



HAL
open science

L'imaginaire du plus fort chez Rikki Ducornet

Elodie Trolé

► **To cite this version:**

Elodie Trolé. L'imaginaire du plus fort chez Rikki Ducornet. *Eclosion*, 2024, La raison du plus fort, 2. hal-04825845

HAL Id: hal-04825845

<https://normandie-univ.hal.science/hal-04825845v1>

Submitted on 17 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

n°2

La raison du plus fort

2024

L'IMAGINAIRE DU PLUS FORT CHEZ RIKKI DUCORNET

Elodie Trolé
Université Paris 8, TransCrit

RÉSUMÉ

Dans l'article « Histoire du concept d'Imaginaire et de ses transversalités », René Barbier explore l'évolution de la place du concept d'imaginaire dans le domaine intellectuel. Il distingue trois grands mouvements : durant la phase de succession qui a commencé à l'Antiquité, les penseurs avaient choisi d'écarter l'imaginaire trompeur de toute « pensée rationnelle » pour lui préférer la « raison ». Vient ensuite la phase de subversion à partir du 19^e siècle, avec une extrême valorisation de l'imaginaire, et enfin la phase d'autorisation depuis la seconde moitié du 20^e siècle qui redéfinit les rapports entre la raison et l'imaginaire et permet d'atteindre à une connaissance globale du monde. Le présent article étudiera, à la lumière de la théorie de Barbier, comment la fiction américaine contemporaine illustre le mouvement décrit par ce chercheur à travers l'étude de *The Stain*, le premier roman de Rikki Ducornet. Ce roman offre à ce sujet une perspective intéressante, car il tourne en dérision la raison du plus fort en associant la raison à une vision restreinte de la réalité, renversant ainsi les théories des philosophes de l'antiquité. L'imaginaire est célébré pour son potentiel émancipateur. Chez Rikki Ducornet, le plus fort est celui qui sait raisonner, mais aussi imaginer.

Mots-clés : imaginaire / raison / Consilience / sciences / littérature

ABSTRACT

In his article "Histoire du concept d'Imaginaire et de ses transversalités", René Barbier explores the place of the concept of the imaginary in the intellectual field. He explains that there have been three periods: during the "phase of succession" which started in the antiquity, philosophers chose to favor reason over the imaginary. Then came the "phase of subversion" in the 19th century, with an extreme valorization of the imaginary, and finally the "phase of authorization" since the second half of the 20th century which redefined the relationship between reason and the imaginary and enabled to reach a more thorough knowledge of the world. With the help of Barbier's theory, the present article will explore how contemporary American fiction illustrates the phases described by Barbier through the study of Rikki Ducornet's first novel, *The Stain*. This novel offers an interesting perspective on this subject, because it derides the famous proverb "La Raison du plus fort est toujours la meilleure" ("might is right" in English) by associating reason to a restricted vision of reality, thus debunking the theories of the philosophers of the antiquity. In Ducornet's novel, might is right, but it is nothing without the imaginary.

Key words : imaginary / reason / Consilience / sciences / literature

BIOGRAPHIE

Elodie Trolé est agrégée d'anglais et docteure en lettres, littératures et civilisations des pays anglophones, spécialiste en littérature américaine des 20^e et 21^e siècles. Elle a soutenu sa thèse de doctorat, préparée sous la direction de Brigitte Félix et intitulée « Poétique de l'imaginaire fictionnel américain contemporain : Rikki Ducornet, Steven Millhauser, Patricia Eakins » en 2020, et obtenu la qualification par la 11^e section du CNU en 2021. Sa recherche porte sur les frontières entre le réel et l'imaginaire fictionnel, le lien texte / image, la littérature et les sciences, la miniature et la représentation des cabinets de curiosités.

Introduction

Comme l'affirme René Barbier dans l'article « Histoire du concept d'Imaginaire et de ses transversalités », « on a toujours eu tendance à opposer réel et imaginaire, raison et imagination, objectivité et subjectivité » (1). Les catégories du vrai et du faux, du réel et de l'irréel structurent la pensée occidentale depuis que les philosophes de l'Antiquité ont choisi la raison, et exclu l'imaginaire de toute pensée rationnelle. C'est ce que Barbier nomme la « phase de succession ». Socrate, Platon ou encore Aristote dénoncent l'ambiguïté et la tromperie des images créées par l'imaginaire : ne pouvant être considérées comme vraies ou fausses, elles ne sauraient être liées à la vérité, et il faut donc les écarter pour leur préférer la raison.

Barbier identifie ensuite la « phase de subversion » à partir du début du 19^e siècle, avec le mouvement romantique et son extrême valorisation de l'imaginaire. Ce mouvement a, comme le montre Wolfgang Iser dans *The Fictive and the Imaginary*, apporté de nouvelles données essentielles à la compréhension de l'imaginaire¹ notamment avec la distinction de Coleridge entre l'imagination primaire (le lien et l'interpénétration entre l'esprit et la nature, contexte essentiel à la création), l'imagination secondaire (capable de déconstruire le monde tangible et d'en créer un nouveau) et la *fancy* (cette faculté plus « mécanique » et davantage liée à la mémoire). Pour Coleridge, la création artistique est donc indissociable de l'imagination créatrice.

Vient pour finir, selon Barbier, la « phase d'autorisation » à partir de la seconde moitié du 20^e siècle, phase qui redéfinit les rapports entre la raison et l'imaginaire pour faire émerger « des arrangements différents » (8). L'imaginaire devient une nouvelle force capable, au même titre que la raison pour les philosophes de l'Antiquité, de donner des clés pour atteindre à la compréhension du monde.

Le présent article proposera de voir comment la fiction américaine contemporaine illustre le mouvement décrit par Barbier, depuis la « phase de succession » jusqu'à la « phase d'autorisation », à travers l'étude de *The Stain*, le premier roman de Rikki Ducornet. Ce roman se passe dans la France rurale de la fin du 20^e siècle, et décrit comment la jeune Charlotte est persécutée dès sa naissance, d'une part parce qu'elle est née d'un viol, et d'autre part parce qu'elle a une tache de naissance sur le visage, apparemment la marque du diable. Ce roman offre une perspective intéressante pour l'étude du thème « La Raison du plus fort », car il le tourne en dérision en associant la raison à une vision restreinte de la réalité, renversant ainsi les théories des philosophes de l'Antiquité. L'imaginaire est célébré pour son potentiel émancipateur, qui permet de poser sur le monde un regard agrandi, libéré des chaînes de la raison. Chez Rikki Ducornet, le plus fort n'est pas celui qui ne sait que raisonner, mais celui qui sait aussi imaginer.

1. Une caricature de la « phase de succession »

L'introduction à la première partie du *Routledge Companion to Literature and Science*, intitulée « Literatures and Sciences », souligne l'ambiguïté du terme « science » et de ses référents². Contrairement à la langue allemande qui utilise le terme « *Wissenschaften* » pour désigner l'ensemble des disciplines universitaires, on trouvera dans la langue anglaise « *science* », « *sciences* » ou encore « *Science* » et de même le français pourra faire usage de « la science », « les sciences » ou bien « la Science ». Tandis que « la science » renvoie en général – tout comme « *science* » en anglais – aux savoirs acquis par le biais de méthodes expérimentales, « les sciences » - « *sciences* » - regroupent l'ensemble des connaissances et sont divisées en deux catégories : les sciences humaines – « *humanities* » – et les sciences dures – « *science* » ou « *hard sciences* ». On voit déjà à travers ces exemples que dans la langue anglaise, « *science* » peut aussi bien renvoyer au savoir et

1 Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary*, p. 186-194.

2 Bruce Clarke et Manuela Rossini (éds.), *The Routledge Companion to Literature and Science*, p. 1.

à tous ses domaines qu'aux sciences dures, et l'utilisation de la majuscule complique encore la compréhension du référent – ou des référents – de ce terme, en anglais comme en français. Afin de simplifier ces difficultés lexicales et pour éviter toute confusion, nous utiliserons « la Science » pour renvoyer à l'ensemble des disciplines universitaires, incluant donc les sciences humaines et les sciences dures.

Les ambiguïtés lexicales évoquées ici sont en fait le résultat d'une controverse dans le monde de la recherche sur la nécessité – ou non – de séparer les sciences dures des sciences humaines, initiée par un débat entre Matthew Arnold et Thomas Henry Huxley dans les années 1880 et renforcée avec le *two cultures debate* des années 1950. Cela a donné lieu à une division entre sciences dures et sciences humaines qui continue d'être interrogée par les chercheurs, toutes disciplines confondues.

Il semble néanmoins que la tendance contemporaine, au moins depuis le structuralisme, soit davantage en faveur d'un dialogue entre les disciplines, autrement dit d'une interdisciplinarité que l'on pourrait nommer « retour à la Science » ; retour, car ainsi que le soulignent de nombreux chercheurs, certaines sociétés durant diverses périodes historiques – dont l'Antiquité – ne voyaient pas l'utilité de diviser, de catégoriser les savoirs³. On assiste dans le monde de la recherche contemporaine à un retour à cette vision prémoderne, et donc interdisciplinaire, du savoir ainsi que l'affirme Robert Pepperell dans l'article « Art Connections » : « *We live in a time when dialogue between the arts, sciences, and humanities is widely encouraged* »⁴.

Seule une unification du savoir peut permettre d'atteindre à une connaissance globale ; plusieurs points de vue offrent en effet une appréhension plus complète de l'objet étudié. Cela n'est pas sans rappeler l'invitation de Roland Barthes, dans *Le Bruissement de la langue*, à « travailler dans la différence, c'est-à-dire par-dessus les différences au nom de quoi on nous interdit de faire germer ensemble l'écriture et la science » (214). En d'autres termes, il faut dépasser les frontières qui séparent les disciplines pour atteindre à la connaissance.

Ce point de vue est largement représenté dans les fictions de Rikki Ducornet, en particulier son premier roman intitulé *The Stain*. Certains personnages chez Ducornet incarnent le seul savoir scientifique, et sont caricaturés à l'extrême par la narration, semblant confirmer l'intuition de Gillian Beer qui avance dans *Open Fields : Science in Cultural Encounter* : « *ideas cannot survive long lodged within a single domain* » (1). Voyons par exemple le passage suivant de *The Stain*, qui offre une caricature saisissante du personnage de l'Exorciste :

The house, like its inhabitant, was spindly and it was also very dark. [...] The Exorcist had himself imbibed the little kerosene remaining in the lamps. When Edma found him standing in the obscurity of his squalid kitchen, he was attempting to photograph his own rear end in the uncertain light of a high, miserly window. [...]

'Everything must be on record [...] else the universe fall apart. I've counted over four hundred species of mould on that wall alone [...] and this morning [...] sixteen sorts of dog hair! [...] I am but a scribe... I do the best I can.' And turning his posterior to the camera's eye, he squeezed the rubber pear. (63)

L'Exorciste constitue ici une caricature du scientifique qui ne sait pas prendre en compte le monde qui l'entoure, l'expérience et les perceptions. Il livre un discours en décalage avec ce que révèle le narrateur, un discours pseudo-scientifique qui est déconnecté de son comportement érotomane, et est bien loin de prendre en note les phénomènes qu'il observe pour ensuite les analyser et en tirer des conclusions. Il se contente de compter des éléments anecdotiques pour ensuite écrire ses observations quelque

3 Voir à ce sujet l'article d'Emma Gee « Greece and Rome », in *The Routledge Companion to Literature and Science*, op. cit., p.409.

4 *Ibid.*, p. 264.

peu douteuses. L'obscurantisme de ce personnage est convié dès le début du paragraphe à travers l'adjectif « *dark* » et plus loin, le nom « *obscurity* » et cette fenêtre qui ne parvient pas à illuminer la pièce. Sordide et frêle, l'Exorciste est relégué au rang d'objet dans la comparaison du début de l'extrait ; et encore, il semble dans cette comparaison moins important que sa maison puisqu'il y figure en tant que comparant, subissant la comparaison. De plus il ne « boit » pas mais « imbibe », tel une mèche, le contenu de la lampe à pétrole. Puis Edma le trouve, faisant ainsi une fois encore de lui l'objet, et non le sujet, de la phrase. Lorsqu'il est enfin sujet, il tente de photographier son postérieur ; sans succès pour le moment, ainsi que le suggère l'aspect continu du verbe « *attempt* » qui souligne que le procès est inachevé. Le mot « *eye* » anthropomorphise l'appareil et souligne encore les tendances voyeuristes et exhibitionnistes de l'Exorciste. Ce personnage est le plus fort à au moins un égard : il détient le plus haut grade religieux dans une société où la suprématie est largement accordée au clergé. Pourtant, sa « raison » est tournée en ridicule par une narration qui condamne par là même la suprématie de la raison qui prévalait lors de la phase de succession.

2. La « phase de subversion » et l'extrême valorisation de l'imaginaire

C'est d'ailleurs le cas de tous les autres personnages, les « plus forts », ceux qui stigmatisent, persécutent et marginalisent la jeune Charlotte parce qu'elle porte sur son visage la marque du diable, la tache de naissance dont s'inspire le titre du roman. Cette enfant est donc en posture de faiblesse par rapport au reste des personnages, et elle est aussi la seule qui soit douée de raison et d'imagination. Lorsque sa tante Edma et son oncle Emile l'emmènent au cimetière pour son septième anniversaire, comme chaque année, on constate son goût pour une observation objective, presque scientifique de son environnement, et pour l'introspection, le domaine spirituel et celui des émotions. Le passage de l'un à l'autre se traduit dans la narration par un changement dans les images utilisées. En effet, toute une imagerie scientifique se construit dans un premier temps avant que l'imaginaire vienne, en quelque sorte, prendre le relais.

Dans ce passage⁵, Charlotte observe les mouches s'échapper d'une crevasse près de la tombe de sa mère, elle « explore » et « observe », commençant alors un cycle de réflexion jusqu'à trouver une conclusion adéquate : « *Charlotte comes to the irrevocable conclusion that eggs are not fit for human consumption* ». Les trois premiers paragraphes du passage suivent un schéma qui rappelle la démarche scientifique et mettent donc en évidence l'attachement de Charlotte à la raison – elle atteint d'ailleurs le jour de sa visite au cimetière « l'âge de raison » – grâce aux démonstrations scientifiques dont le lexique rappelle le triptyque thèse / hypothèse / synthèse :

She wonders about the grinning cavity", "she ponders", "Charlotte supposed", "she thinks", "After reflection, she decides that the mouth, having eaten and digested her mother's meat, having sucked her bones clean, allowed her soul to escape as a sigh from its lips, leaving a perfect skeleton behind. She sees that every grave has a wreath and this confirms her discovery. (48)

Ajoutons à cela l'attitude de Charlotte : en effet, l'enfant se trouve face à la tombe de sa mère, le jour de son anniversaire, et la seule émotion décrite est l'excitation qu'elle ressent lorsqu'elle parvient à lire les lettres sur les tombes : « *With a thrill, Charlotte recognizes the letters and reads the stones* » et reçoit « *her first lesson in geometry* ». Tous ces éléments rapprochent Charlotte de la raison et du raisonnement scientifique qui culminent dans un très court poème inséré dans la narration en italiques : « *God's love is a circle / Our hearts sleep within / Safe from Sin* ». L'image de l'homme dans un cercle évoque l'homme de Vitruve de Léonard De Vinci, qui rassemble les préceptes de raison,

de mesure et d'équilibre associés à l'art ou la représentation classiques.

Il faut néanmoins voir que dans ces paragraphes quelques choix narratifs laissent entrevoir l'insinuation de l'imaginaire dans la démarche scientifique, par exemple lorsque la simplicité d'expression scientifique laisse échapper une comparaison : « *The mausoleum's stained and pitted frontage is also alive with flies, swarming multitudes clinging to the defunct family's name like grapes* », quand la leçon de géométrie prend la forme d'un poème ou encore lorsque cette « *grinning cavity* » prête des attitudes humaines à un objet inanimé au détour d'une personnification. À mesure que le texte progresse, la clarté du langage s'estompe derrière le voile des figures de style :

She thinks of all the flies she has ever seen collecting upon the indecipherable lumps of neglected chicken offal that Edma wrenches from the gaping corpses of chicken and throws into the kitchen yard – for the chickens. If chickens eat one another just as evil persons do [...] how can their eggs possibly be clean? [...] For the first time she sees that the wreath of glass beads moored there is shaped like an open mouth [...]. Is the mouth a door? After reflection, she decides that the mouth, having eaten and digested her mother's meat, having sucked her bones clean, allowed her soul to escape as a sigh from its lips, leaving a perfect skeleton behind. She sees that every grave has a wreath and this confirms her discovery. (No wreath is visible on the façade of the mausoleum and this very neatly explains the presence of those spectacularly numerous flies). (50)

Comparaisons, zeugmes, parembles, métaphores et anaphores s'accumulent désormais alors que Charlotte laisse finalement place à ses émotions : « *through silent tears, [Charlotte] gazes intently upon her mother's grave* ». Comme pour signaler cette transformation, le nom « de-compo-sition » se trouve lui-même décomposé, insistant sur la formation des syllabes et rappelant par là même la poésie.

Dans le paragraphe final, le passage de l'observation scientifique à la création d'un imaginaire par la narration est totalement achevé :

It is time to go home. Charlotte walks towards the gates sandwiched between her Aunt and Uncle. She sees a small bird perched naughtily up on a cross; a moon-shaped stone broken in two like a wafer; smells the lush scent of chrysanthemums – those gallic flowers of death – and box-wood. And then she perceives a faint but persistent odour that sickly-sweet, frightens her and has to do with the unusually warm day, the heat, the meat, it dies, it flies... and they are passing the poorer graves, all marked off by squares of pink gravel, scalloped on the edges like fancy birthday cakes. (50)

Les sens de Charlotte se développent ainsi que l'indiquent les verbes « *sees* », « *smells* » et « *perceives* », et la voix narrative utilise ici sans doute le verbe « *see* » pour faire du personnage de Charlotte un « *seer* », littéralement « celle qui voit ». La nature est représentée dans son entier à travers les règnes animal, végétal et minéral. Ce n'est plus la raison qui guide Charlotte dans la découverte de son environnement, mais les odeurs et les émotions. La fillette semble réellement appartenir au monde qui l'entoure, et cette nouvelle conscience d'elle-même en tant que partie d'un tout donne naissance au vers « *the heat, the meat, it dies, it flies* ». La parfaite symétrie de l'homéoptote, tant en termes de sonorités que de syntaxe, crée une harmonie uniquement rompue par l'évocation de la mort : laissant libre cours à ses émotions, Charlotte semble ici réaliser l'horreur de sa situation. Face à la tombe de sa mère le jour de son anniversaire, le seul présent que la fillette obtiendra lui sera apporté par une figure de style qui saura transformer un tombeau en gâteau d'anniversaire, sous l'égide de la lune, vecteur d'imaginaire.

L'extrait étudié représente donc le passage du rationnel à l'imaginaire à travers le

personnage de Charlotte, et le choix d'illustrer cette transition s'explique sans nul doute par la place prépondérante de la nature, de la perception et des émotions dans les œuvres de Ducornet, qu'elle a elle-même nommé « *Books of Nature* » dans son essai *The Monstrous and the Marvelous*⁶. C'est donc bien la nature qui doit être déchiffrée afin d'atteindre à la connaissance, et ce devoir incombe à l'écrivain ainsi que l'a remarqué Sinda Gregory : « *Ducornet proceeds [...] with a view of the world as a kind of language and the author a kind of priest or priestess whose sacred duty is to translate this encoded reality into stories.* »⁷ On retrouve donc chez Ducornet – et en particulier dans *The Stain* avec le personnage de Charlotte – la vision de l'artiste comme à la fois « celui qui voit » et comme scribe qui doit déchiffrer le palimpseste du monde dans la nature, puis l'écrire dans une langue commune pour la compréhension du plus grand nombre.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que Ducornet ait choisi Charlotte pour jouer ce rôle dans *The Stain*. En effet, Charlotte est une enfant, et nombre de théoriciens de l'imaginaire ont insisté sur la grande capacité des enfants à voir la beauté du monde en raison de leur imagination développée. Bachelard explique d'ailleurs dans *La Poétique de la rêverie* :

Dans la rêverie de l'enfant, l'image prime tout. Les expériences ne viennent qu'après. Elles vont à contre-vent de toutes les rêveries d'essor. L'enfant voit grand, l'enfant voit beau. La rêverie vers l'enfance nous rend à la beauté des images premières. Est-ce que le monde peut être aussi beau maintenant ? Notre adhésion à la beauté première fut si forte que si la rêverie nous reporte à nos plus chers souvenirs, le monde actuel est tout décoloré. [...] En ses solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde. [...] C'est là que l'être de l'enfance noue le réel et l'imaginaire, qu'il vit en toute imagination les images de la réalité. (87,92)

L'enfant solitaire rappelle bien sûr le personnage de Charlotte. Elle est la seule enfant présente dans le roman *The Stain*, et aussi le seul personnage à connaître cette union « au monde » rendue possible par le passage de la raison à l'imaginaire. Mais si Charlotte est la plus faible au début du roman, c'est aussi le seul personnage à ne pas connaître une issue tragique ; à la fin du récit, les rapports de force se renversent alors que l'Exorciste, déguisé en loup, est abattu comme une bête sauvage et que Charlotte parvient à s'enfuir ; le plus fort n'est ainsi ni le loup ni la raison, puisque c'est Charlotte, la plus faible, celle qui imagine, qui triomphe.

3. La « phase d'autorisation », vers la « consilience »

Charlotte représente dans ce roman l'imaginaire du plus fort, un imaginaire qui laisse toute sa place à la raison et à la Science :

Throughout the lengthening afternoons [Charlotte] lay in bed, her expanding daydream an intimation of the expanding universe. [...] In those idle hours Charlotte constructed a world where girls washed clean in the Seas of Compassion [and] conversed with the stars. Freed from the bonds of Body, they entered the constellation of Mind. (64)

Cet extrait illustre l'influence des images scientifiques sur l'écriture de Ducornet ; la rêverie de Charlotte est comparée à l'univers, et dans le monde qu'elle imagine les jeunes filles parlent aux étoiles et pénètrent dans la constellation de l'esprit. Les termes « *constellation* », « *universe* » et « *stars* » rappellent l'astronomie, et d'ailleurs le nom « *the Seas of Compassion* » évoque les noms souvent donnés aux mers et océans lunaires. Les sciences, et en particulier l'astronomie, convient l'idée d'une immensité tout à fait propice à la rêverie et au développement de l'imaginaire. Ce passage représente

6 Rikki Ducornet. *The Monstrous and the Marvelous*, p. 3.

7 Sinda Gregory, "Finding a Language: Introducing Rikki Ducornet", p. 113.

la nécessité expliquée par Bachelard dans *La Psychanalyse du feu* d'unir la poésie et la science « comme deux contraires bien faits » (12). Cette « nécessité » soulignée par Bachelard est celle qui permet d'obtenir une vision globale du monde, et une connaissance ultime.

De cette union entre sciences et littérature en découlent d'autres : puisque les sciences sont de manière générale associées au réel et à la raison tandis que la fiction est liée à l'imaginaire et aux émotions, il est possible d'avancer que du rapprochement entre sciences et littérature découle l'association du réel à l'imaginaire et de la raison aux émotions. Ducornet effectue elle aussi de tels rapprochements, surtout avec des personnages présentant une sorte de double personnalité comme par exemple Charlotte dans *The Stain*, utilisés et construits par la narration pour illustrer l'idée d'une harmonie entre la raison et l'imaginaire.

Ces interférences entre sciences et littérature, qui multiplient les images scientifiques dans les textes littéraires, ne sont néanmoins pas à sens unique ; Gillian Beer explique dans *Open Fields: Science in Cultural Encounter* :

Scientists work with the metaphors and the thought-sets historically active in their communities. We can see these movements to and fro, and across, between scientific and other metaphors and models—and not only in the human sciences. (8)

Beer suggère que la science se nourrit de toute l'imagerie présente dans la société qui l'entoure ; il n'est néanmoins pas anodin qu'elle utilise le terme de métaphore, qui renvoie directement à l'art littéraire. De nombreux penseurs ont noté l'influence de la littérature sur les sciences dures⁸ : dans *L'Imagination créatrice*, Wunenburger parle de « L'imagination scientifique » (70) lorsque Gilbert Durand dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (205-6)⁹, de même qu'André Breton dans *Les Manifestes du surréalisme* associe la rêverie à la recherche scientifique et ce dernier mentionne même « la rêverie scientifique » (59). La science et la raison sont donc empreintes de rêverie, d'images, de métaphores ; d'imaginaire en somme, et de fiction. Voici donc certainement une des raisons pour lesquelles la frontière entre la littérature et la science n'est plus aussi nette. En effet, nombre de penseurs affirment non seulement l'existence de nombreux liens entre littérature et sciences, et vont même jusqu'à suggérer que la frontière entre ces domaines est devenue ténue au point de s'effacer¹⁰. Barthes posait déjà cette question dans *Le Bruissement de la langue* : la science diffère-t-elle vraiment de « la narration imaginaire » ? (163) Il y répond d'ailleurs lui-même plus loin, expliquant que cette différence qui n'a pas lieu d'être a été effacée, notamment grâce au « très beau cadeau » (201) de Jakobson : la linguistique. Plus récemment, Jean-Luc Nancy et Aurélien Barrau ont eux aussi remarqué dans *Dans quels mondes vivons-nous ?* cette tendance actuelle qui vise à rapprocher les sciences et la littérature et établissent un parallèle intéressant entre technique, artifice et art, trois mots d'après eux « presque synonymes » (79). Ils lient ainsi les sciences et l'art, et donc la raison et l'imaginaire, comme deux domaines qui interagissent constamment, illustrant la phase d'autorisation décrite par Barbier ou encore ce qu'Edward Osborne Wilson a nommé « Consilience »¹¹.

8 Pour des exemples de références littéraires dans le domaine des sciences dures, voir l'ouvrage dirigé par Gillian Beer, *Open Fields: science in cultural encounter* et plus précisément les articles suivants : « Problems of Description in the Language of Discovery » (149-72) pour une comparaison entre descriptions littéraires et descriptions scientifiques ; « Parable, Professionalization, and Literary Allusion in Victorian Scientific Writing » (196-215) ; « 'The Death of the Sun': Victorian Solar Physics and Solar Theory » (219-41), et « Wave Theory and the Rise of Literary Modernism » (295-318).

9 Durand fait également référence à *La Formation de l'esprit scientifique de Bachelard*, écrit selon Durand « pour montrer comment la science avait peine à se débarrasser de ses langes d'images et de rêverie » (206). Voir à ce sujet l'article de Jean-François Chassay, « Robert Oppenheimer et la fiction : du réel à la mythologie ».

10 Toujours dans le *Routledge*, voir l'article « Philosophy of Science » d'Alfred Nordmann (365).

11 Wilson, Edward Osborne. *Consilience: the unity of knowledge*, 1998.

On pourra alors se demander, pour conclure, s'il est possible que tous ces concepts apparemment opposés (dont la raison et l'imaginaire) trouvent leur unification grâce à l'imaginaire. André Breton avait pressenti dans les *Manifestes du surréalisme* le pouvoir de l'imaginaire de rapprocher deux réalités distantes. D'après lui, l'« image poétique » peut créer un lien entre deux éléments hétérogènes comme, par exemple, la science et la littérature, le réel et l'imaginaire ou la raison et les émotions. L'imaginaire a le pouvoir de rassembler des réalités aussi éloignées l'une de l'autre que l'art et la science¹² comme nous le voyons ici ; mais Ducornet va plus loin dans son essai *The Deep Zoo* en affirmant : « *The human imagination poses searching riddles, and the moment it does, poetry and science, philosophy and cosmology are born* » (65). L'imagination, d'où naît l'imaginaire, peut tout ; sans limites, elle est capable de créer des disciplines pour ensuite effacer les frontières qui les séparent. Si l'imaginaire crée la réalité, cela pourrait expliquer pourquoi, entre la raison et l'imaginaire, ce dernier est le plus fort.

12 Voir l'ouvrage de Jean-François Chassay et Elaine Després (dir.), *Humain ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, qui explore « un imaginaire de la science » en interrogeant « la réalité scientifique à travers l'imaginaire » et la capacité des images d'informer « notre compréhension des sciences » (12).

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, G. (1949). *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.

Bachelard, G. (1960). *La Poétique de la rêverie*. Paris : PUF.

Barbier, R. (s.d.). *Histoire du concept d'Imaginaire et de ses transversalités* [ensemble de données inédit]. Université Paris 8. URL originale : <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm>. Consulté le 3 juillet 2019.

Barreau, A. et Nancy, J.L. (2011). *Dans quels mondes vivons-nous ?* Paris : Galilée.

Barthes, R. (2015). *Le Bruissement de la langue ; essais critiques IV*. Paris : Seuil.

Beer, G (dir.). (1996). *Open fields: science in cultural encounter*. Oxford: Clarendon Press.

Breton, A. (1963). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.

Chassay, J.F. (2008). *Robert Oppenheimer et la fiction : du réel à la mythologie. De la vérité du récit. Hommage à Thierry Hentsch*, Québec : Presses de l'Université Laval, 141-163.

Chassay, J.F. et Desprès E. (dir.). (2010). *Humain ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*. Figura, 22.

Clarke, B et Rossini M. (dirs.). (2011). *The routledge companion to literature and science*. London: Routledge.

Ducornet, R. (1984). *The stain*. London: Chatto and Windus.

Ducornet, R. (1999). *The monstrous and the marvelous*. San Francisco: City Lights Publishers.

Ducornet, R. (2015). *The deep zoo*. Minneapolis: Coffee House Press.

Durand, G. (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.

Gregory, S. (1998, fall). Finding a language: introducing Rikki Ducornet. In O'Brien, J. (dir.), *Richard Powers / Rikki Ducornet, the review of contemporary fiction* (Vol. XVIII, no. 3, p. 111-125). Dalkey Archive Press.

Iser, W. (1993). *The fictive and the imaginary*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Wilson, E.O. (1998). *Consilience: the unity of knowledge*. London: Little, Brown.

Wunenburger, J.J. (2016). *L'imagination créatrice*. Toulouse : UPPR.