procédés communs comme l'augmentation ou l'adition, la réduction et l'exclusion, l'opposition et le contraste, etc. : l'utopie, la science-fiction et la littérature « fantasy »¹⁶. Comme nous nous sommes occupés de l'utopie dans deux volumes parus chez Classiques Garnier : *Du paradis perdu à l'anti-utopie aux XVI^e-XVIII^e siècles* (2010) et *Les antiutopies classiques* (2012), dans ce qui suit nous voulons nous pencher sur les deux autres genres contemporains capables d'engendrer des mondes fictionnels : la science-fiction et la littérature « fantasy ».

La science-fiction

Si à l'Âge de la raison l'utopie faisait corps commun avec le voyage extraordinaire, à partir du XIX^e siècle, avec l'ascension du positivisme et du scientisme, elle se tourne vers une cohabitation avec un autre genre, le roman scientifique et de science-fiction. La différence minimale qui sépare la science-fiction des autres genres est donnée, selon Gérard Klein, par le fait qu'elle contient des images (« *eikones* ») repris à la science (« images elaborated from science »)¹⁷. J. O. Bailey définit la « fiction scientifique » comme le récit d'une invention imaginaire ou d'une découverte faite dans les sciences de la nature, avec toutes les expériences et les aventures qui en découlent. L'idée que l'invention (sous-marin, avion, vaisseau interplanétaire, téléphone, radio, bombe atomique, rayon laser, etc.) devance prophétiquement son époque a mis en vedette la fonction anticipative des utopies (fonction très faible d'ailleurs, à un examen rétrospectif).

Corin Braga

La confluence entre utopisme et scientisme donne ce que J. O. Bailey nomme la « fiction scientifique-utopique » (*scientific-utopian fiction*)¹⁸. Dans ce sens, les critiques ont pu mettre en relief la tournure utopique de beaucoup des romans « scientifiques » comme ceux de Jules Verne¹⁹ ou de H. G. Wells²⁰. Caractérisant la science-fiction comme un mode littéraire « distancé », « non mimétique » ou métaphysique, Darko Suvin la rapproche de l'utopie en tant que genre qui refuse le monde immédiat et lui oppose des mondes « radicalement différents ». Dans la « jungle des genres », l'utopie et la science-fiction apparaissent comme des parents, côtoyés de toutes parts par les mêmes voisins : le mythe et le récit mythologique, le conte de fées, le récit fantastique, la pastorale, la picaresque et le voyage d'aventures, la vulgarisation scientifique, etc.²¹

Malgré ces rapprochements, néanmoins utopie et science-fiction ne se superposent pas en tant que genres. « La science-fiction peut être utopique ou antiutopique, et les utopies et les antiutopies peuvent être science-fictionnelles, mais les genres sont toutefois séparables analytiquement, par la présence ou l'absence de la science (et de la technologie) », affirme Raymond Williams²². Cette affirmation est clairement trop radicale, puisque la réalisation de beaucoup d'utopies est souvent concédée à la science et à la technologie. Toutefois, le critère de la présence ou de l'absence de l'élément scientifique et futuriste a du moins le mérite de souligner que, à l'âge moderne, les utopies ont changé de décor. Si les utopies narratives « classiques » utilisaient le grand bassin sémantique des « merveilles » médiévales, celles « modernes » ont dû s'adapter à l'horizon d'attente des lecteurs et créer un nouveau bassin sémantique, celui de la fiction scientifique, plus crédible dans les cadres du nouveau *Zeitgeist*. Obligées souvent de partager le même domaine (l'avenir



– planétaire ou astral), les utopies modernes et les romans SF font obligatoirement appel à la même conception commune (« vulgate », comme dit John Searle) sur le monde, qui pose le futur de la civilisation humaine en termes d'évolution et de progrès technologique (bien que le mythe du progrès est en train d'être déconstruit, en tant que grand scénario légitimateur, par la mentalité postmoderne).

La véritable différence entre science-fiction et utopie a été formulée par Raymond Trousson : « Alors que la science-fiction se borne souvent à rapporter une aventure dans un monde technologiquement plus avancé que le nôtre, l'utopie continue de contenir un jugement sur cette aventure et cet univers. Elle n'analyse pas tant – Huxley y insistera en 1946 – les possibilités futures de la science et de la technique, que leur effet sur l'homme, sa nature et son comportement »²³. En d'autres mots, les romans SF restent proches des romans d'aventures, bien qu'ils changent de figuration (exobiologie, « anthropologie spatiale ») et de décor (imaginaire cosmologique, futuriste, d'invention technologique, etc.), alors que les utopies SF se concentrent surtout sur les sociétés à venir, qu'ils offrent pour modèles aux lecteurs vivant dans notre présent historique.

Il est vrai que la science-fiction déborde l'utopie moderne en plusieurs directions et formes et risque de la phagocytter, mais, dans l'opinion de Tom Moylan, elle est aussi le genre qui, dans les années 1960, a réussi à ranimer l'utopie du gouffre où l'avaient fait sombrer les antiutopies du XX^e siècle²⁴ (bien que, sur le plan de l'imaginaire social, les dernières décennies ont nourri un « retour de l'utopie »²⁵). En changeant de point de repère, on pourrait tout aussi bien regarder les œuvres de science-fiction contemporaines comme appartenant à l'imaginaire utopique, perspective offerte par exemple dans le travail d'Hélène

Greven-Borde sur les *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne (1918-1970)*²⁶. En

tout cas, l'impulsion utopique ne paraît survivre à l'heure actuelle que dans une pseudomorphose technologique précisément, comme une science en fiction ou une « science en utopie »²⁷.

La littérature « fantasy »

Un autre genre qui s'avoisine avec l'utopie est ce que la critique anglo-saxonne appelle « fantasy ». Comme le sens des mots anglais « Imagination », « Fantasy », « Fancy » ne coïncident pas avec l'usage français (et en langues latines) des mots correspondants, il y a parfois un malaise pour leur traduction d'une langue à l'autre. Rosemary Jackson, qui s'appuie beaucoup sur la bibliographie française, définit « fantasy » comme un « mode littéraire », qui correspondrait grandement au concept de « fantastique », tel qu'il a été forgé par les travaux de Marcel Brion, Roger Caillois, Irène Bessière et Tzvetan Todorov surtout. Le fantastique couvrirait toute la distance entre le mode merveilleux (« marvellous narrative ») et le mode mimétique (ou littérature réaliste). Le merveilleux, qui comprend des genres comme le conte de fées (« fairy story »), le « romance », la littérature magique et surnaturelle, etc., revient au paradigme prémoderne, pour lequel la surnature détient une réalité métaphysique indiscutable, alors que le fantastique, faisant son début au XIX^e siècle, rentre dans le paradigme de la modernité, positiviste et athée, pour lequel Dieu est mort et la transcendance est vide. De ce fait, la littérature merveilleuse décrit des mondes « pleins », qui ont au niveau de la fiction une consistance ontologique indiscutable, alors que le fantastique se nourrit de la disparition des êtres et des sens, se dirigeant vers un vide de l'imaginaire²⁸.



Le conte fantastique exploite précisément la rupture entre nature et surnature. Selon les définitions produites par Roger Caillois ou Tzvetan Todorov²⁹, le fantastique naît quand deux plans de la réalité deviennent incongrus. Les auteurs de récits fantastiques abusent du pacte de lecture réaliste, de la convention de véridicité, pour introduire des créatures et des événements qui choquent les attentes des lecteurs et produisent un sentiment de surprise, d'étrangeté, d'irréel. L'utopie, en revanche, s'ingénue d'habitude à donner l'impression sinon de véracité, du moins de possibilité. Pour que la cité imaginée soit un modèle pour leurs contemporains, les utopistes doivent présenter de manière crédible les réformes et les progrès qui mènent à sa réalisation. Ceci est vrai du moins pour les utopies pratiques et « réalistes ». Quand le monde utopique plonge dans le fantastique, introduisant des êtres surnaturels (hermaphrodites, hommes ailés, houyhnhnms et yahoos, arbres parlants, lunairiens et solariens, etc.), alors le pacte de vraisemblance est rompu et le texte devient justement une ou-topie, une place inexistante.

Cependant le sens que la critique anglo-saxonne tend à fixer pour « fantasy » coïncide plutôt avec le mode du merveilleux qu'avec celui du fantastique. En désaccord avec Rosemary Jackson, Kathryn Hume a construit une polarité forte entre « *mimesis* » et « fantasy », voyant dans le premier le mode de la littérature réaliste, et dans le second le mode de tous les genres qui créent des « nouvelles réalités », des univers parallèles, surnaturels, où le principe de réalité ou la convention de vraisemblance sont le plus souvent mis en question³⁰. De fait, l'opposition entre les deux théories n'est qu'une fausse impasse, due à l'utilisation du concept anglo-saxon « fantasy », qui est arrivé à définir le genre qu'on pourrait appeler en français « féerique », pour la traduction

du concept français de « fantastique », auquel les théoriciens attribuent la distance entre le féerique et le réalisme, entre le merveilleux et le mimétique.

L'acception du mode et du genre anglo-saxon « fantasy » a été imposée par quelques uns de ses auteurs les plus fameux du XX^e siècle. Suivant le concept d'imagination active de C. G. Jung, C. S. Lewis soutient que « en tant que terme littéraire, *fantasy* désigne toute narration qui se penche sur l'impossible et le surnaturel »³¹. En tant que tel, le récit « fantasy » se rapproche des contes de fées. Dans la définition classique de J. R. R. Tolkien, qui reflète d'ailleurs le statut de son propre œuvre, « fantasy » se réfère justement aux contes de fées (« fairy stories »), dans lesquels l'accent ne retombe que par synecdoque sur les fées (qui ne sont qu'un des êtres surnaturels qui peuplent ces contes), mais sur le « féerique ». L'univers des fées est un « monde secondaire », un univers alternatif, qui se présente, dans les limites de sa propre convention de lecture, comme ayant la même densité ontologique que le « monde primaire » de notre réalité. Par conséquent, l'auteur de tels récits est un demiurge de l'imaginaire qui, par le pouvoir d'« enchantement » de son art, instaure un cosmos parallèle au nôtre³². Wonderland, Neverland, Oz, Narnia, Terre du Milieu, Fantasia, sont des mondes de féerie qui vivent indépendamment, font concurrence, remplacent ou interfèrent avec notre monde.

La définition « standard » du genre « fantasy » a été donnée par C. N. Manlove : « A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of supernatural or impossible worlds, beings or objects with which the reader or the characters within the story become on at least partly familiar terms »³³. Les éléments de la caractérisation sont attentivement choisis pour faire la différence avec d'autres genres proches. Les « mondes



« surnaturels et impossibles » appartiennent à « un autre ordre de réalité » que le nôtre. Le surnaturel est inexplicable par la science et les lois de la physique, ce qui sépare le récit « fantasy » de la science-fiction ou de l'uchronie. Il est aussi bien irréductible, décrivant un monde autonome, ce qui disjoint le conte « fantasy » des allégories et des satires, des proses « poétiques » ou absurdes, des aventures dues à des états altérés de conscience comme le rêve, l'illusion, la hallucination. La familiarité des protagonistes et des lecteurs avec les apparitions fantastiques fait la différence d'avec les contes de fantômes et « horror ». Finalement, la forte propension à la description, surclassant et interrompant souvent la narration, donne la distinction d'avec les romans d'aventures fantastiques.

W. R. Irwin, un autre des théoriciens du genre « fantasy », met lui aussi l'accent sur « le jeu de l'impossible » : « a fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility »³⁴. Sur ces bases, il peut à son tour élaborer des distinctions avec d'autres genres voisins. Élaborant la différence proposée par Kingsley Amis entre science-fiction et « fantasy » (« [...] while science fiction [...] maintains a respect for fact or presumptive fact, fantasy makes a point of flouting these »³⁵), Irwin montre que la science-fiction s'ingénie à donner une crédibilité à ses inventions, à rester dans le registre du possible et ne pas tomber dans l'impossible logique. En revanche, la littérature « fantasy », ensemble avec les mythes, les *Märchen*, les contes de fées, introduit toujours un facteur surnaturel, qui fait court-circuiter des lois physiques et ne peut pas être expliqué de manière purement rationnelle. Comme distinction supplémentaire, Irwin soutient que le mythe et le conte font usage libre du surnaturel, sans se soucier de motiver son origine ou de l'expliquer, alors que la « fantasy » moderne emprunte les

procédés réalistes de présentation, donnant des descriptions détaillées et élaborées du monde surnaturel qu'elle présente, comme chez Tolkien³⁶.

Darko Suvin, le « père » de la théorie contemporaine de la science-fiction, regroupe la science-fiction (et l'utopie, du coup) avec le mythe, le conte de fées, la pastorale et la littérature « fantasy » dans une catégorie opposée aux genres littéraires naturalistes et empiristes³⁷. Néanmoins le mythe, le conte, la pastorale et le « fantasy » se différencient de la science-fiction par leur statut cognitif : les premiers sont « métaphysiques » (impliquant une illusion, une « fraude » cognitive même), alors que la science-fiction (et l'utopie aussi) est rationnelle, partageant avec la littérature réaliste le même épistème cognitif³⁸. Brian Attebery élabore ces différences, soulignant que la science-fiction est « extrovertie » et naturaliste, décrivant les milieux naturels et sociaux, les comportements, les mécanismes sociaux, les causes matérielles, la relation cause-effet, alors que la littérature « fantasy » est plutôt « introvertie », utilisant les mondes du passé comme des « cartes mentales » où se jouent des psychomachies, et assumant donc le fantastique, les connexions immatérielles, la magie, l'impossible. Cependant cette barrière n'est pas infranchissable, juste au contraire, beaucoup de récits modernes brouillent souvent les frontières et créent des hybrides comme la « science fantasy »³⁹.

Il est intéressant que les utopies partagent les caractéristiques autant de la science-fiction que de la littérature « fantasy ». Plus exactement, les utopies « pratiques » et « réalistes » sont plus proches de la science-fiction, par leur intention descriptive et cognitive qui assume un principe de vraisemblance, alors que les utopies « fantastiques » ressemblent plutôt aux mondes « fantasy ». Les utopies astrales, par



exemple, sont elles aussi situées dans des endroits inaccessibles, peuplées par des êtres surnaturels, qui défient la physique et la logique, comme les « états et empires » du Soleil et de la Lune de Cyrano de Bergerac. Irwin parle d'ailleurs de « sociétés impossibles » (donc d'utopies) non comme d'un genre à part, mais comme d'un sous-groupe thématique de la littérature « fantasy », homologue aux sous-groupes construits autour les thèmes de la métamorphose ou du surnaturel⁴⁰.

Il nous reste donc de trouver un trait supplémentaire capable d'isoler les récits « fantasy » des utopies « fantastiques ». Nous dirions que ce trait est justement le projet social poursuivi de manière délibérée par les utopistes. Autant les récits « fantasy » que les récits utopiques (fantastiques) décrivent des communautés, des royaumes, des sociétés humaines ou non-humaines, situées dans des milieux naturels ou surnaturels, supérieures ou inférieures, constituant des possibles modèles (positifs ou négatifs) pour notre monde. Cependant les sociétés « fantasy » sont en quelque sorte spontanées, issues de l'évolution et la structuration « naturelles » (même quand il s'agit de races surnaturelles) de l'esprit grégaire des populations habitant ce monde, alors que les sociétés utopiques sont des créations artificielles, résultat d'une expérimentation délibérée sur les lois de la sociologie, pédagogie, morale, économie, science, etc.

Partageant avec la pensée mythique l'attrait pour l'impossibilité physique et logique, le surnaturel, le miraculeux, le féerique, « *fantasy* » n'est qu'une variante moderne, mise à jour, des mythes, des légendes et des contes de fées folkloriques. Dans l'esprit super-synchrétique actuel, elle hérite des géographies, des décors, des êtres merveilleux, du bestiaire fabuleux, des merveilles, des artefacts magiques et des paraphernalia des héros traditionnels de toutes

les mythologies du globe, celtique, germanique, scandinave, gréco-latine, asiatiques, chamanistes, amérindiennes, etc. Ses précurseurs sont le roman chevaleresque (surtout le corpus qui débute à la Renaissance avec *Amadis de Gaula*) et le conte de fées culte (de *Fairie Queene* de Spenser aux *Contes de fées* de la Comtesse de Ségur), avec leurs avatars contemporains, les Bibliothèques verte et rose créées par Hachette en 1923. Ce qui distingue le mythe traditionnel du mythe moderne serait, selon Lubomír Doležel, le fait que le premier sépare le naturel et le surnaturel dans deux sphères distinctes, alors que le second les unifie dans un « monde hybride »⁴¹. Menant plus loin ces observations, on pourrait dire que, quand la sphère du surnaturel cohabite avec celle du naturel, nous avons à faire avec le mode « fantasy », et quand la sphère du surnaturel est absente, privant d'explication les êtres, les objets ou les événements qui en proviennent, il s'agit du mode « fantastique ».

Ainsi le cercle historique ouvert dans ce chapitre se boucle : la littérature « fantasy » actuelle, pour laquelle Irwin et autres théoriciens du genre donnent comme date de naissance la deuxième moitié du XIX^e siècle (de même que pour l'utopie moderne)⁴², est une pseudomorphose, modelée par l'esprit positiviste et réaliste, par la sensibilité et le goût contemporain, de la littérature mythologique et féerique traditionnelle.

En guise de conclusion, on peut observer que, par delà la présence thématique d'éléments mythiques et féeriques dans la littérature « fantasy », ou d'éléments scientifiques dans la fiction et dans l'utopie, ce qui rapproche tous ces genres est l'isomorphisme, au niveau des chronotopes, entre les mondes possibles de la philosophie analytique et de la science cosmologique et les mondes fictionnels créés par les écrivains et les artistes.



This work was supported by the Romanian National Authority for Scientific Research within the Exploratory Research Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0061.

Notes

¹ Toma Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1989. Éd. cit.: *Lumi ficționale*, Trad. Maria Mociorniță, București, Minerva, 1992, p. 104-105.

² *Ibidem*, p. 83, 105, 234.

³ Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, p. 26, 146.

⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁵ Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge & London, The MIT Press, 2006.

⁶ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1985, p. 125.

⁷ « So if there is any actual world, there are many. For there are conflicting true versions and they cannot be true in the same world. If the notion of a multiplicity of actual worlds is odd and unpalatable, we nevertheless seem forced to it by the intolerable alternative of a world in which contradictory and therefore all versions are true. » *Idem*, « Notes on the Well-Made World », in Peter J. McCormick (éd.), *Starmaking. Realism, Anti-Realism, and Irrealism*, Cambridge & London, The MIT Press, 1996, p. 152.

⁸ Hilary Putnam, « Is there still anything to say about reality and truth? », et « Reflections on Goodman's *Ways of worldmaking* », in Peter J. McCormick (éd.), *op. cit.*, p. 26, 115.

⁹ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, p. 94, 104.

¹⁰ *Ibidem*, p. 96.

¹¹ *Idem*, « Notes on the Well-Made World », in Peter J. McCormick (éd.), *op. cit.*, p. 153.

¹² *Idem*, *Ways of Worldmaking*, p. 6.

¹³ Voir, pour une orientation sommaire, Stephen Hawking, *Black holes and baby universes and other essays*, New York, Bantam Books, 1993 ; *Idem*, *A brief history of time*, New York, Bantam Books, 1998 ; Simon Singh, *Big Bang: The origin of the universe*, New York, Fourth Estate, 2004 ; Lee Smolin, *The trouble with physics: The rise of string theory, the fall of a science, and what comes next*, Boston, Houghton Mifflin, 2006.

¹⁴ Leonard Susskind, *The Cosmic landscape: String theory and the illusion of intelligent design*, New York, Little, Brown and Co., 2005. Toma Pavel parle dans le même sens d'un « paysage ontologique », qui regroupe les différents mondes fictionnels et les organise en modèles centraux et modèles périphériques. *Op. cit.*, p. 225-235.

¹⁵ Voir Brian Greene, *The elegant universe: Superstrings, hidden dimensions, and the quest for the ultimate theory*, New York, W. W. Norton, 1999 ; *Idem*, *The fabric of the cosmos: space, time, and the texture of reality*, New York, A.A. Knopf, 2004 ; et surtout *Idem*, *The hidden reality: Parallel universes and the deep laws of the cosmos*, New York, A. A. Knopf, 2011.

¹⁶ Voir Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis, Responses to reality in Western literature*, New York & London, Methuen, 1984.

¹⁷ Gérard Klein, « From the images of science to science fiction », in Patrick Parrinder (éd.), *Learning from other worlds. Estrangement, cognition and the politics of science fiction and utopia*, p. 125.

¹⁸ J. O. Bailey, *Pilgrims through space and time. Trends and patterns in scientific and utopian fiction*, New York, Argus Books, 1947, p. 10-11.

¹⁹ Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopies*, p. 3. Voir aussi Yves Gilli & Florent Montclair, *Jules Verne et l'utopie*, Besançon,



Presses du Centre Unesco de Besançon, 1999.

²⁰ Daniela Guardamagna, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni editore, 1980.

²¹ Darko Suvin, *La Science-Fiction entre l'utopie et l'antiutopie*, Montréal, Les Presses Universitaires du Québec, 1977, chap. 2.

²² Raymond Williams, « Utopia and Science Fiction » (1978), in Andrew Milner (éd.), *Tenses of Imagination. Raymond Williams on Science Fiction, Utopia and Dystopia*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 95.

²³ Raymond Trousson, *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 10.

²⁴ Tom Moylan, *Scraps of the untainted sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder (Colorado) & Oxford, Westview Press, 2000, p. 81 *sqq.* Voir aussi Raffaella Baccolini & Tom Moylan, *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York & London, Routledge, 2003.

²⁵ Voir Alain Pessin, *L'imaginaire utopique aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

²⁶ Hélène Greven-Borde, *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne*, p. 42 *sqq.*

²⁷ Pour citer le titre de Nell Eurich, *Science in Utopia. A mighty design*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1967.

²⁸ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London & New York, Routledge, 1986, Chap. « The fantastic as a mode », p. 13-60.

²⁹ Voir Irène Bessière, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1973 ; Marcel Brion, *L'art fantastique*, Nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 1989 ; Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965 ; Tzvetan Todorov,

Introduction à la littérature fantastique, Paris, Éditions du Seuil, 1970 ; Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

³⁰ Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to reality in Western literature*, Partie I.

³¹ C. S. Lewis, *An Experiment in criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961, p. 50.

³² J. R. R. Tolkien, « On Fairy Stories », page web : <http://public.callutheran.edu/~brint/Arts/Tolkien.pdf>, consultée le 1 février 2014.

³³ C. N. Manlove, *Modern Fantasy. Five Studies*, Cambridge, London, New York & Melbourne, Cambridge University Press, 1975, p. 10.

³⁴ W.R. Irwin, *The Game of the Impossible. A Rhetoric of Fantasy*, Urbana, Chicago & London, University of Illinois Press, 1976, p. 4.

³⁵ Kingsley Amis, *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*, New York, Harcourt, Brace, 1960, p. 22.

³⁶ W. R. Irwin, *op. cit.*, p. 89-97.

³⁷ Darko Suvin, « On the Poetics of the Science Fiction Genre », in Mark Rose (éd.), *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1976, p. 57.

³⁸ Idem, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 20 *sqq.* Voir aussi les commentaires de Patrick Parrinder, « Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction », in Patrick Parrinder (éd.), *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, p. 37-41.

³⁹ Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, p. 105-109.

⁴⁰ W. R. Irwin, *op. cit.*, chap. 7, p. 109-123.

⁴¹ Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 187.

⁴² W. R. Irwin, *op. cit.*, p. X.