

INTRODUCTION GENRES, GÉNÉRICITÉ : L'IMAGINAIRE À L'ŒUVRE

Chantal MASSOL

Point n'est besoin de le rappeler longuement : les approches contemporaines des genres littéraires, en même temps qu'elles ont assuré le retour de cette notion sur la scène théorique, pour la mettre, souvent, au premier plan, ont considérablement renouvelé et déplacé l'appréhension de leur objet. Il ne s'agit plus guère de considérer les genres comme des ensembles de propriétés stables, ni d'établir, en affinant les critères de leur catégorisation, des taxinomies savantes¹. L'attention s'est portée sur leur mode d'existence et sur leurs effets pragmatiques. D'un point de vue phénoménologique, ils existent, comme l'a observé Dominique Combe, en tant qu'objets de « croyance² » dans la conscience « naïve³ » (préréflexive)⁴ du lecteur : ils assurent, alors, dans la lecture, une forme de « pré-compréhension⁴ ». C'est ce rôle médiateur que mettent au premier plan, quel que soit leur contexte théorique respectif, les approches communicationnelles de la littérature. Le statut des genres est ainsi celui de « généralité[s] intermédiaire[s]⁵ ». Ils concourent à

1. La vanité du geste classificatoire a été soulignée, notamment, par Jean-Marie SCHAEFFER (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 74).
2. COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 12. Cette idée a été développée par LE BLANC Claudine, « Croire dans les genres? », *Socio-anthropologie*, n° 36, 2017, p. 107-122.
3. Façonnée, certes, par ses lectures et différentes institutions, dont l'institution scolaire.
4. COMBE Dominique, *op. cit.*, p. 13.
5. C'est ainsi que Raphaël Baroni définit la conception des genres d'Antoine Compagnon (« Généricité ou stéréotypie? », *Cahiers de Narratologie*, 17/2009, [<http://journals.openedition.org/narratologie/1090>], consulté le 1^{er} février 2022).

former l'horizon d'attente des lecteurs, participent à leur expérience réceptive⁶, leur permettent de s'approprier les œuvres singulières. L'expérience générique est, de ce fait, une dimension importante de la « compétence communicationnelle⁷ » des acteurs de la vie littéraire ; les genres agissent en ce sens comme des « opérateurs de cadrage⁸ » : intervenant dans le processus de la création comme dans celui de la réception, ils définissent, entre sujets écrivant et sujets lisant, des conventions qui déterminent des attentes mutuelles, ils produisent des représentations (plus ou moins) partagées qui orientent la compréhension et l'interprétation des textes singuliers. La fonction des genres et de la généricité est ainsi d'assurer une reconnaissance⁹, une familiarisation¹⁰, de proposer un « lire comme¹¹ » – en termes métaphoriques, ils jouent un rôle de « crible » ou de « tamis », de « filtre », de « prisme¹² » ...

Dans la formation du « regard générique¹³ » interviennent ainsi la mémoire, la perception, l'expérience, la cognition, les affects. À cela, il faut, puisque la subjectivité est un élément essentiel de l'existence du genre¹⁴, ajouter l'imaginaire, qui en emprunte le « canal¹⁵ », et, investissant représentations et discours,

6. « l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève » est le premier nommé des trois facteurs principaux qui, pour Jauss, déterminent cet horizon d'attente (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990 [1978], p. 49).

7. MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 184.

8. L'expression est de Karl CANVAT (*Enseigner la littérature par le genre. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 1999, p. 115).

9. COMBE Dominique, *op. cit.*, p. 12 ; COMPAGNON Antoine, *Théorie de la littérature : la notion de genre* (cours, université de Paris IV-Sorbonne), « Introduction : forme, style et genre littéraire », [<https://www.fabula.org/compagnon/genrel.php>], consulté le 15 décembre 2021).

10. En ce qu'ils permettent au lecteur de rattacher le texte à une « famille », une « classe » (Voir CANVAT Karl, « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », 2007, [https://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture], consulté le 1^{er} février 2022).

11. BARONI Raphaël et MACÉ Marielle, « Avant-propos », *La Licorne*, n° 79 : « Le Savoir des genres », R. BARONI et M. MACÉ (dir.), 2006, p. 13.

12. *Ibid.*, *passim*.

13. *Ibid.*, p. 10.

14. « Le genre en lui-même, s'il se fonde sur des régularités structurales ou thématiques appartenant à un groupe d'œuvres, ne peut exister que dans la mesure où il est constitué par un sujet capable de percevoir ces régularités. Le lecteur se constitue des "archi-textes" par abstraction de règles génériques tirées de l'ensemble des textes concrets qui font partie de son encyclopédie ; ce produit architextuel est donc partiellement subjectif, sujet à des corrections perpétuelles, et les attentes qu'il génère sont très souvent inconscientes » (BARONI Raphaël, « Genres littéraires et orientations de la lecture. Une lecture modèle de "La Mort et la boussole" de J. L. Borges », *Poétique*, n° 134, 2003/2, p. 143).

15. MACHADO DA SILVA Juremir, « Qu'est-ce que l'imaginaire ? Des multiples réalités imaginaires », *Sociétés*, n° 128, 2015/2, p. 118. L'article propose une distinction entre subjectivité et imaginaire : « La subjectivité est faculté. L'imaginaire, usage de la subjectivité, subjectivité appliquée, réalisée, consommée » (*ibid.*).

joue un rôle, peut-être sous-estimé, dans la construction des horizons d'attente génériques. En insistant, ici, sur ce rôle, nous envisagerons l'imaginaire comme un vecteur important de la communication littéraire¹⁶; et, puisqu'il a, dans les processus cognitifs, une fonction avérée¹⁷, nous considérerons les représentations qu'il véhicule comme une dimension notable du « savoir des genres ».

Imaginer, c'est, d'abord, produire, se représenter des images, dans tous les sens de ce terme. Dans des œuvres langagières, c'est très souvent sous sa forme rhétorique que se rencontre l'image. C'est d'ailleurs en ce sens, et en envisageant, plus précisément, l'image comme trope, que Marielle Macé a pu, avant nous, évoquer un « imaginaire des genres¹⁸ ». Elle a souligné, ainsi, le rôle de la mobilisation des métaphores dans la représentation des ensembles génériques et des relations qui les constituent, ou les unissent à leur contexte : la littérature (ou, avant la fin du XVIII^e siècle, la poésie), les lecteurs. Avec elle, on mentionnera celle de la famille (ou, avec Antoine Compagnon, celle de « l'air de famille¹⁹ »), celle de l'arbre (aristotélicien) ou de l'arbre généalogique, celle (longuement étudiée par Jean-Marie Schaeffer²⁰) de l'organisme vivant, celles de l'inventaire ou de la liste, du tableau à différentes entrées, celles, encore, de la constellation, ou du décor, du fond, du cadre²¹... Alastair Fowler, pour prendre un autre exemple encore, avait relevé (pour en contester la pertinence) la présence, chez certains critiques, d'un modèle hydrostatique (« *a hydrostatic model*²² ») pour penser le système générique. Toutes ces images reflètent la diversité et l'historicité des constructions théoriques. À travers elles, comme le note Marielle Macé, se figurent le statut des genres, leur nature supposée, leurs fonctions. Le montre, de manière exemplaire, le modèle métaphorique très élaboré que bâtit Brunetière : en important en littérature la théorie darwinienne et en identifiant les genres à des espèces naturelles,

16. « Tout imaginaire est communication » (MACHADO DA SILVA Juremir, art. cité, p. 117).

17. Par les travaux menés en psychologie cognitive.

18. Dans l'Introduction à son anthologie : *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2004, p. 30-33.

19. Aux résonances wittgensteiniennes (COMPAGNON Antoine, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, op. cit., loc. cit.).

20. SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, op. cit., en particulier p. 21 et suiv., p. 47 et suiv.

21. MACÉ Marielle, *Le Genre littéraire*, op. cit., p. 30-33.

22. « *as if its total substance remained constant but subject to redistribution* » [« comme si sa substance totale restait constante mais sujette à redistribution ». Nous traduisons] (FOWLER Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 2002 [1982], p. 227). Fowler ne précise pas à quels critiques il fait allusion (« *Some critics* [...] », *ibid.*).

à des êtres vivants, il postule leur soumission aux lois de l'évolutionnisme et de la « concurrence vitale » ; ces lois sont au principe de leur génération les uns par les autres et de la « persistance [des] plus « apte[s] »²³ – de leur généalogie et de leurs relations d'antagonisme.

Tout aussi révélatrice, toutefois, est la manière dont se déploie le jeu des images dans des visions moins systématiques. *L'Art poétique français* de Sébillet (1548), par exemple, comme c'est souvent le cas à la Renaissance, présente les genres poétiques (de l'épigramme au virelai, en ajoutant, pour finir, des considérations sur les poèmes traduits et les procédés d'enrichissement de la rime) de façon énumérative, comme un simple inventaire dont l'agencement global n'obéit à aucun principe clairement discernable. L'auteur fait précéder ce catalogue, dans le livre qui lui est consacré (le Deuxième), d'une brève préface, adressée au lecteur, qui offre une représentation métaphorique de l'objet de son discours : y surgit l'image, bucolique, du « camp fleuri de Française Poésie²⁴ », laquelle évoque de manière adéquate la juxtaposition, dans un tel espace, des unités génériques, la part de contingence de leur répartition et la possibilité de leur expansion ; mais, très rapidement, la métaphore change de registre, car ce camp se révèle « honorablement régi et conduit » « sous l'enseigne » de « chefs et de princes Poètes » : c'est donc en réalité un champ de bataille, sur lequel l'auteur guide ce soldat, aspirant au rang de Capitaine, qu'est son destinataire fictif : « [...] tu désires entendre la forme des escadrons et bataillons : des camps volants et camps assis pour en faire ton profit quand l'occasion le requerra²⁵ ». Voilà que s'ordonne davantage, dans le discours métaphorique, ce « camp » : il devient, à l'intention de l'apprenti-poète, un lieu où se déploient des stratégies, s'organisent, en particulier autour de choix génériques (celui de l'ode, notamment), des affrontements. Le contexte est en effet celui de la vive polémique opposant, au milieu du xvi^e siècle, les épigones de Marot, dont fait partie Sébillet, aux poètes, plus « modernes », de la Pléiade²⁶, dans une situation où les enjeux sont l'ambition littéraire, la Poésie (en langue

23. BRUNETIÈRE Ferdinand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, t. I., Paris, Hachette, 1890, p. 22.

24. SÉBILLET Thomas, *Art poétique français* (1548), dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche Classiques », 1990, p. 97. Ce texte est reproduit dans l'anthologie procurée par MACÉ Marielle, *Le Genre littéraire, op. cit.*, p. 67.

25. *Ibid.*

26. À *L'Art poétique* de Sébillet répondra en 1549 la *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay.

française) et son lustre, ainsi que la lutte pour la suprématie : car, pour reprendre la formule de Francis Goyet, « le prince des poètes doit être le poète du prince²⁷ ».

On voit à travers ces exemples que les genres, comme outils de catégorisation, n'échappent pas, non plus, à ces représentations imagées. Les voici moins, chez Sébillet, instruments de classification²⁸ que composantes d'unités de combat. Leur fonction normative à l'âge classique peut donner à voir en eux des « mètres-étalons » (J.-M. Schaeffer²⁹), ou des « moules » (M. Macé³⁰). « Espèces » vivantes, les genres de Brunetière (notons que ce dernier se défend d'user à leur propos d'un langage métaphorique³¹!) se présentent au contraire comme dotés d'une nature interne, selon une conception essentialiste qui fait d'eux le principe causal des textes individuels, et un moteur intrinsèque de la littérature³². Pour une modernité qui entendra affranchir la littérature des déterminations (de place, de forme) imposées par les genres, proclamant l'absolue autonomie de l'écriture (du « livre », chez Blanchot), les genres ne seront en revanche rien de mieux que des « rubriques », de simples désignations donc (selon l'étymologie), ou de vaines et fallacieuses catégories qu'il convient de « dissip[er] » pour que « la littérature s'affirm[e] seule³³ ». Pour un Alastair Fowler, reconsidérant (plus près de nous) la question générique sous un angle historique (et selon une approche pragmatique), les genres se figurent comme des « répertoires³⁴ ». Un peu plus récemment encore, Pierre Vinclair, qui propose de les considérer comme des « types d'instruments d'optique³⁵ », entend les aborder sous l'angle de leur « énergétique³⁶ » ...

27. *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., « Introduction », p. 34. Cette introduction expose les termes du débat.

28. Encore que cette préoccupation ne soit pas étrangère à Sébillet qui, s'il n'emploie pas le mot « genre » (que l'on trouvera dans la *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay), commence, de fait, « à en concevoir la notion » (Naïs Hélène, « La notion de genre en poésie au XVI^e siècle : étude lexicographique et sémantique », dans G. DEMERSON [dir.], *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 117).

29. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, op. cit., p. 33.

30. *Le Genre littéraire*, op. cit., p. 30.

31. « Les genres », soutient-il, « existent [...] vraiment dans la nature et dans l'histoire » (BRUNETIÈRE Ferdinand, *L'Évolution des genres...*, op. cit., p. 11).

32. Voir SCHAEFFER Jean-Marie, op. cit., p. 34.

33. BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 253 et 254.

34. « *The repertoire is the whole range of potential points of resemblance that a genre may exhibit* » [« Le répertoire est l'ensemble des points de ressemblance potentiels qu'un genre peut présenter », nous traduisons] (*Kinds of Literature*, op. cit., p. 55).

35. En cela, il use d'un registre métaphorique très présent dans les discours de notre temps, comme nous l'avons vu plus haut.

36. VINCLAIR Pierre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 11 et 12.

La représentation des genres proprement dits (c'est-à-dire des ensembles d'œuvres subsumées par ces catégories, désignées par des noms de genres) est, bien sûr, elle-même investie par des images. C'est ce que nous verrons dans le présent volume, dont l'attention, d'ailleurs, se porte essentiellement sur eux – l'imaginaire des systèmes de genres, tout comme celui des outils de catégorisation générique, ayant sans doute davantage été mis au jour.

Mais la forte présence de l'image langagière dans les discours sur les genres ne doit pas faire oublier que d'autres types d'images alimentent leurs représentations, à commencer par l'image prise dans son sens premier, l'image visuelle (de nature iconographique, par exemple³⁷); peuvent intervenir aussi, comme on l'entreverra, des images sensorielles, émotionnelles, affectives, psychiques; ou encore des représentations mentales, informées, à des degrés divers, par la mémoire, le rêve, la rêverie ou le fantasme. Comme les images rhétoriques, ces différents types d'images pourront jouer – c'est une fonction majeure de l'imaginaire – un rôle modélisant.

À cela ne sauraient toutefois se réduire ses fonctions. Car on désigne aussi, par le terme d'« imaginaire », l'ensemble des constructions mentales opérées par l'imagination. Ce qui mobilise, en particulier, « la faculté originaire de poser ou de se donner, sur le mode de la représentation, une chose et une relation qui ne sont pas »; ou encore, « la capacité de voir dans une chose ce qu'elle n'est pas, de la voir autre qu'elle n'est³⁸ ». S'ajoutant, ainsi, au réel, l'imaginaire l'interprète, lui donne signification. Il vient, pour le dire avec le sociologue Juremir Machado Da Silva, « redimensionne[r]³⁹ » le fait. En ce sens encore, il marque fortement l'expérience, la pratique et le savoir des genres. C'est probablement dans le domaine des études de genre (au sens de *gender studies*) que cette dimension imaginaire de la relation aux genres (littéraires) a été le mieux mise en évidence. Considérant le « genre des genres », Christine Planté a ainsi proposé la notion d'« imaginaire générique », modelée sur celle d'« imaginaire linguistique » précédemment construite par Anne-Marie Houdebine⁴⁰. Par cette dernière formule, la sociolinguiste a, comme on le sait, désigné le rapport, *via* ses représentations,

37. Le rapport sera, certes, d'analogie.

38. CASTORIADIS Cornélius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999 (1975), p. 191.

39. « L'imaginaire est le sens qui redimensionne le fait sans que l'on puisse l'annuler par la raison » (MACHADO DA SILVA Juremir, « Qu'est-ce que l'imaginaire? », art. cité, p. 117).

40. HOUDEBINE-GRAUD Anne-Marie (dir.), *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

du sujet parlant à sa langue⁴¹, insistant sur le fait que cet imaginaire des locuteurs mêle aux normes linguistiques objectives des normes subjectives, parmi lesquelles prennent place des normes fictives – cet imaginaire linguistique étant étroitement corrélé, comme elle y a insisté plus récemment, à un « imaginaire culturel⁴² ». Christine Planté appelle alors « imaginaire générique » les « représentations des sujets lisant et écrivant, nourries par toute une tradition critique, des stéréotypes culturels et des lectures largement partagées⁴³ ». Elle constate, en particulier, que les discours critiques sur la littérature, à partir du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, ont souvent une vision « genrée » des catégories littéraires, construisant des fictions que contredisent parfois les données objectives : ainsi, l'épopée, l'histoire, seraient, selon ces représentations, masculines, et le roman, tout comme l'épistolaire, féminin... Il importe toutefois de souligner que dans la notion d'« imaginaire générique » telle que la forge Christine Planté, si l'adjectif « générique » peut dériver, de fait, des deux sens du mot « genre », il désigne surtout l'imaginaire du *gender*, c'est-à-dire des schèmes qui structurent l'opposition culturelle et sociale entre le masculin et le féminin. Si notre questionnement est, au fond, similaire, il s'adresse principalement, répétons-le, aux genres comme formes du discours littéraire, et s'étend aux différentes manières dont l'imaginaire intervient dans leur constitution ou leur perception : l'« imaginaire générique » sera donc, pour nous, sauf indication contraire, l'« imaginaire des genres » (littéraires, et parfois artistiques), selon la formule d'ailleurs retenue pour intituler le présent dossier⁴⁴ – celle d'« imaginaire générique » présentant toutefois l'avantage de désigner, tout autant que l'imaginaire en jeu dans la représentation des genres, celui qui est au travail dans la généricité.

Gardons-nous, puisque l'accent est mis, une fois encore, sur la subjectivité de cette relation imaginaire, d'assimiler hâtivement le subjectif à l'individuel : les représentations en jeu dans ce rapport peuvent être collectives – d'autre part, comme y insiste Anne-Marie Houdebine, représentations individuelles et sociales ne peuvent guère se penser comme disjointes, nos imaginaires individuels se construisant aussi, selon la leçon de Castoriadis, « dans la communauté culturelle

41. Rapport « énonçable en termes d'images » (*ibid.*, p. 10) – ce dernier terme pouvant être pris dans tous ses sens.

42. HOUDEBINE Anne-Marie, « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel », *La Linguistique*, vol. 51, 2015/1, p. 3-40.

43. PLANTÉ Christine, « Un roman épistolaire féminin ? Pour une critique de l'imaginaire générique (Constance de Salm, *Vingt-quatre heures d'une femme sensible*) », dans C. MARIETTE-CLOT et D. ZANONE (dir.), *La Tradition des romans de femmes XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Champion, 2012, p. 275-296.

44. Il s'agissait d'éviter l'ambiguïté.

et dans sa transmission historique et sociale⁴⁵ ». Il importe, certes, dès lors que l'on s'interroge sur les imaginaires des genres, de mettre en évidence, comme l'a fait Alain Vaillant, « la sphère des représentations mentales qui se constitue en chacun (auteur ou lecteur) » et qui dessine « un paysage intérieur » d'où découle – avec ses « hiérarchies implicites » et ses « passerelles éventuelles » – un « système de genres individuel » : car on peut supposer avec lui que cette « fantasmagorie des genres », qui dote ceux-ci de « halos génériques⁴⁶ » a, dans la pratique littéraire, des effets de bien plus grande ampleur que la connaissance scolaire ou théorique de leurs systèmes ; ces représentations mentales individuelles, si variables qu'elles soient, dépendent toutefois « de la formation reçue, des habitudes culturelles, des lectures et des modèles littéraires inconsciemment intériorisés⁴⁷ ».

Certaines des études qui suivent permettront de voir s'élaborer, ou s'esquisser, de telles normes génériques subjectives (collectives ou singulières), s'ajoutant aux « normes » objectives (les régularités « réellement » observables) et interagissant avec elles pour former – au-delà des seules représentations liées au « genre des genres⁴⁸ » – des imaginaires génériques.

Se manifeste, ici, une autre fonction cardinale de l'imaginaire, que l'on envisagera, en l'occurrence, sous son aspect « socio-discursif⁴⁹ » : construisant de la signification sur le réel, il intervient dans la production de valeurs (éthiques⁵⁰, idéologiques, spirituelles, et, bien sûr, esthétiques)... Les imaginaires génériques sont ainsi engagés dans la formation d'axiologies (on sait qu'il y a de « bons » ou de « mauvais genres »), dans des processus de valorisation : la nouvelle de l'époque romantique, par exemple, produit médiatique *a priori* dévalorisé (celle des années 1840, paraissant dans la presse, plus encore que celle des années 1830, publiée en revue), trouve un recours dans la mémoire du genre (Boccace, Marguerite de Navarre) et travaille son image en revendiquant une forme d'aris-

45. *Ibid.*

46. VAILLANT Alain, *L'Histoire littéraire*, chap. VII, « Le genre littéraire », Paris, Armand Colin, 2017 (2010), p. 149-150 (A. Vaillant prend l'exemple du sonnet baudelairien, doté d'un « halo » épique).

47. *Ibid.*, p. 149.

48. Lesquelles seront souvent évoquées, au demeurant, dans ce recueil (on les rencontre dans les genres médiatiques du XIX^e siècle, chez Nabokov, chez Marcel Moreau...). Certaines contributions en feront leur objet central.

49. CHARAUDEAU Patrick, « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux », dans H. BOYER (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris, L'Harmattan, 2007, disponible sur le site de P. Charaudeau – *Livres, articles, publications*, [<http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html>], p. 3, consulté le 1^{er} février 2022.

50. Voir *Revue française d'éthique appliquée. L'Imagination. Pouvoirs et usages*, n° 12, 2021/2.

toctratisme (comme cela apparaît chez Musset⁵¹, ou chez Balzac⁵²). Au fil de ces pages, on verra par quels détours, jeux d'écarts, transferts imaginaires sont produites ces valeurs. On prendra également – c'est à raison qu'A. Fowler comparait le répertoire des genres à une « bourse des valeurs imaginaire⁵³ » – la mesure du rôle que cet imaginaire joue dans les processus de légitimation : à travers les formes de son utilisation, comme on le constatera, se définissent des stratégies ou des figures autoriales, se façonnent des postures et des éthè d'auteurs, se cherchent des positionnements dans le champ littéraire⁵⁴.

Une autre fonction cardinale de l'imaginaire est sa fonction créatrice, mise en avant, de diverses manières, par ses théoriciens – dès lors qu'ils voient en lui autre chose que l'ensemble, statique, des produits de l'imagination⁵⁵, et le conçoivent comme intégrant l'action et la puissance d'animation de l'imagination elle-même, c'est-à-dire comme dynamique et s'ouvrant « sans cesse [...] de l'innovation, à des transformations, à des créations⁵⁶ ». L'idée d'une créativité propre à l'imaginaire est, par exemple⁵⁷, au cœur de l'approche anthropologique de Gilbert Durand : considérant que l'imaginaire est le premier substrat de la vie mentale, ce dernier⁵⁸ a proposé une modélisation de son mode d'action, de la forme primordiale, génératrice, de schèmes sensorimoteurs à la constitution de grands régimes

51. « Je me console de Werther / Avec la reine de Navarre » (« Simone, conte imité de Boccace », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1840. Dans *Poésies complètes*, [éd. F. Lestringant], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche Classiques », 2006, p. 550).

52. Dans *Les Fantaisies de Claudine*, *Revue parisienne*, 25 août 1840 (devenant, en 1844, *Un prince de la Bohème* [Paris, éd. Potter]).

53. « *that imaginary stock exchange* ». FOWLER Alastair, *op. cit.*, p. 226.

54. De par les hiérarchies de valeurs qu'il instaure, cet imaginaire joue également, dans la production des œuvres, un rôle modélisant (il propose des parangons, des références).

55. Sur ces deux grandes conceptions entre lesquelles se partagent les théories de l'imaginaire, voir WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2020 (2003), p. 35-37. C'est une distinction similaire qu'établit P. Ricœur entre les théories de l'« imagination reproductrice » (il y inclut celle de Sartre) et celles de l'« imagination productrice » (*L'Imagination. Cours à l'Université de Chicago* (1975), Paris, Seuil, coll. « Bibliothèque Ricœur », 2024). Dans la troisième partie de ce cours tout récemment publié, le philosophe propose sa propre théorie de l'imagination productrice, de l'imagination comme *fiction* – apte à ouvrir « de nouvelles perspectives sur la réalité » et à revêtir une fonction heuristique, dans le domaine poétique comme dans la pensée scientifique (*ibid.*, p. 307 et 317).

56. *Ibid.*, p. 36.

57. Nous ne passerons pas en revue les différentes théories qui énoncent cette idée, et renverrons, sur ce point encore, à l'ouvrage de synthèse de WUNENBURGER Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 9 à 28.

58. Dont on connaît la dette vis-à-vis, entre autres, de la pensée bachelardienne (les images, pour Bachelard, constituent l'instance première de la pensée).

d'images et de récits, en passant par la formation d'archétypes et de symboles⁵⁹. La philosophie des sciences, pour sa part, souligne, depuis les travaux pionniers de Gerald Holton⁶⁰, la fonction heuristique des images mentales dans la découverte scientifique – l'observation s'est, depuis, étendue aux processus en jeu dans d'autres domaines du savoir. La découverte, par les neurosciences, que voir et imaginer activent les mêmes zones cérébrales n'a fait, depuis la fin du xx^e siècle, que renforcer l'attention prêtée au rôle fondamental des images dans les processus de pensée humains⁶¹. Bon nombre de contributions observeront cette dimension créatrice de l'imaginaire, envisagée, le plus souvent, sous l'angle de cette puissance poétique.

Un peu différente est la notion d'imaginaire créateur, telle que la conçoit – dans la lignée de la philosophie classique allemande (Kant, Fichte et la notion de *produktive Einbildungskraft*⁶²), mais selon un système particulier – Cornelius Castoriadis : elle désigne, pour l'auteur de *L'Institution imaginaire de la société*, un imaginaire « premier », « radical », qui n'est pas « image de » (c'est-à-dire de la nature du « reflet » ou du « fictif »), mais « création incessante [...] de figures/formes⁶³/images, à partir desquelles seulement il peut être question de "quelque chose". » « Ce que nous appelons "réalité" et "rationalité" », poursuit-il, « en sont les œuvres⁶⁴ ». Cette création, psychique, est aussi, comme nous l'avons entrevu déjà, social-historique : la société, pour le philosophe, n'a pas de fondement extérieur à elle-même ; elle « s'auto-institue », se pose comme existante, en produisant les normes, valeurs, repères destinés à la régir, l'imaginaire (fait de mythes et de valeurs) jouant, dans cette production, un rôle déterminant⁶⁵.

59. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016 (1960).

60. *L'Imagination scientifique*, trad. J.-F. Roberts, Paris, Gallimard, 1981(1978). L'intuition fondamentale du chercheur, pour Holton, fait fond sur un répertoire relativement limité et stable de *thémata*, c'est-à-dire de préconceptions fondamentales qui orientent son activité de recherche, et ne peuvent être réduites ni à l'observation, ni au calcul.

61. Dans cette optique, « [...] les images sont les matériaux principaux à l'origine des processus de pensée et la pensée ne saurait mieux se définir que comme un vaste imaginaire » (THOMAS Joël, « Imaginaire et neurosciences. Histoire des théories et des représentations du cerveau humain et de ses fonctions, de l'Antiquité au xxi^e siècle », *IRIS*, 41/2021, [<https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=2128>], consulté le 13 janvier 2022).

62. *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 220. En cela, il fait écho à bien d'autres théoriciens de l'imagination « productive » (dont P. Ricœur). Par *Einbildungskraft*, Kant désigne, traduisant le latin *vis imaginationis*, la « force de mettre en forme », ou « en image(s) ».

63. Par « formes », il faut entendre des formes politiques, des institutions, mais aussi des notions, des concepts – tout ce par quoi le monde peut « prendre forme ».

64. *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 8.

65. Voir *ibid.*, p. 224.

Les formes sociales (et culturelles) trouvent aussi en cet imaginaire créateur leur puissance dynamique, en ce qu'il est faculté de questionnement, de réinvention des significations sociales établies. Dans l'une, au moins, des contributions qui suivent, c'est sous l'angle de cette fonction instituante que sera envisagé l'imaginaire créateur.

Si les études présentes s'intéressent, comme nous l'avons signalé, aux genres singuliers, il ne s'agit pas, pour autant, de considérer ces derniers comme des réalités closes sur elles-mêmes et indépendantes des ensembles génériques auxquels ils prennent part. La plupart des contributions les montrent « imaginés » dans leurs relations avec d'autres genres – relations d'opposition, d'interaction, de croisement... – qui souvent s'expriment au sein des œuvres particulières : car il est bien entendu que les différentes classes de textes ne sont pas « mutuellement exclusives⁶⁶ », qu'un texte peut participer de plusieurs genres, et que ceux-ci en outre ont des frontières floues et poreuses... L'imaginaire est ainsi un agent des dynamiques génériques⁶⁷, c'est-à-dire de ce travail (d'altération, de variation, de déplacement, d'hybridation, de réélaboration... voire de dissolution) qui s'opère, dans les textes mêmes, à partir des « modèles » architextuels abstraits. Il intervient de même dans les dynamiques inter-, ou transgénériques. Tout autant que les représentations des genres, l'imaginaire investit ainsi la généricité.

L'appellation de « genres » recouvre, c'est entendu également, des réalités plurielles, des catégories dont le statut est dissemblable, et l'ensemble, composite. On a souvent souligné l'hétérogénéité des paramètres qui interviennent dans leur définition. Cette hétérogénéité est, déjà, une caractéristique de la fameuse triade récit/poésie/théâtre qui, depuis le milieu, environ, du XIX^e siècle⁶⁸, nous a fourni les grandes classes (le XX^e siècle leur a ajouté l'essai) entre lesquelles se répartissaient les genres littéraires – ces catégories semblent encore assez présentes à nos consciences contemporaines malgré la « déspécification⁶⁹ » qui, de nos jours, affecte la littérature et se traduit par l'effacement de la frontière qui la séparait, au cours de l'ère esthétique, de ce qui n'était pas elle – ou, pour le dire autrement, par l'extension de ses pratiques : au document, au témoignage, à la *nonfiction*...

66. SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.*, p. 69.

67. Voir BARONI Raphaël, « Genres littéraires et orientation de la lecture », art. cité, p. 144.

68. Pour une analyse de la formation de ce système « moderne » et de l'hétérogénéité de ses catégories, voir par exemple, COMPAGNON Antoine, *La Notion de genre*, *op. cit.*, « Huitième leçon : le système aujourd'hui », [<https://www.fabula.org/compagnon/genre8.php>], consulté le 15 décembre 2021.

69. GEFEN Alexandre, *L'Idée de littérature*, Paris, Corti, 2021, p. 170.

Tout aussi hétérogènes sont les critères selon lesquels se définissent les genres proprement dits⁷⁰ : formels (le sonnet), thématiques (la nouvelle galante, le roman maritime), pragmatiques (le panégyrique, le tombeau), modaux (le récit), énonciatifs (l'autobiographie) – souvent, ces définitions obéissent à un mixte de critères... Ajoutons que les genres ont une existence historique⁷¹, qu'ils relèvent, de ce fait, de traditions génériques différentes, et que la généricité est soumise, dans le temps (et l'espace) à la variation. On considère donc ici, en des temps et des contextes divers, des exemples de grandes catégories transhistoriques (la poésie); de grandes classes textuelles (le roman); de genres plus singuliers (le récit viatique); d'hypergenres⁷² (l'essai). On s'intéresse aussi à des sous-genres (romanesques, en l'occurrence) : le roman d'anticipation, la science-fiction (ce que l'on appelle parfois la « littérature de genre »). On prête attention à des genres médiatiques (la chronique, le reportage). On se penche sur des genres auctoriaux⁷³ (le récit de soi chez Nabokov, les « stèles » de Segalen...). Sur des genres hybrides (le scénario cinématographique). Et, pour rappeler la variabilité sémantique du mot « genre » lui-même, on évoque l'extension du champ notionnel de ce terme au début d'un XIX^e siècle encore marqué par la tradition rhétorique, à travers le cas du « genre romantique ».

Quant à l'« imaginaire des genres », on aura compris qu'il ne s'agit pas de celui qui se trouve mobilisé, véhiculé, par ces derniers, dans la construction (par exemple) de leurs mondes fictionnels – encore que cet imaginaire joue incontestablement un rôle dans la perception de certains architextes génériques⁷⁴ –, mais bien de celui qui façonne la vision du genre lui-même. Il ne faut toutefois pas trop se hâter de dissocier l'un de l'autre : ainsi, dans l'étude, qu'il a menée, de l'imaginaire générique du *steampunk*⁷⁵, Denis Mellier a fait apparaître que l'imaginaire fictionnel de la machine, présent dans ce sous-genre contemporain « uchronique », caractérisé par la coprésence d'univers fictionnels du XIX^e siècle, hétérogènes à l'origine (ceux de Verne, de Welles, de Conan Doyle...), était aussi

70. Voir par exemple SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.*, p. 79 et suiv.

71. Ce sont les « genres historiques » (Todorov) qui sont ici l'objet de l'étude – et non les genres théoriques (ni les modes).

72. Voir MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 185.

73. Voir *ibid.*, p. 183.

74. Ceux du roman gothique, de l'*heroic fantasy*, du réalisme magique, etc.

75. MELLIER Denis, « *Steampunk*. Transfictionnalité et imaginaire générique (littérature – BD – cinéma) », dans R. AUDET et R. SAINT-GELAIS (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota Bene/Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 91-109.

celui du genre lui-même, lequel s'alimente de combustibles fictionnels divers pour construire un univers en expansion. Certaines contributions soulignent ici cette solidarité entre ces deux aspects de l'imaginaire générique, voire leur interaction sur le mode du « bouclage » réflexif – telle que l'on peut l'observer, par exemple, dans certains romans français d'une période de mutations, les années 1860.

L'imaginaire à l'œuvre *dans* le genre peut, toutefois, entrer en conflit avec l'imaginaire *du* genre : c'est ce qui ressort de l'ouvrage de Frédéric Regard sur le « polar » anglais⁷⁶ : *le detective novel*, soutient l'auteur, est une affaire de femmes : ce sont elles qu'il concerne au premier chef, et ce sont des romancières (principalement Agatha Christie, Ruth Rendell, P. D. James) qui ont façonné ce genre. À une époque (la seconde moitié du XIX^e siècle) où naît, dans les sociétés occidentales, un soupçon sur la fiabilité de la réalité telle qu'elle est représentée, en particulier dans le discours réaliste, où l'on pressent que le monde décrit pourrait n'être qu'une représentation conventionnelle (une fiction), elles dévoilent, nous dit-il, une « réalité sous la réalité⁷⁷ », donnant une place centrale à la question féminine, faisant apparaître et reconnaître des victimes jusque-là ignorées⁷⁸. Elles proposent ainsi, tout à la fois, une nouvelle éthique du monde, et une nouvelle esthétique (un nouveau mode de narration, de mise en intrigue, de nouvelles figures de l'héroïsme). L'histoire de la littérature anglaise, cependant, a élaboré une version « genrée » de la généalogie du roman de détection, qui met en avant les *pères* du genre (Wilkie Collins et Conan Doyle) ; elle a construit un canon officiel qui valorise essentiellement des auteurs et des enquêteurs hommes, favorisant l'« oubli du personnage de l'enquêtrice en jupons au profit de celui du détective en pantalons⁷⁹ », et a glorifié, en élisant, de manière quelque peu contestable, Poe comme grand ancêtre, la « ratiocination » (masculine) au détriment de ce mode de connaissance (censément) plus « féminin », et qui est *de facto* à l'œuvre dans l'activité de détection⁸⁰, qu'est l'intuition. Cette occultation d'un imaginaire par un autre a durablement oblitéré le fait que le roman de détection, « structure de

76. *Le Détective était une femme. Le polar en son genre*, Paris, PUF, 2018.

77. *Ibid.*, p. 163.

78. « Le roman de détective commença de germer lorsqu'on se mit à soupçonner que la réalité était ordonnée à un système qui, fondamentalement, reposait sur la mort symbolique, et parfois même l'élimination physique, des femmes, avec un risque nettement plus prononcé pour les plus faibles d'entre elles [...] » (*ibid.*, p. 32).

79. *Ibid.*, p. 34.

80. Y compris chez les détectives hommes : Sherlock Holmes, comme le remarque F. Regard, possède cette capacité au plus haut degré (*ibid.*, p. 87).

ressenti⁸¹ » d'origine féminine, était en réalité le moyen d'un profond questionnement de l'époque et d'une remise en question du patriarcat.

On aura noté que ce conflit des imaginaires tient, en l'occurrence, à l'intervention, neutralisante vis-à-vis des représentations et des valeurs émanant du pôle de l'écriture – et qui auraient dû façonner différemment l'image du genre –, d'un imaginaire construit par une forme particulièrement forte et institutionnalisée de réception. Cet exemple montre que l'imaginaire des genres est à considérer sous son aspect pluriel : ce sont *des* imaginaires qui, de fait, interfèrent, s'hybrident ou entrent en conflit dans l'expérience et la pratique génériques. Ainsi interviennent, dans la généricité, des imaginaires auctoriaux, lectoriaux, éditoriaux, voire traductoriaux ou même encore (risquons ce barbarisme) « illustratoires » qui peuvent, dans certains cas (celui des éditions illustrées...) se trouver en concurrence, voire diverger. Par ailleurs, les imaginaires génériques se nourrissent souvent d'imaginaires médiatiques « allogènes », détachés des genres liés à leur *medium* d'origine : on sait combien, par exemple, l'imaginaire du roman peut s'imprégner d'un imaginaire musical (André Gide, Michel Tournier, J. M. G. Le Clézio, Pascal Quignard...) ou cinématographique (Jean Echenoz, Tanguy Viel...); ce détour par l'altérité artistique trouve ici des exemples dans la manière dont un imaginaire des arts visuels et plastiques contribue à forger celui de formes littéraires.

Les imaginaires génériques sont, en outre, susceptibles de varier selon les contextes culturels ou linguistiques auxquels ils sont liés : le cas des œuvres traduites, ou migrant d'un univers culturel à un autre, peut (à l'instar de celle de Nabokov) porter témoignage de ces confrontations d'imaginaires ou de leurs croisements.

Ajoutons que les imaginaires singuliers viennent s'affronter aux imaginaires collectifs ou entrer, avec eux, en dialogue. Prêter attention à la circulation, l'entrelacs et la concurrence de ces différents imaginaires sera une manière d'approcher les genres dans leur existence effective et dans leur mobilité permanente – voire dans leur « trouble » ou leur effacement...

Cette existence s'appréhende aussi dans le temps. Les imaginaires génériques sont évidemment datés, à l'instar des discours et imaginaires sociaux qui produisent les genres. Ainsi, comme l'a souligné Matthieu Letourneux, nos discours et nos imaginaires contemporains nous font rassembler dans la catégorie du « roman d'anticipation » des œuvres fictionnelles de la fin du XIX^e siècle qui, au moment

81. *Ibid.*, p. 164. [Trad. de « *structure of feeling* » (R. Williams)].

de leur apparition, se rattachaient à des ensembles génériques différents (le roman philosophique, ou le roman d'aventures fantastiques), et nous conduisent à les lire à travers le prisme du merveilleux scientifique, en oubliant que d'autres imaginaires les imprégnaient à leur époque, tel l'imaginaire spirite (Gautier, Villiers⁸²). Examinant ce même corpus, Christèle Couleau insiste, ici même, sur le tissage étroit du discours littéraire avec les autres fils discursifs contemporains, et sur la nécessité, pour l'étude générique, de ne pas isoler les textes considérés de la trame des autres productions culturelles du temps, ni de celle des discours sociaux. L'historicité des imaginaires est, de même – malgré des différences d'approches –, au cœur de la réflexion de Madeleine Savart sur la constitution de l'imaginaire viatique, ou de celle de François Vanoosthuyse sur la pensée d'un « genre » romantique. De la sorte, on peut considérer, comme le fait Alain Vaillant, que la « fantasmatique des genres relève aussi de l'histoire littéraire⁸³ ». On constatera d'ailleurs que plusieurs contributions, dans leur observation du travail et du rôle des imaginaires génériques, mettent l'accent sur des moments de redéfinition des genres ou de la littérature elle-même. Aborder les genres sous l'angle de leur imaginaire est ainsi un moyen de penser leur historicité, et d'ajouter une perspective aux ambitions d'une poétique historique.

Les articles rassemblés dans cet ouvrage obéissent à des présupposés théoriques variés et s'appuient sur des méthodes diverses, mais se regroupent autour de questionnements fortement convergents.

Ceux que réunit la première partie s'interrogent, en abordant la question sous différents angles, sur le rôle de l'imaginaire dans les processus de création, d'invention ou de réinvention génériques. Les deux premières contributions observent la constitution de genres par l'imaginaire critique, ou théorique. Il faut attendre le xx^e siècle, comme le rappelle Madeleine Savart, pour que soit théorisé – non sans prudence – un genre du « récit de voyage » : les textes viatiques du xvii^e siècle, objets de son étude, sont, en effet, rapportables à des pratiques discursives diverses ; ils ne forment pas, en leur temps, une catégorie unique. L'article montre que la construction *a posteriori* d'une telle catégorie a été rendue possible par l'émergence d'un « imaginaire viatique », qui parcourt transversalement les

82. LETOURNEUX Matthieu, « Le genre comme pratique historique », *Belphegor*, 14/2016 : « Sérialités », [<http://journals.openedition.org/belphegor/732>], p. 2, § 8, consulté le 20 avril 2019. On renverra aussi, entre autres, à son étude de l'appréhension différenciée du western, déterminée par des héritages différents, aux États-Unis et en France (*Fictions à la chaîne*, chap. vi : « L'Œuvre face au genre », Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017, p. 218-220).

83. VAILLANT Alain, *L'Histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 150.

récits concernés, qu'ils relatent des voyages authentiques ou fictifs : cet imaginaire, créateur, prend existence à travers la répétition d'éléments d'ordre narratif, énonciatif, poétique, et joue un rôle instituant en ce qu'il établit un régime de vérité mêlant réel et fictionnel, instaurant, en outre, des modalités d'articulation entre un ici (l'espace européen) et un ailleurs (le reste du monde). Dans le processus d'émergence puis de reconnaissance du genre viatique lui-même, ce sont les conditions de l'*imaginable* qui se mettent ainsi en place⁸⁴. Christèle Couleau, pour sa part, prête attention à la manière dont l'imaginaire se trouve sollicité dans la démarche de construction théorique des genres : l'exemple d'un travail collectif mené sur le « roman d'anticipation scientifique » lui permet de mettre en évidence le rôle des horizons d'attente des chercheurs dans la saisie même, et la constitution, de l'objet de la recherche – l'imaginaire qui leur est attaché étant ensuite confronté à des données statistiques qui ont pour effet de le reconfigurer ; puis elle dégage trois grandes figures (celles du cercle, de la ligne, du réseau) selon lesquelles s'organisent – de manière générale, cette fois – nos représentations scientifiques des genres, qui en sont autant d'imaginaires.

Les deux contributions suivantes examinent ces processus créateurs au sein des œuvres mêmes. Daniel Long considère un moment de réinvention du roman, celui qui correspond à la mutation des écritures romanesques des années 1860 : un moment de déplacement des frontières du genre et d'élargissements de la mise en intrigue ; un moment de transition où le naturalisme commence son ascension, sans qu'aient disparu les traces du romantisme. L'investissement de nouveaux territoires par le développement du potentiel narratif et descriptif du roman ne se fait pas, alors, sans un mouvement d'hésitation, qui pousse à la conservation de modèles consacrés. Le travail de conciliation esthétique qui s'effectue dans les récits, pour faire cohabiter des composantes antagonistes, donne de ce fait à imaginer, en particulier par le biais des phénomènes réflexifs à travers lesquels s'instituent les univers fictifs et se légitime l'énonciation romanesque, un roman « métissé », lieu de croisements indéfiniment renouvelés. Agathe Salha, quant à elle, suit un processus de création singulier – dans les deux sens du terme : celui qui se déploie chez un écrivain particulier (Nabokov) et dans une œuvre inclassable (son « autobiographie ») ; elle retrace l'évolution, particulièrement complexe en la circonstance, du geste autobiographique et de la métamorphose des imagi-

84. « [...] pour que puisse s'engager la perception de ressemblances, il faut que celles-ci soient *imaginables* ; il faut [...] que l'imagination [...] puisse, [...] fusionner les images communes et former des images génériques, en faisant abstraction des particularités contingentes » (LE BLANC Claudine, « Croire dans les genres ? La classification occidentale des textes de l'Inde au XIX^e siècle », art. cité, p. 109 [Nous soulignons]).

naires qui s'y attachent, sous l'effet des altérités linguistiques et culturelles qui sont l'espace de sa genèse.

Les contributions regroupées dans la section suivante ont plutôt pour point commun de s'intéresser à la production, par l'imaginaire générique, de valeurs et de normes. François Vanoosthuyse analyse d'abord la manière dont le romantisme français, phénomène encore émergent, se trouve pensé, en 1824, dans un débat académique, à travers une notion héritée de la tradition rhétorique, celle du « genre » – avec les sens divers et parfois flottants que le mot peut avoir à cette époque. La controverse oppose globalement des intervenants d'obédience classique à des défenseurs du romantisme, et le « genre romantique » se voit appréhendé au prisme d'imaginaires, bien distincts, de la littérature – imaginaire de la tradition, *vs* imaginaire d'une littérature identitaire – par le biais desquels se posent différemment la question de sa nouveauté et des valeurs qui lui sont inhérentes, ou qu'il véhicule. C'est à nouveau un moment où se questionne la définition même de la littérature qu'examine Corinne Saminadayar-Perrin : celui où triomphe, au XIX^e siècle, la civilisation du journal. Les genres médiatiques qui se multiplient alors, dans un espace *a priori* déprécié, imaginativement décadent et corrupteur, sont évidemment, eux aussi, en quête de valeur, et de légitimation : dans cette quête, l'image de ces genres « dégénéréscent » s'alimente de celle d'autres genres plus prestigieux, à travers la construction de filiations fictives ; ainsi la chronique, agrégeant divers imaginaires dévalorisants, se trouve rattachée à des traditions ennoblissantes qui reconfigurent positivement son image générique, tandis que le grand reportage se construit une parenté avec le roman.

Les imaginaires liés aux genres (socioculturels, cette fois⁸⁵), sont, comme on l'a entrevu déjà, fortement vecteurs d'axiologies et d'idéologie : en témoigne avec une particulière netteté la formation, dans la critique québécoise des années 1960, de la catégorie du « roman féminin » : elle se constitue, ainsi que l'analyse Jérémie Perrault, à la croisée d'un imaginaire du féminin et d'un imaginaire des genres littéraires (le roman, le journal intime) – tous deux historiquement et géographiquement situés – et cristallise les axiologies configurées par ces imaginaires et par leur interférence. Ce double imaginaire, c'est précisément, comme le montre Aurore Turbiau, ce avec quoi Françoise d'Eaubonne joue, dans sa quête d'auctorialité : partant, sous la contrainte du genre (social), de cadres de généricité (littéraires) pré-établis (la science-fiction, la biographie romancée), elle manipule, de fait, les codes et procède à la déstabilisation des imaginaires génériques (dans

85. Autrement dit, au genre comme *gender*.

les deux sens de l'adjectif), de manière à faire œuvre tout en faisant « œuvre de genre ».

Bien plus radicale se veut, comme cela ressort de l'article de Corentin Lahouste, la démarche subversive de Marcel Moreau : pour ce moderne, qui se situe dans la lignée d'un Blanchot, la valeur littéraire d'une œuvre dépend de son degré d'affranchissement des cadres et conventions génériques, du plein exercice, par son auteur, de sa liberté créatrice. On peut, dans son discours de refus des genres au profit de la seule écriture, voir se dessiner en creux, à travers la multitude des images qui figurent le geste annihilateur de l'écrivain (« démantibulation », « tourmente », « dynamitage »...), ce que l'on identifiera comme un ensemble de normes subjectives – et affectées, sur le plan axiologique, d'une valence entièrement négative – donnant forme à l'objet de son rejet. On notera que, dans ce virulent discours de récusation, sont convoqués des imaginaires génériques (relatifs au roman, à l'essai) : preuve, s'il en fallait, que, si le genre peut être décrété mort, la genericité, toujours active, ne saurait se passer de ses imaginaires... La question des normes est au cœur même de la contribution suivante, celle de Pascale Roux : en examinant, sur près de deux siècles, les paratextes qui accompagnent les traductions de « L'Infini » de Leopardi, l'autrice analyse les constructions subjectives qui interviennent, à travers des énoncés doxiques, dans l'imaginaire de la poésie, ainsi que leur interaction avec les normes objectives du genre, c'est-à-dire relevant de la réalité observable. L'étude fait apparaître, malgré les évolutions que connaît la poésie entre le ^{xix}^e et le ^{xxi}^e siècles, et la variation de ce que recouvrent les énoncés doxiques, la permanence de ces normes subjectives (qui s'expriment à travers les métaphores du « rythme » et la « voix ») ; elle permet également de mettre en évidence le rôle majeur des traducteurs, comme observateurs et comme acteurs du fait littéraire, de ses formes et de ses mutations.

La dernière série de contributions s'interroge sur les interactions d'imaginaires suscitées par des situations d'intermédialité.

Les trois premières observent les effets de l'importation, en littérature, de modèles venant d'autres champs des arts, et s'attachent à cerner la fonction des imaginaires migrants dans la construction du discours sur les genres littéraires, et leur identité. Delphine Gleizes dégage ainsi les incidences, sur la définition et la réception des genres littéraires, au ^{xix}^e siècle, du recours à des imaginaires visuels et plastiques : ces derniers jouent, pour les genres concernés, un rôle de paradigmes, permettant, par transfert (métaphorique) de propriétés, la caractérisation générique, et la mise en relief de traits distinctifs (ainsi de l'architecture, pour le genre romanesque) ; se trouvent à nouveau évoquées, mais cette fois à

travers l'examen de ce détour par l'altérité artistique, la question de l'action des imaginaires dans les processus poétiques (à travers le cas, par exemple de l'artisanat d'art), et celle de la création de valeurs, par la pratique de l'écart, qui signale une innovation, transfère des émotions esthétiques, aide à configurer, de manière légitimante – le genre en bénéficiant en retour –, l'éthos auctorial et conduit à un positionnement avantageux dans le champ littéraire. De l'examen de ces interactions, il ressort qu'à travers elles se dessinent d'autres géographies génériques que celles que nous avons coutume de considérer; que les formes génériques s'organisent en des ensembles essentiellement mouvants; et aussi, que peuvent s'effacer les frontières génériques (par exemple chez Hugo), au profit d'une mise en avant de la force énonciative – de l'acte créateur. L'exemple de l'Édition Nationale des Œuvres complètes de ce même Hugo, qui constitue une réception posthume de l'œuvre de l'écrivain, permet ensuite à Camille Page d'examiner plus précisément le cas du livre illustré, et, à travers lui, le déploiement et l'action d'un imaginaire iconographique des genres littéraires. Les illustrations, en l'occurrence, sont au service d'une lecture générique de l'œuvre de Hugo, qui va à l'encontre des principes d'organisation prévus par l'auteur lui-même. Mieux : elles construisent cette lecture générique. La contribution met ainsi en évidence l'imaginaire qui lie, selon les horizons d'attente respectifs des éditeurs et des illustrateurs, genres littéraires et genres picturaux, ainsi que les effets en retour des imaginaires picturaux sur l'assignation générique des œuvres. Elle insiste sur la fonction pragmatique de l'illustration, qui crée, chez les lecteurs, des horizons d'attente plus ou moins en concordance avec le texte, et s'attarde, compte tenu des enjeux qui sont liés, dans l'élaboration de l'image du grand écrivain, à cette partie de l'œuvre de Hugo, sur le cas spécifique de l'imaginaire visuel du genre poétique – plus réticent que les autres à l'illustration. Ce sont des interactions continues entre créateurs (auteur, éditeurs, illustrateurs) et récepteurs (lecteurs, spectateurs), que l'on peut, de la sorte, observer dans ces constructions imaginaires. La troisième étude s'attache à la genèse, chez Segalen, de la matière des formes poétiques. En suivant, en particulier, les scénarios de la création esquissés dans une œuvre intensément réflexive, Adrien Cavallaro souligne le lien étroit, chez l'inventeur de formes qu'est l'auteur de *Stèles*, du processus d'invention et d'un imaginaire de la matière (minérale, textile, métallique). Cet imaginaire sous-tend des représentations matérielles de la pensée, laquelle se trouve mise à l'épreuve, selon un mode esthétique et un mode théorique. Il sous-tend de même la conception de la création, qui se laisse définir comme matérialisation de la forme. L'imaginaire de la forme (qui se dénonce volontiers comme fiction) emprunte ses modèles à des domaines artistiques

autres, en réélaborant les supports matériels ainsi empruntés (à l'exotisme de la tradition chinoise) : ces domaines sont principalement la peinture (*Peintures*) et l'architecture (*Stèles*) – mais on voit l'immatérialité du chant, dans *Odes*, trouver une figuration matérielle dans une inscription sur bronze. Une métaphore architecturale (celle du « composite bâtiment ») vient, témoignant d'une exigence formelle totalisante, et de l'indissociabilité du lien imaginaire entre matière et formes, modeler le projet d'ensemble.

La dernière contribution, quant à elle, s'intéresse, dans la pratique intermédiaire, à la question de l'*inter* : c'est sous cet angle que Gabrielle Tremblay envisage la généricité de cette forme hybride – entre littérature et cinéma – qu'est le scénario. Elle en fait d'abord apparaître l'imaginaire essentiellement fonctionnaliste (le scénario se figure comme un outil de travail), et souligne la dépréciation dont il fait l'objet du fait de cette réduction à sa fonction technique, qui le prive en particulier de toute légitimité littéraire en le reléguant fantasmatiquement dans un domaine du « ni-ni », ou de l'embryonnaire. En opposant à cet imaginaire appauvrissant une conception « mixte » de cette forme, elle définit celle-ci comme littéraire *et* cinématographique tout à la fois, et décrit la complexité de l'expérience lectrice à laquelle elle donne lieu, une expérience qui met en jeu d'innombrables processus d'actualisation et de virtualisation, et engendre des processus de création d'une grande richesse, dont les potentialités excèdent l'œuvre réalisée. La mise en avant des enjeux interdisciplinaires et intermédiaires liés à la lecture de scénario invite ainsi à faire évoluer l'imaginaire du genre scénaristique.

Ces divisions, si elles dégagent des dominantes, ne sauraient délimiter des ensembles étanches, et le volume, de fait, est tout entier parcouru par des questions transversales, récurrentes : celle des fonctions de l'imaginaire (modélisante, axiologisante, créatrice), celle de son rôle dans les multiples processus d'hybridation qui « travaillent » les modèles génériques et questionnent les partages établis, créant des dynamiques imprévisibles et potentiellement illimitées, faisant surgir des proximités inattendues...

On ne saurait évidemment réduire les genres à leur dimension imaginaire : l'existence (au moins historique, et dans des aires géographiques données), de régularités observables par lesquelles on peut les définir abstraitement n'est en rien niée dans les pages qui suivent⁸⁶. Mais dès lors qu'on les aborde sous l'angle de leur *pratique*, leur mode d'existence se révèle être avant tout – et particulière-

86. Même si ces architextes sont des produits partiellement subjectifs, comme le fait observer R. Baroni (voir *supra*, note 14).

ment à l'époque moderne, qui les libère de la normativité des systèmes de l'âge classique – celui d'un vaste imaginaire. Un imaginaire qui, notons-le une fois encore, ne se laisse nullement congédier par l'entrée en crise, voire le rejet, de la notion de « genre » : il persiste, au contraire, à investir œuvres et processus de création, auxquels il reste nécessaire.

Ajoutons pour finir que si la réflexion s'est ici attachée aux genres littéraires (et parfois artistiques), elle n'a aucune raison de devoir s'y restreindre, et peut s'étendre aux autres genres de discours...