

...AN... FICTIO...
...ES... PATRIMOINE... PHILIPPE CURVAL... ÉDITEURS... FRANÇAISE... IMAGINATION... EXTRAPOLATION...
...PULPS... GÉRARD KLEIN... JULES VERNE... PIERRE PELOT... FICITION... IMAGES... SPÉCULATION... CULTURE...
...STÉFAN WUL... SPACE-OPERA... MICHEL JEURY

LA
SCIENCE-FICTION
EN
FRANCE

THÉORIE ET HISTOIRE
D'UNE LITTÉRATURE

Simon Bréan

Préface de
Gérard Klein



LA SCIENCE-FICTION EN FRANCE
THÉORIE ET HISTOIRE D'UNE LITTÉRATURE

Lettres | Françaises

collection dirigée par Michel Murat

Séries parodiques au siècle des Lumières
Sylvain Menant & Dominique Quéro (dir.)

La Prose transfigurée. Études en hommage à Paul Claudel
Dominique Millet-Gérard

Les Représentations littéraires de la sainteté du Moyen Âge à nos jours
Élisabeth Pinto-Mathieu (dir.)

Écrire la nature au XVIII^e siècle. Autour de l'abbé Pluche
Julie Boch, Françoise Gevrey & Jean-Louis Haquette (dir.)

Potocki et l'imaginaire de la création
Luc Fraisse

La Plume et le Plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières
François Moureau
Préface de Robert Darnton

Les Journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »
Alexis Lévrier

Les Salons de Diderot. Écriture et théorie
Pierre Frantz & Élisabeth Lavezzi (dir.)

Lire L'Astrée
Delphine Denis (dir.)

Robert Challe et les passions
Geneviève Artigas-Menant (dir.)

L'Atelier de Robert Challe (1659-1721)
Jacques Cormier
Préface de Geneviève Artigas-Menant

Le Débat d'idées dans le roman français
Geneviève Artigas-Menant & Alain Couprie (dir.)

Séries et Variations. Études offertes à Sylvain Menant
Luc Fraisse (dir.)

L'Enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français
Sylvain Cornic

L'Éclectisme philosophique de Proust
Luc Fraisse

Simon Bréan

La Science-Fiction en France

Théorie et histoire d'une littérature

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012

© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN PAPIER : 978-2-84050-851-9

ISBN PDF : 979-10-231-1192-7

ISBN TAP CHAPITRE 1 : 979-10-231-1193-4

ISBN TAP CHAPITRE 2 : 979-10-231-1194-1

ISBN TAP CHAPITRE 3 : 979-10-231-1195-8

ISBN TAP CHAPITRE 4 : 979-10-231-1196-5

ISBN TAP CHAPITRE 5 : 979-10-231-1197-2

ISBN TAP CHAPITRE 6 : 979-10-231-1198-9

ISBN TAP CHAPITRE 7 : 979-10-231-1199-6

ISBN TAP BILAN HISTORIQUE : 979-10-231-1200-9

Mise en page Emmanuel Marc Dubois (Issigeac) et Adrien Nour (3d2s, Paris)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

fax : (33)(0)1 53 10 57 66

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

PRÉFACE

« ... sur le Vieux Continent, plus de 770 espèces animales sont en moyenne découvertes chaque année. Autre surprise : les taxonomistes bénévoles contribuent pour plus de 60 % à cet accroissement des connaissances. »

CATHERINE VINCENT¹

Le soutien puis la publication d'une thèse consacrée à la science-fiction sont une bonne nouvelle pour l'institution universitaire et pour l'espèce littéraire concernée. En effet, la chose est rare.

Depuis 1945, on en dénombre une quinzaine dont au moins une au Québec. J'en ai lu à peu près la moitié et j'en ai suivi l'élaboration, parfois à la demande des directeurs de thèse, ou encore à celle des thésards, de deux ou trois. Afin de ne froisser aucun vivant, je n'en citerai que deux, historiques à bien des égards et malheureusement introuvables sauf en bibliothèque, et même là, du moins en attendant leur numérisation. J'ai les deux livres sous les yeux. D'abord *La Littérature française d'imagination scientifique*, de Jean-Jacques Bridenne, publiée chez Gustave Arthur Dassonville et achevée d'imprimer le 15 novembre 1950, qui malgré sa relative brièveté (296 petites pages) a le mérite de baliser le sujet en se permettant nombre d'excursions. Ensuite l'exceptionnel *L'Utopie et les utopies*, de Raymond Ruyer qui introduit largement à la science-fiction en établissant la continuité entre l'utopie et la science-fiction qui a fini par l'absorber. Curieusement, cet essai a paru à peu près en même temps que le précédent, au troisième trimestre 1950, aux Presses universitaires de France dans la Bibliothèque de philosophie contemporaine fondée par Félix Alcan. Il ne s'agit donc probablement pas d'une thèse de Lettres à strictement parler. Après, rien. Du moins pendant longtemps.

Cet effectif d'une quinzaine de thèses ne me semble pas considérable, même si on en a perdu de vue quelques-unes, eu égard à celui des thèses soutenues en Lettres, et il ne correspond certainement pas à l'intérêt du domaine (que l'on peut certes discuter) et encore moins à son audience dans le public. En termes plus directs, l'Institution se désintéresse, sauf exemples remarquables et qu'il convient de féliciter, d'une bonne partie de ce qui est effectivement écrit, publié et lu, dans le domaine de la fiction littéraire. Le raisonnement peut

1 *Le Monde* daté du samedi 16 juin 2012, page 6.

certainement être étendu à d'autres espèces littéraires également qualifiées avec ironie de « mauvais genres », par exemple sur France Culture. Malgré tout, cinq de ces thèses ont été soutenues depuis l'an 2000, ce que l'on peut considérer comme une accélération. Il faudrait y ajouter quelques ouvrages d'universitaires qui n'ont pas pris la forme de thèses de doctorat alors qu'à mon sentiment ils auraient pu y prétendre.

La plupart des nombreux ouvrages consacrés à la science-fiction, et il en est de fort sérieux, sont donc le fait d'auteurs qui ne doivent rien à l'institution universitaire.

8 Pourquoi ce désintérêt ? Les plus francs des patrons de thèses m'ont répondu parfois : parce que je n'y connais rien, en me demandant précisément si je ne pouvais pas assister un peu ceux de leurs étudiants qui avaient tellement insisté pour traiter un sujet qui leur tenait à cœur qu'ils avaient fini par emporter l'acceptation de maîtres tolérants. Je les ai alors reçus, je leur ai donné des indications bibliographiques et j'ai généralement lu leurs thèses à différents stades d'élaboration.

La réponse de ces patrons de thèse est honnête, mais elle pose problème. Si l'on ne fait de recherches que sur des sujets qu'on connaît déjà, peut-être pas tout à fait, mais qui ont déjà été longuement explorés, on ne risque pas de découvrir grand-chose. Cette attitude me fait invinciblement penser, et l'on me pardonnera mon irrévérence, à la figure ressassée de l'homme qui cherche ses clés sous la lumière d'un réverbère parce qu'il y voit plus clair. Je me souviendrai toujours avec émotion d'une collaboratrice du Centre national du livre qui me demanda un jour si elle pouvait me voir pour m'interroger sur la pertinence, à mon avis, de son sujet de thèse. Je pensais évidemment qu'elle souhaitait traiter d'un domaine que je connais un peu, comme la science-fiction. Mais elle m'annonça, lorsque je la reçus, qu'elle pensait étudier, sur la suggestion de son directeur de thèse, Stendhal. Ayant évité de peu la crise cardiaque, je lui fis remarquer que c'était un excellent choix, mais que je craignais pour elle qu'il ne reste pas grand-chose à ronger sur cet os, et que de toute façon, j'étais radicalement incompetent sauf peut-être sur les aspects économiques et financiers de *Lucien Leuwen* en chaussant une autre de mes casquettes.

Je suppose, et en tout cas j'espère, qu'elle a obtenu son doctorat sur Stendhal.

Il se trouve que je connais aussi des chercheurs dans d'autres domaines, par exemple la physique, la biologie et la médecine. Certes, ils n'expédient pas leurs doctorants sur des terres totalement inconnues. Mais le conseil prend souvent l'allure suivante : dans tel secteur, il y a une question sur laquelle on ne sait pas grand-chose, voire presque rien, et qui est agaçante. Ça vaudrait la peine d'aller creuser un peu. Commencez par étudier la bibliographie et revenez me voir ; vous trouverez peut-être une piste. De même, les linguistes adorent

travailler sur une langue dont ils ne savaient rien et dont il ne reste que quelques locuteurs. Et les ethnologues sur des populations perdues, difficiles d'accès (ce qui conduit à y envoyer de jeunes thésards), et qui, idéalement, n'ont jamais rencontré l'homme blanc.

Outre leur incompetence, compréhensible et excusable (on ne peut pas avoir tout lu), les patrons de thèses se réfugient parfois derrière l'inadéquation de telle espèce littéraire peu connue aux provinces bien définies des domaines universitaires. La science-fiction a une histoire de deux ou trois siècles dont on peut difficilement ne pas tenir compte ; pis encore, elle transcende les frontières ; il est difficile de comprendre quelque chose à la meilleure production française récente sans faire appel aux influences étrangères, anglaises et américaines surtout. Alors faut-il renvoyer la balle dans le camp des historiens, dans celui de la littérature comparée, voire parfois de la sociologie ?

Un autre argument qu'on m'a servi est celui-ci. Le domaine de la science-fiction est si vaste que personne ne peut prétendre le dominer et qu'on risque de s'y perdre. Effectivement son étendue donne le frisson. Sur la fin des années soixante-dix, après la préparation de la *Grande Anthologie de la Science-fiction*, ses éditeurs, dont je fus, avaient estimé l'ordre de grandeur du nombre de textes, nouvelles et romans, de science-fiction dans le monde, à 100 000, depuis les origines. Je parle bien d'un ordre de grandeur : ce n'étaient ni 10 000 ni un million. Mon estimation actuelle, en 2012, tournerait volontiers autour de 250 000, dont, par hypothèse, entre 10 et 20 % pour la production strictement française ou francophone. Personne n'a lu tout ça. Pierre Versins était probablement le dernier homme sur Terre à avoir lu ou du moins consulté toute la production francophone. Ces ordres de grandeur n'ont rien à voir avec les quelques centaines ou quelques milliers d'auteurs considérés comme « classiques » dans la littérature française et dont il est rassurant de penser qu'on peut à peu près dominer le corpus. Mais là encore, le problème est bien connu d'autres disciplines : les naturalistes de tout poil admettent ne connaître au mieux que 10 % des espèces de notre globe ; les virologistes ont recensé quelques milliers ou dizaines de milliers de virus alors qu'il en existe peut-être des milliards. Cela n'empêche ni les uns ni les autres d'étudier et de découvrir. Si l'on ne peut avoir tout lu dans notre domaine, sans même évoquer les autres « mauvais genres », on peut néanmoins s'en faire une idée d'ensemble et éventuellement le découper en spécialités.

Un prétexte de rejet, plus difficilement assumé, consiste à tenir la science-fiction ou tout autre « mauvais genre » comme extérieur à la littérature, intrinsèquement médiocre, donc impropre à retenir l'attention et les efforts d'un thésard pour cause d'indignité. C'est celui qui me fait le plus sursauter. La science-fiction réunit certes des œuvres d'intérêt très variable. Mais l'ensemble

de ces œuvres constitue un objet d'étude en tant que tel, qui peut précisément permettre de définir des catégories et critères applicables à d'autres domaines. Un biologiste ne récusera pas l'étude d'une population microbienne parce que c'est petit et que c'est sale : des travaux très importants avec des retombées sur la médecine sont conduits actuellement sur les biomes, c'est-à-dire les populations microbiennes que véhicule notre corps et dont le nombre de cellules excède largement celui des nôtres ; la plupart de ces habitants, bienfaisants, neutres ou hostiles, habitent notre tube digestif et se retrouvent donc dans les fèces. En chimie, une « matière molle » est en général franchement dégoûtante ; ça n'a pas empêché leur étude de conduire à quelques prix Nobel. Un sociologue digne de ce nom ne se souciera pas de la dignité de la population qu'il étudie, par exemple les SDF. Inutile de multiplier les exemples. Une œuvre de science-fiction, comme du reste de pornographie ou relevant du roman policier ou d'épouvante, est d'abord un fait littéraire ou, si l'on hésite pour des raisons épistémologiques à parler de fait, du moins un objet littéraire. Je passerai sur les tentatives assez dérisoires pour qualifier ces objets quelque peu obscènes de « paralittérature », pour leur donner un semblant de dignité, en posant de la sorte quelque part une indéfinissable frontière.

Si les directeurs de thèses ne peuvent prétendre connaître de tels domaines, ils ne devraient pas, selon moi, en détourner leurs étudiants qui s'y intéressent et disposent souvent d'une réelle compétence, mais ils pourraient contrôler le strict respect des règles méthodologiques de leur discipline, définir des protocoles d'approche, et s'appuyer sur la compétence souvent impressionnante d'amateurs et d'érudits qui n'appartiennent pas, le plus souvent, au règne universitaire. Ils pourraient en particulier les utiliser comme des référents, susceptibles de lire les thèses et de donner des avis justifiés. Versins n'était pas un universitaire et son approche n'avait rien de méthodique, mais son *Encyclopédie* demeure un instrument sans pareil. Sa collection, dont il souhaitait qu'elle vienne en France, est malheureusement demeurée en Suisse, à Yverdon, dans la Maison d'Ailleurs, en raison de l'impéritie de l'administration et du peu d'intérêt des milieux universitaires. On vient la consulter du monde entier. Les Quarante-deux ont réuni un fonds documentaire à peu près exhaustif sur tout ce qui a paru en France après 1945. Pour la période antérieure et en particulier pour le dix-neuvième siècle, des érudits amateurs au sens le plus noble du terme, comme Joseph Altaïrac et quelques autres ont à peu près tout lu. Les uns et les autres ne sont pas avares de leurs conseils. Dans ce domaine et bien d'autres, une association comme celle des Amis du Roman populaire et une revue comme *Le Rocambole* font un travail exceptionnel en l'absence de toute consécration universitaire. Cela se fait à l'étranger, notamment pour ce qui est du Canada et des États-Unis, à travers la revue *Science-fiction Studies*,

et plus généralement les *cultural studies* travaillées (avec des bonheurs divers) dans nombre d'universités.

À mon sentiment, l'étrange pudeur des études littéraires françaises procède de deux injonctions anciennes qui se perpétuent à l'insu même, semble-t-il, de nombreux enseignants.

Elles remontent pour l'essentiel à Richelieu et ont été scrupuleusement adoptées par les administrations successives.

Le premier souci, le plus respectable, tient à la définition d'un corpus d'œuvres qu'on peut présenter comme modèles d'expression aux collégiens, lycéens et étudiants. Ce sont les « classiques », c'est-à-dire ce que l'on est supposé enseigner dans les classes. Mais cela ne relève pas de la recherche que l'on attend des doctorants. On ne leur demande du reste pas d'écrire les manuels.

Le second, ouvertement politique et idéologique, relayé sous une forme ou une autre par tous les régimes ultérieurs tient dans le collège d'affirmations, un Roi, un Royaume, une Religion, une Langue (régentée par l'Académie qui dans sa précipitation multiplie les bourdes qui font le désespoir des élèves et les délices des intégristes de la dictée), une Littérature. En dehors de cette Littérature, point de salut. Cette littérature indéfinissable se protège d'un *limen* qui la sépare des barbaries culturelles extérieures et assure son unité au nom de principes tout aussi insaisissables. Il met fin au joyeux désordre qui prévalait dans la littérature *française* antérieure et stigmatise par avance l'explosion des espèces littéraires qui se produira néanmoins. Ce *limen* n'est pas, peu ou prou, propre à notre pays. On n'aurait pas de mal à le retrouver un peu partout, très atténué en Grande-Bretagne et peut-être en Italie, bizarrement configuré aux États-Unis où la science-fiction n'a pas très bonne réputation. Mais ici il structure depuis des siècles la critique savante, la critique des quotidiens et périodiques sérieux, l'admission à la télévision ou à la radio, à de très rares exceptions près comme celle déjà signalée de l'émission sur les « mauvais genres » dont le titre est déjà tout un programme.

Bien entendu, ce *limen*, comme celui de l'Empire Romain, est mouvant. Des écrivains jadis célébrés sombrent peu à peu dans les pénombres de l'oubli. D'autres sont admis, au compte-goutte. Des parvenus récents se font introduire comme au sein de n'importe quelle Cour. Mais il marque néanmoins une différence subtile, une distinction comme aurait dit Pierre Bourdieu. Or cette distinction entrave tout projet un peu scientifique.

La littérature n'est pas, et n'a probablement jamais été, une. Elle a éclaté depuis longtemps en une multitude de genres et d'espèces littéraires dont les produits sont de qualité fort inégale non seulement selon les auteurs mais aussi selon leurs conditions de production. Et tenir compte de cette variété me semble indispensable.

En effet, les écrivains les plus authentiquement classiques baignent dans un milieu dont ils ne peuvent pas être arbitrairement extraits. À consulter les manuels, à lire les écrits savants, les revues littéraires scientifiques et celles des thèses canoniques qu'il m'est arrivé de rencontrer, on a l'impression un peu inquiétante qu'à chaque siècle la Littérature est produite par un club d'écrivains peu nombreux qui se connaissent, se fréquentent, se haïssent ou s'admirent, mais qui ne se lisent qu'entre eux. Or c'est une banalité que de considérer que tout auteur, à toute époque, est plongé dans un continuum de l'écrit qui exerce sur lui une influence considérable. L'isoler de ce continuum, c'est le tuer. Victor Hugo, le plus grand romancier populaire du dix-neuvième siècle lit Paul Féval, Eugène Sue, sûrement Dumas, peut-être bien Ponson du Terrail, Jules Verne, et combien d'autres romanciers, nouvellistes et poètes complètement oubliés (souvent à juste titre), et ceux-là le lisent aussi et s'en nourrissent. Le travail du chercheur me semble donc devoir être non seulement de réexaminer les exilés du *limen*, mais de scruter les provinces négligées ou oubliées de ce qui fait bien, au total, la littérature. À défaut, j'aurais un peu l'impression de géographes ou de géologues qui ne s'intéresseraient qu'aux sommets de plus de cinq mille mètres et négligeraient plaines et vallées situées plus bas.

Qu'on me comprenne bien. Je ne suis en aucun domaine relativiste et je ne prétends nullement que tout se vaut, bien au contraire. Mais je tiens à rappeler que la littérature est vivante et que comme pour le vivant biologique les relations innombrables qui s'entretiennent entre tous ses constituants ne sauraient être négligées pour tenter de la comprendre voire de la théoriser. Tâche presque infinie, certes, mais c'est cela qu'on peut nommer science.

Il arrive du reste qu'ainsi un squelette soit exhumé. Je pense par exemple à Louis-Sébastien Mercier² (1740-1814) qui a un peu sa place ici puisqu'il fut probablement le premier auteur d'une anticipation datée. Il suffit de consulter sa bibliographie secondaire pour constater qu'elle est toute récente, postérieure à 1970, et qu'elle doit peut-être quelque chose à l'intérêt pour les utopies après 1968 et à l'anticipation précitée, ensuite rééditée. Je le tiens pour ma part pour un des plus importants écrivains de son siècle – je n'ai pas dit des meilleurs –, ce qui ne l'a pas empêché d'être négligé par l'Institution pendant près de deux cent cinquante ans. Il n'eut pas la chance de son ami et rival Rétif qui dut à sa

2 Je l'ai découvert pour ma part dans un 10/18, paru dans les années soixante-dix, à travers une anthologie de ses textes présentée avec beaucoup de timidité par une universitaire que je remercie ici. Ne parvenant pas à retrouver les références de l'ouvrage, j'ai d'abord pensé à Annie Cloutier, qui a en fait soutenu récemment une thèse sur Mercier à l'université Laval. Non, au terme d'une longue recherche, il s'agit de Geneviève Bollème, par ailleurs spécialiste de la Bibliothèque bleue (hors *limen*) et de Flaubert (dans le *limen s'il en est*) et de son édition du *Dictionnaire d'un polygraphe*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978. Mais j'ai scrupule à écarter la référence précédente.

réputation sulfureuse une attention à peu près constante. Je ne multiplierai pas de tels cas, mais a-t-on assez étudié Tiphaigne de la Roche et son environnement ?

Pour me résumer et au risque de me répéter, je soutiens que la recherche en littérature doit faire fi du *limen* et explorer sans relâche dans les publications d'hier et tout autant d'aujourd'hui ce que l'on ne sait trop quelle pudeur conduit à négliger. Sans doute y découvrira-t-elle non seulement des perles mais des idées et théories nouvelles.

On me reprochera non sans raison d'étaler ces représentations dans la préface d'une thèse qui précisément a contourné ou renversé tous ces obstacles³. Mais où les faire mieux valoir aux yeux innombrables de l'Institution qu'en avant-propos d'un travail élaboré en son sein et qu'ils scruteront. Au contraire, cette première partie critique de ma préface est destinée à mieux faire ressortir la thèse qui la suit, et à célébrer son directeur de thèse, M. Michel Murat et son auteur, Simon Bréan.

Mais quels enseignements précisément nous apporte cette thèse dont le sujet est sans aucune retenue la littérature de science-fiction ?

D'abord, Simon Bréan introduit à la possibilité d'une histoire véritablement systématique de la science-fiction française et de son paradigme dominant dans une perspective à la fois qualitative et évolutive, et sans aucune exclusive, forcément arbitraire, quant à ses niveaux d'écriture et de sophistication. L'objet est là, et il faut le prendre dans sa globalité.

Le seul point où je me trouve en léger désaccord avec lui, c'est lorsqu'il insiste sur la rupture et presque le point de départ qu'auraient marqué au début des années cinquante l'introduction du terme de science-fiction (sans trait d'union en anglais) et la traduction d'œuvres anglaises et américaines. Si, après les cinq années de guerre et d'occupation, il s'est bien agi d'une redécouverte, les auteurs français qui ont illustré les revues et collections naissantes, *Fiction*⁴, *Galaxie*, *Présence du Futur*, *Le Rayon fantastique*, *Métal*, et toutes les autres, ainsi Jacques Sternberg, Philippe Curval, Pierre Versins, Nathalie Henneberg, et bien d'autres dont je fus, et par exemple pour la collection *Anticipation du Fleuve noir*, Richard Bessière, connaissaient la tradition française ancienne et pratiquement continue du roman scientifique, du merveilleux scientifique, de l'anticipation, terme longtemps dominant même si elle s'exerçait la plupart du temps dans

3 On pourra me reprocher aussi l'injustice que je commets à l'endroit d'universitaires que je lis et que je respecte comme Annie Le Brun, Daniel Fondanèche, Daniel Compère, Roger Bozzetto, d'associations comme le Cerli ou certains colloques de Cerisy et autres lieux qui ont beaucoup fait pour explorer certains confins de la littérature.

4 Dès sa création en octobre 1953, *Fiction*, sous la direction de Maurice Renault, prit soin d'affirmer la continuité avec l'avant-guerre en rééditant des textes de Maurice Renard, de Jean de la Hire et de quelques autres dans le domaine de la science-fiction, puis en introduisant très vite des inédits venant de Jacques Sternberg, Philippe Curval, et d'autres dont... Gérard Klein.

le présent. Ils avaient lu, outre les grands Anglais Wells et Conan Doyle, Jules Verne, Boussenard, André Laurie, J. H. Rosny Aîné, Maurice Renard, Jacques Spitz et des dizaines d'autres, certes de plus ou moins bonne tenue. Même pendant la guerre la tradition ne s'interrompt pas puisque les romans de René Barjavel, *Le Voyageur imprudent* et *Ravage*, furent d'immenses succès. Dans l'immédiat après-guerre, avant même le déferlement tout relatif de la science-fiction importée, les titres ne manquèrent pas, ainsi à titre d'exemple sous la plume de B. R. Bruss (1895-1980), *Et la planète sauta* (1946) et *Apparition des surhommes* (1953), qui devint ensuite un auteur prolifique au Fleuve noir. La guerre avait suspendu quelque chose qui aurait pu s'actualiser avec la collection *Hypermondes* (1939) de Régis Messac (1893-1945) où déjà, il projetait de faire s'entretenir les champs français et anglo-saxons qu'il connaissait bien. Sa disparition en déportation *Nacht und Nebel*, l'empêcha de renouer ces fils. Pierre Versins et Jacques Van Herp ont bien souvent insisté, à juste titre, sur cette continuité qui s'étale sur plus de deux siècles.

Mais Simon Bréan ne manque pas de signaler ces courants et productions bien antérieurs à l'époque qu'il a pris pour objet d'étude, au contraire de certains de ces contemporains qui, faute d'avoir vécu cette époque de transition, ont parfois tendance à croire à des commencements absolus à l'occasion de leurs propres découvertes.

Et il faut bien commencer quelque part.

Cette histoire de l'après-guerre, Simon Bréan la centre sur la science-fiction elle-même, ses collections, ses revues, et ses hors-collections, sans se sentir obligé de faire appel à des références extérieures au domaine français, ce qui peut se discuter mais marque l'originalité de ce domaine, ou plutôt sa *propriété* par rapport aux influences étrangères dont l'espèce littéraire s'est certes par ailleurs souvent nourrie. Il n'éprouve pas non plus le besoin de hiérarchiser qualitativement les textes et de procéder à des exclusions arbitraires, tant il est conscient qu'ils interagissent entre eux, constituant un continuum.

Samuel Delany, écrivain américain qui a beaucoup fait pour introduire l'étude de la *science fiction* dans les universités américaines, disait qu'il fallait l'apprendre comme on apprend une langue étrangère. C'est bien là une des ambitions de Simon Bréan, fournir au lecteur débutant – et il y en a sans doute quelques-uns dans l'université française, côté littéraire s'entend car côté scientifique, c'est désormais à peu près inutile – les clés d'accès à ce domaine.

Simon Bréan retient et développe le concept de macro-texte, particulièrement bien adapté à la littérature de science-fiction. Contrairement en effet aux auteurs de littérature dite générale qui, s'ils se lisent sans doute entre eux, affectent dans la plupart des cas une originalité sans faille, ceux de science-fiction connaissent et enrichissent le corpus antérieur. Ils se savent partager un univers ou plutôt

un multivers. Ce en quoi leur démarche ressemble un peu à celle des domaines proprement scientifiques où l'originalité se définit par rapport à l'ensemble des publications antérieures, nécessairement connues. Le multivers de la science-fiction procède, en général par agrégation et par extension. C'est pourquoi le concept de macro-texte lui est mieux adapté que celui d'intertextualité généralement adopté jusque-là. En cela, Simon Bréan s'inscrit dans la tradition des pionniers, tels mes amis Darko Suvin et Marc Angenot, de l'université McGill à Montréal, ou de leurs continuateurs comme Richard Saint-Gelais, Irène Langlet, Anne Besson et quelques autres universitaires français.

Au total donc, ce livre peut être une merveilleuse introduction à la science-fiction, française pour commencer, à l'usage de tout profane voire de tout réfractaire par ignorance.

Ce livre pourrait être la première pierre d'un travail collectif sur la science-fiction française, dont le programme mûrit dans mon esprit depuis plus d'un demi-siècle de fréquentation de cette espèce littéraire.

Il se trouve que nous avons là, sur environ deux siècles, une littérature *in statu nascendi* ou presque, dont nous pouvons observer l'évolution, les développements et les ramifications, ce qui est rarement le cas. De plus, cette littérature est fortement structurée du point de vue de ses thèmes. Il s'agirait de procéder à un repérage systématique, pour rendre accessible et compréhensible le continuum de la science-fiction, dans son mouvement et sa diversité.

Une première phase consisterait à établir une bibliographie chronologique des œuvres de science-fiction françaises depuis l'invention de l'anticipation, soit à peu près depuis la fin du dix-septième siècle ou le début du dix-huitième. Il est inutile de s'interroger vainement sur une définition compréhensive de l'espèce littéraire, les amateurs sachant très bien ce qu'ils désignent par là. Par exemple, j'inclurai sans hésiter Tiphaigne de la Roche, déjà cité, et Voltaire pour son *Micromégas*. S'il se pose des problèmes de limites, on les résoudra empiriquement sans débat métaphysique. Ce sont souvent du reste ces questions de frontières qui introduisent des idées nouvelles. On en rencontrera une à propos d'Albert Robida. Écrivain assez médiocre mais illustrateur hors pair, il occupe une place essentielle dans l'anticipation à la française⁵.

Une telle tâche peut sembler cyclopéenne, mais elle est en fait déjà largement réalisée pour le dix-huitième et le dix-neuvième siècle, voire pour la première moitié du vingtième, dans le Versins pour commencer, et dans le cadre d'une entreprise bibliographique en cours, menée par des amateurs et des érudits,

5 Il est quelque peu scandaleux qu'un Français ne puisse prendre aujourd'hui connaissance de son œuvre d'anticipation qu'à travers des éditions publiées par des universités américaines.

comme Joseph Altairac et Guy Costes. Il s'agirait surtout de la systématiser et de constituer un fichier général.

Pour l'après 1945, le groupe Quarante-deux a constitué une bibliothèque et une documentation pratiquement exhaustives⁶. Leurs collections sont consultables sur rendez-vous et de très nombreux textes, articles, préfaces, entretiens sont accessibles sur leur site Internet.

Une deuxième étape, qui pourrait être menée avec la première, consisterait à repérer la naissance et le développement des thèmes, voyages extraordinaires, interplanétaires, voire intersidéraux, voyages dans le temps, espèces précédant l'humanité ou lui succédant, automates, robots et autres ordinateurs intelligents, civilisations extraterrestres, etc. Le but serait d'établir une généalogie des thématiques. La difficulté principale viendrait de la superposition dans certaines œuvres, surtout tardives, de plusieurs thèmes. Il a été tenté dans le passé d'établir une nomenclature abrégée sur le modèle de la systématique qui fait le bonheur ou le malheur des bibliothécaires.

16

Le corpus ainsi défini pourrait ensuite être confronté à l'histoire des idées, tout spécialement scientifiques, mais aussi à l'histoire sociale. Voilà qui introduirait dans les études littéraires une dimension interdisciplinaire qui semble souvent leur faire aujourd'hui défaut. De ces confrontations à partir d'une espèce littéraire bien identifiée pourraient surgir des idées et des méthodes applicables à d'autres champs.

Il conviendrait aussi de réunir dans un recueil les nombreux articles préfaces et essais théoriques qui, depuis au moins *Le Roman de l'avenir* de Félix Bodin (1834) jusqu'aux travaux de Régis Messac en passant par les textes de Camille Flammarion et surtout par ceux de Maurice Renard (et il en reste beaucoup à découvrir), explorent et théorisent le domaine sous différents noms, roman scientifique, merveilleux scientifique, anticipation, etc., avant la petite flambée d'essais publiés dans les revues littéraires, *Les Temps modernes*, *Les Cahiers du Sud*, *Esprit*, *Critique*, *Les Lettres nouvelles*, au début des années cinquante qui introduisent (après le moins huppé *France-Dimanche*) le nouveau nom qui lui est donné, la science-fiction. Enthousiasme éphémère suscité par une poignée d'intellectuels, qui retomba aussitôt. Ne s'agissait-il pas d'un terme et d'une littérature importée des États-Unis et donc suspecte d'infantilisme et d'impérialisme ? *La Pensée*, organe des intellectuels staliniens, lui consacra quelques sermons et condamnations sans équivoque. On a lors, semble-t-il, oublié une longue tradition européenne et en particulier française à laquelle

6 *Quarante-deux, quelques pages sur la science-fiction* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org>> (consulté le 1^{er} juillet 2012).

pourtant les Américains et en particulier le créateur du terme *science fiction*, Hugo Gernsback, avaient souvent rendu hommage.

Je suis tout à fait conscient du caractère ambitieux et peut-être utopique d'une démarche comme celle que je suggère. Quelqu'un (peut-être Irène Langlet) m'a déjà fait remarquer qu'il y faudrait la création d'un Institut, rien de moins. Cependant une bonne partie du travail a déjà été ébauchée, voire effectuée, hors l'Établissement universitaire, par des amateurs, connaisseurs, érudits. Il faudrait aller puiser dans cette mine. C'est ce qu'a permis de faire, depuis une bonne trentaine d'années, en Amérique du Nord, la revue trimestrielle *Science Fiction Studies*. La création annoncée de son équivalent numérique en France, *ReS Futurae*, permettrait peut-être de fédérer les travaux des uns et des autres pourvu qu'ils répondent aux critères requis. Peut-être une association, moins ambitieuse et plus souple qu'un Institut dédié, y suffirait-elle pourvu que les statuts, les compétences et les apports des universitaires et des « laïcs » y soient également respectés.

De telles recherches permettraient de répondre à des questions qui demeurent pendantes : ainsi pourquoi la littérature de science-fiction n'est-elle apparue et n'a-t-elle connu un développement significatif et constant que dans trois pays, la Grande-Bretagne, la France et les États-Unis, alors qu'elle était à très peu près ignorée dans d'autres nations industrialisées à la même époque comme l'Allemagne ou l'Italie ? Pourquoi la science-fiction française sur plus de deux siècles a-t-elle été majoritairement pessimiste et s'est-elle montrée à la fois fascinée et inquiétée par le progrès technique ? Pourquoi enfin, n'a-t-elle pour ainsi dire jamais obtenu droit de cité parmi les formes littéraires respectables et perdu son statut de « mauvais genre » malgré bien des œuvres exceptionnelles ? La science et la technique d'une part, l'attention portée à l'avenir d'autre part, feraient-elles peur ? Enfin, la critique savante et populaire devrait-elle se doter de critères propres à la science-fiction, à ses singularités, à ses rapports aux sciences et aux techniques et le plus souvent à des avenir espérés ou redoutés, aspects que l'on ne retrouve guère dans la littérature dite générale ?

Certains des instruments ainsi constitués pourraient sans doute être appliqués à d'autres espèces littéraires, comme c'est d'ailleurs l'ambition de Simon Bréan, dont l'ouvrage fournit déjà quelques éléments de réponse.

Au moment où la numérisation des textes permet un accès de plus en plus aisé à des œuvres qui demeuraient jusqu'à il y a peu réservées à quelques fervents de rares bibliothèques, une telle collaboration s'annonce de plus en plus nécessaire pour en étudier le grand nombre. Ainsi, c'est un critique britannique, Brian Stableford⁷

7 « The French Origin of the Science Fiction genre », *The New York Review of Science Fiction*, 25 février 2012.

qui a découvert, grâce à Gallica, dans des périodiques de la fin du dix-neuvième siècle, *La Science française* et *La Science illustrée*, puis dans le *Mercure de France*, des *romans scientifiques* qui avaient jusque-là échappé aux plus attentifs des chercheurs. Ces textes établissent une continuité dans l'espèce littéraire jusque-là passée inaperçue. Ils correspondent assez exactement mais avec un temps d'avance aux contenus des *pulps* américains apparus au vingtième siècle et qui se spécialisèrent à partir de 1926 avec la création d'*Amazing Stories* par Hugo Gernsback et son invention en 1929 du terme de *science fiction*. Il y a sans doute encore bien d'autres découvertes à faire et une Histoire complète à écrire dont la thèse qu'on va lire représente un important chapitre.

J'ose espérer qu'elle produira un enseignement.

Gérard Klein

2 juillet 2012

INTRODUCTION

SCIENCE-FICTION ET ÉTUDES LITTÉRAIRES

Malgré le succès populaire de nombre de ses images, la science-fiction occupe dans la littérature une place marginale, celle d'une « paralittérature ». Des éléments du paratexte, les titres et les couvertures, indiquent qu'un roman de science-fiction fait partie d'une collection spécialisée. De plus, la récurrence de certains thèmes associés à ce type de textes peut laisser supposer l'existence de schémas de répétition entraînant le retour de structures génériques et narratives¹. Néanmoins, l'identification d'indices paratextuels ne revient pas à mettre en œuvre un savoir précis. Présenter la science-fiction comme une paralittérature permet de la situer, mais pas de la comprendre.

Selon une logique inverse, traiter la science-fiction comme un objet d'étude traditionnel, sans soulever la question de ses rapports avec le reste de la littérature, aboutit à constituer un cabinet de curiosités. Des traits particuliers, collectés au fil des analyses, surprennent et intéressent le lecteur peu versé dans la science-fiction, sans qu'il ait d'autres points de repère que ceux de la littérature en général. Le terme de « paralittérature » renvoie en fait à la possibilité que se développent, au sein du champ de la littérature, des sous-champs en partie autonomes, dont les valeurs et les techniques se révèlent d'accès et d'interprétation difficiles.

De fait, un minimum de notions *a priori* permet de reconnaître l'appartenance d'un ouvrage à la science-fiction, grâce aux indices du paratexte. Le lecteur trouve souvent une couverture colorée et décorée de créatures et d'objets futuristes, tels que robots, extraterrestres ou vaisseaux spatiaux. Le nom de la collection, même lorsqu'il ne contient pas « science-fiction » ou son abréviation en « SF »², reste transparent, comme « Anticipation », « Présence du Futur » ou « Série 2000 ». S'il subsiste une hésitation, le titre et le nom de l'auteur suffisent à y mettre fin. Le résumé au dos ne laisse pas place au doute : il y est question de

1 Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992.

2 Le terme anglo-saxon de *science fiction* a été adapté en France avec adjonction d'un tiret, ce qui donne « science-fiction ». Ce terme, réduit à ses initiales, s'écrit « SF », « S.F. » ou « S.-F. ». Avec des majuscules, cela donne « Science-Fiction », soit « Science-fiction ». Je reprends dans chaque citation la manière particulière d'écrire ce terme, mais je préfère écrire « science-fiction », sans abréviation, et *science fiction* pour la littérature anglo-saxonne.

mondes futurs ou de planètes lointaines, de voyages spatiaux ou d'exploration du temps, le tout agrémenté de vocables inconnus.

Le lecteur ingénu n'aperçoit là que des signes superficiels. Le lecteur averti se trouve en mesure d'évaluer le type d'intrigue et le degré d'innovation prévisibles. Aux yeux du premier, les images et les idées de la science-fiction font partie d'une iconographie inerte, d'une collection d'objets délimités, dont l'identification épuise le sens³. L'amateur de science-fiction, lui, adopte une démarche iconologique lorsqu'il se saisit d'un livre de science-fiction, en ce qu'il recherche le sens à donner aux objets du livre dans l'espace plus large de la science-fiction⁴.

La compétence s'unit à la disposition d'esprit. Le lecteur inexpérimenté pense ne tirer aucun plaisir d'un roman de science-fiction. Les robots, androïdes et mutants ne lui semblent pas propres à stimuler son intelligence et son imagination, en raison de leur nature fantasmatique. Il identifie la lecture de telles œuvres à un passe-temps.

20

Le lecteur averti perçoit les objets de la science-fiction non comme des fantômes, mais comme des points d'appui pour soulever le monde. Il sait quelle discipline intellectuelle est nécessaire pour comprendre les enjeux déployés dans les textes de science-fiction et quelle stimulation procure la recréation des mondes étrangers qui y sont postulés : la lecture d'une œuvre de science-fiction implique de développer une vision du monde particulière, plus souple et labile que celle de la plupart des lecteurs.

Les études sur la science-fiction se situent de part et d'autre de ce seuil où s'associent connaissance et état d'esprit. Elles ont pour ambition principale de fournir des informations et pour objectif secondaire de favoriser la légitimation de cette littérature.

Les ouvrages de vulgarisation, manuel ou encyclopédie, donnent des points de repère sur l'histoire et les thèmes de la science-fiction. De tels travaux se contentent de nommer, sans pouvoir le faire partager, l'état d'esprit nécessaire à une pleine expérience de lecture de la science-fiction, ce que les Anglo-saxons appellent le « *sense of wonder* », un sentiment d'ébahissement et de saisissement⁵.

3 Dans « La Science-Fiction : littérature d'images et non d'idées » (*Les Univers de la Science-Fiction, Essais*, supplément à *Galaxies*, n° 8, Virton, Belgique, Michel Frères, 1998, p. 183-202), Pierre Stolze a soutenu la thèse d'une primauté de l'image sur l'idée dans la littérature de science-fiction : les récits de fiction peuvent mettre en image des concepts, mais pas en élaborer de nouveaux.

4 La distinction entre iconographie et iconologie, telle que proposée par Erwin Panofsky dans ses *Essais d'iconologie* (Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1967), sert à souligner la différence entre deux niveaux d'interprétation, un niveau analytique et descriptif pour l'iconographie au sens restreint et un niveau synthétique et explicatif pour l'iconographie au sens large, dénommée ici « iconologie ».

5 « [Le *sense of wonder*] naît, à l'instar de la science et de la philosophie chez Aristote, de l'étonnement qui subjugue l'imagination tout en la poussant à l'admiration », selon Roger Bozzetto, dans *La Science-fiction* (Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007, p. 12).

Les travaux portant sur la science-fiction comme littérature se situent de l'autre côté du seuil, en s'appuyant sur l'intuition du lecteur averti. Des érudits tels que Gérard Klein, Jacques Goimard, Jacques Sadoul, Pierre Versins, Serge Lehman ou Roland C. Wagner s'appuient sur leur connaissance du domaine pour ouvrir aux lecteurs de nouvelles perspectives, que ce soit en précisant des connaissances historiques ou en proposant des interprétations de corpus déjà maîtrisés⁶. À l'instar des œuvres qu'ils étudient, ils font figure de curiosités exotiques pour les lecteurs peu familiers avec la science-fiction⁷.

Entre la vulgarisation et l'érudition se dessine une voie étroite, empruntée une première fois par Darko Suvin dans *Metamorphoses of Science Fiction*⁸, puis par *L'Empire du pseudo*, de Richard Saint-Gelais, et poursuivie par Irène Langlet dans *La Science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*⁹.

En choisissant d'étudier les caractéristiques et les particularités stylistiques de la science-fiction, ces chercheurs se placent sur le seuil séparant lecteur averti et lecteur ingénu. Ils analysent les procédés textuels à la source du « *sense of wonder* », si bien qu'ils peuvent rendre compte à la fois des compétences de lecteur indispensables pour l'appréciation des textes de science-fiction et de la disposition d'esprit favorisée par ce type de texte. Plus que des connaissances sur la science-fiction, cette démarche est à même de fournir les moyens d'incorporer aux études littéraires un corpus de milliers d'œuvres, laissé jusque-là à ceux qui avaient développé par eux-mêmes les outils pour les comprendre.

Néanmoins, un corpus si étendu ne peut être rendu accessible par la seule mise à disposition d'outils d'analyse pertinents. Afin de poursuivre et d'étendre la portée des travaux de Richard Saint-Gelais et d'Irène Langlet, j'ai décidé de fournir un tableau cohérent de la littérature de science-fiction à l'échelle d'un domaine tout entier, en associant une étude historique à des analyses sémiotiques.

Pour cela, j'ai choisi de retracer l'histoire de la science-fiction d'expression française, qui me permettait de suivre l'évolution historique de cette littérature

6 Les essais et articles de ces auteurs couvrent tout le champ du discours sur la science-fiction. Ils se trouvent donc répartis dans l'ensemble de la bibliographie.

7 Aux encyclopédies traditionnelles se sont ajoutées des ressources électroniques essentielles. Deux sites sont actuellement indispensables pour se repérer dans les collections françaises, celui de l'association *Quarante-deux*, <www.quarante-deux.org>, et celui de *NooSfere*, <<http://noosfere.com/default.asp>> (18 mars 2020).

8 Darko Suvin, *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*, New Haven, London, Yale University Press, 1980. La revue universitaire *Science Fiction Studies*, à laquelle Darko Suvin a collaboré, propose depuis 1973 des articles théoriques et monographiques sur la science-fiction, essentiellement anglo-saxonne. Certains sont consultables en ligne : *Science Fiction Studies* [en ligne], <<https://www.depauw.edu/sfs/index.htm>> (18 mars 2020).

9 Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 1999. Irène Langlet, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2006.

au sein d'une aire géographique et culturelle identifiable. Je veux fournir à mes lecteurs les moyens de délimiter un contexte cohérent pour étayer des études textuelles précises, pour que les études littéraires soient à même de manier un corpus francophone tout en maîtrisant les tenants et aboutissants d'un genre en apparence stéréotypé, mais insaisissable.

L'IMPOSSIBLE DÉFINITION DU « GENRE » SCIENCE-FICTION

22

Les tentatives pour définir la science-fiction sont demeurées insuffisantes. Dans l'article « Definitions of SF » de *The Encyclopedia of Science Fiction*¹⁰, il apparaît que les définitions de la science-fiction répondent à des ambitions diverses et parfois divergentes. Il peut s'agir d'une simple volonté de délimiter un terrain éditorial. Les érudits des premières générations ont entrepris de réconcilier les deux composantes science et fiction dans des théories faisant la part belle à l'ambition scientifique des écrivains. Pendant les années soixante-dix, les entreprises de définition doivent permettre une analyse littéraire de la science-fiction¹¹. L'équilibre entre la portée descriptive et la portée prescriptive est problématique, car les frontières délimitées par les théories se trouvent remises en cause par des exemples atypiques ou de nouvelles tendances de la science-fiction.

La variété des textes qui peuvent être dits « de science-fiction » empêche de proposer une définition exhaustive ou fonctionnelle de ce « genre » littéraire, malgré l'efficacité tautologique du terme : « La science-fiction est ce que les fans de science-fiction ont à l'esprit lorsqu'ils désignent quelque chose en disant "c'est de la science-fiction" »¹². Des objets tels que les robots ou les extraterrestres ne fournissent que des points de repères parmi d'autres pour développer une définition complète de la science-fiction. Les critères thématiques se révèlent inopérants, car la présence ou l'absence d'objets tenus pour spécifiques ne garantissent pas l'identification de la nature d'un texte.

Les dates de « naissance » de la science-fiction, comme 1818, pour *Frankenstein*, 1909, pour le « merveilleux-scientifique » de Maurice Renard, ou 1926 pour le

¹⁰ *The Encyclopedia of Science Fiction*, éd. John Clute et Peter Nicholls, London, Orbit, 1999.

¹¹ Cf. la définition de Darko Suvin : « a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment » (Darko Suvin, *Metamorphoses of science fiction*, op. cit., p. 7-8).

¹² « Science fiction is what science fiction fans mean when they point to something and say, "That's science fiction" ». Cette citation est attribuée à Frederik Pohl, auteur américain de science-fiction que je traduis. Deux autres définitions tautologiques sont également connues, celle de Damon Knight (« Science fiction is what we point at when we say it ») et celle de Norman Spinrad (« Science fiction is anything published as science fiction »). Cf. *The Encyclopedia of Science Fiction*, éd. cit., art. « Definitions of SF », p. 314.

terme « scientifiction » proposé par Hugo Gernsback, correspondent moins à des actes de fondation qu'à des bornes symboliques. Quelle que soit la date, des œuvres antérieures présentent des caractéristiques communes avec la science-fiction. Hugo Gernsback, figure fondatrice de la *science fiction*, introduit cette littérature en se réclamant de modèles antérieurs : « Par "scientifiction", j'entends des histoires comme celles qu'écrivaient Jules Verne, H. G. Wells, Edgar Poe – des fictions passionnantes enrichies de faits scientifiques et de visions prophétiques¹³. »

Les étiquettes éditoriales n'aident pas plus à délimiter le domaine, puisque des ouvrages rattachés à la science-fiction, tels que *Le Meilleur des mondes* ou *La Planète des singes*, n'ont jamais été publiés sous cette étiquette, tandis que des romans fantastiques ou de *fantasy* ont paru dans des collections de science-fiction.

Afin d'éviter ces contradictions, Richard Saint-Gelais se donne pour objectif de s'interroger non plus sur « ce qu'est la science-fiction [mais sur] les stratégies interprétatives spécifiques impliquées lors de la lecture science-fictionnelle »¹⁴. Selon lui, rechercher les traits et caractéristiques qui permettent de délimiter le « genre » science-fiction conduirait à lui prêter *a priori* une réalité concrète, alors que la science-fiction n'existe que dans la lecture qui est faite des textes¹⁵.

Richard Saint-Gelais part du principe « qu'une prise en considération de la lecture nous force à voir dans la science-fiction un domaine culturellement construit, fluctuant, plutôt qu'un modèle idéal ou une réalité empirique »¹⁶. Pour préciser ce qu'il entend par « culturellement construit », il évoque les discordances entre la perception initiale d'un ouvrage et la pratique de lecture qu'il entraîne effectivement. Les récits de science-fiction, du fait des dispositifs textuels ainsi mis en lumière, sont lus selon des modalités spécifiques, qui permettent d'assigner une signification à des termes qui ne renvoient à aucune réalité. Ce n'est pas le jugement porté par le lecteur sur le texte, avant ou après la lecture, qui est constitutif de sa « science-fictionnalité ». Les mécanismes de lecture induits par le texte, en revanche, sont spécifiques à la science-fiction.

En préalable à son étude des mécanismes textuels à l'œuvre dans la science-fiction, Irène Langlet souligne aussi les limites d'une approche en termes de contenu. Des objets ou des thèmes qui servent en principe à repérer la science-fiction peuvent être trouvés dans des genres voisins, comme la *fantasy*

13 Hugo Gernsback s'exprime ainsi dans l'éditorial du premier numéro d'*Amazing Stories* (avril 1926). La citation est extraite de *The Encyclopedia of Science Fiction*, art. cit., p. 311.

14 Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 199. Cette perspective est reprise par Irène Langlet, dont l'ouvrage fait la synthèse des différentes possibilités d'analyse textuelle : Irène Langlet, *La Science-fiction, op. cit.*, « Outils de mécanique science-fictionnelle », p. 17-122.

15 Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo, op. cit.*, p. 13.

16 *Ibid.*, p. 200.

et le fantastique¹⁷. « [L]a distinction se fait ailleurs, moins dans le “contenu” thématique [...] que dans le processus d’apparition et d’intégration de l’étrangeté au “tissu narratif” »¹⁸.

Le mécanisme principal, permettant de distinguer un récit de science-fiction de tout autre, serait la manière dont le texte est construit, qui permet à son lecteur d’assimiler les étrangetés du texte. Les autres types de textes présentant des éléments atypiques, classés avec les textes de science-fiction dans la grande catégorie du « merveilleux », feraient chacun apparaître leurs étrangetés selon des processus textuels différents.

24

Ces positions critiques permettent de rendre compte des procédés textuels spécifiques en contournant les apories des définitions antérieures, mais il me semble qu’elles conduisent à constituer et à analyser le corpus d’un même geste. Ces chercheurs posent en critère de distinction de la science-fiction le processus même qu’ils étudient, parce qu’ils s’intéressent à l’intuition fondamentale qui permet à un lecteur de décider, en cours de lecture, s’il a affaire à un récit de science-fiction ou non. C’est en recourant eux-mêmes à cette intuition première qu’ils établissent un corpus dont ils s’emploient à déterminer les mécanismes communs¹⁹.

À la racine de ces travaux se trouve une notion essentielle, la « distanciation cognitive », le *cognitive estrangement* étudié par Darko Suvin, qui implique que l’intuition du lecteur est associée à la constatation d’une divergence²⁰. C’est à partir de l’examen de cette divergence que je vais proposer un moyen d’identifier ce qui fait d’un récit un texte de science-fiction.

Toutefois, je vais d’abord revenir sur le critère le plus fréquemment invoqué pour appréhender ce type de texte, à savoir le critère thématique, afin de clarifier ce qu’il recouvre pour la science-fiction.

Alors qu’il étudie différents dénominateurs de généricité, Jean-Marie Schaeffer, dans *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?*, mentionne au hasard d’une longue liste le « récit de science-fiction » parmi les exemples d’un genre déterminé par des traits de contenu, c’est-à-dire par son répertoire thématique²¹. Le substantif « science-

17 La *fantasy* renvoie à un type de texte faisant de la magie un aspect naturel de son monde fictionnel.

18 Irène Langlet, *La Science-fiction*, op. cit., p. 23-24.

19 Cette intuition est étayée par de nombreux facteurs, essentiellement paratextuels, mais surtout par le consensus de la communauté des lecteurs de science-fiction.

20 « *Thus SF takes off from a fictional (“literary”) hypothesis and develops it with totalizing (“scientific”) rigor (...). The effect of such factual reporting of fictions is one of confronting a set normative system – a Ptolemaic-type closed world picture – with a point of view or look implying a new set of norms ; in literary theory this is known as the attitude of estrangement* » (Darko Suvin, *Metamorphoses of science fiction*, op. cit., p. 6).

21 Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 108.

fiction » est dans cette perspective un hyperonyme incluant des termes comme « robot », « voyage dans l'espace » « voyage dans le temps », « surhomme », « mutant » ou « société future ».

Pourtant, les précisions apportées par le terme « science-fiction » accolé à celui de « récit » ne sont pas du même ordre que celles fournies par « western », récit « de voyage » ou poésie « d'amour ». Ces trois noms de genre donnent des indications sur le contenu du texte qu'ils désignent : il y sera question de cow-boys, d'exploration de territoires inconnus ou de sentiments amoureux. Un récit « de science-fiction », en revanche, pourra traiter de robots, de voyages spatiaux, de voyages temporels, d'expérimentations sociologiques, de la découverte de dimensions inconnues, de nouvelles planètes et d'espèces étrangères, ou mettre en scène des drames humains, ou même tout cela ensemble.

Il faudrait, par conséquent, proposer comme critère de généricité par traits de contenu non le terme « science-fiction », mais chacun de ses prétendus hyponymes. Des recueils de nouvelles ont d'ailleurs été constitués en France selon cette logique : ces *Histoires de robots*, *de surhommes*, ou *de mutants*, pourraient évincer le trop imprécis « science-fiction »²².

Néanmoins, il me paraît plus juste de dire que « science-fiction » est imprécis d'un point de vue thématique non parce qu'il renvoie à un nombre important, voire indéfini, de sujets ou de personnages, mais parce qu'il n'en désigne aucun.

Dans la pratique, le passage de « science-fiction » à « robots » ou « mutants » est devenu si automatique qu'il ressemble à une relation d'hyponymie, alors qu'il ne s'agit que d'une association d'idées. Cela devient évident si l'on compare le « genre » science-fiction au « genre » policier. Il existe au sein du « genre » policier une grande variété de « sous-genres », tels que les histoires de détectives, les romans noirs, ou les histoires de tueurs en série. Le roman policier en général peut être présenté comme un roman dont l'intrigue est bâtie autour de la perpétration, de la dissimulation et de la détection d'un crime. Les traits de contenu sont indiqués par l'hyperonyme « roman policier ». Les différents hyponymes donnent des précisions sur l'atmosphère du roman et les limites de certaines actions.

En revanche, les histoires de robots ou de mutants ne sont pas des sous-genres de la science-fiction. Ce n'est qu'avec leur nom qu'apparaissent les premiers éléments topiques. La pérennité du terme « science-fiction » s'explique par la difficulté de classer ces histoires.

Dans cette littérature, les personnages et les situations de chaque récit sont susceptibles de se mélanger à d'autres. Il faudrait créer des sous-genres tels que

22 Ont paru sous la direction éditoriale de Gérard Klein, Jacques Goimard et Demètre Ioakimidis, au Livre de Poche, coll. « La grande anthologie de la science-fiction », *Histoires de robots* et *Histoires de mutants* en 1974, et *Histoires de surhommes* en 1984.

« histoires de robots et de voyages spatiaux » ou « histoires de mutants, de surhommes, de sciences extraordinaires et de sociétés futures ». La complexité de telles désignations explique le maintien de l'étiquette « science-fiction », tout en montrant les limites d'une catégorisation par traits de contenu.

Ce critère thématique, pourtant, permet de déceler le champ d'action du terme de « science-fiction ». Le fait de dire d'un ouvrage qu'il s'agit d'une « histoire de robots » paraît indiquer qu'il s'inscrit dans le « genre » de la science-fiction. Or, si ces robots sont les éléments automatisés d'une usine dans un récit sur le désarroi et la fascination des employés de cette usine, le texte n'appartient pas à la science-fiction. Si, comme dans *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam, le robot, appelé ici Andréide, est animé par une âme immortelle, il s'agit de fantastique²³.

Ce terme de science-fiction renvoie à une coordonnée particulière des textes de fiction, à savoir leur régime ontologique, la manière dont se constitue au fil d'un texte le monde de la fiction. Le nom de « science-fiction » n'implique pas une distinction en termes de genre, mais selon ce que j'appelle le régime ontologique.

LES RÉGIMES ONTOLOGIQUES MATÉRIALISTES

Dire d'un texte qu'il est « de science-fiction » revient à fournir une coordonnée supplémentaire pour le situer dans l'ensemble des textes possibles, en plus de ses caractéristiques formelles et thématiques.

Cette coordonnée n'est pas un ajout qui signifierait un cas particulier, mais une information susceptible d'être signalée pour tous les textes. Elle est passée sous silence dans la plupart des cas, car elle semble aller de soi. Il s'agit du rapport institué dans le cadre du texte entre le monde de la fiction et notre monde de référence, rapport auquel je propose de donner le nom de « régime ontologique ».

À la source de toute fiction se trouve une distinction entre deux régimes ontologiques. Le régime ontologique des textes soumis à des exigences de vérification est minimaliste : le monde de référence de ce type de texte est le monde « réel » et, en dehors des cas de performativité, dans un cadre juridique, le texte ne modifie pas l'état de son monde de référence²⁴.

À ce régime ontologique minimaliste correspond, pour la fiction, le régime ontologique poétique : les textes de fiction produisent leur propre monde. Il s'établit entre le monde de la fiction et le monde réel un rapport complexe,

23 « Si j'ai fourni physiquement ce qu'elle a de terrestre et d'illusoire, une Âme qui m'est inconnue s'est superposée à mon œuvre [...]. Un être d'outre-Humanité s'est suggéré en cette nouvelle œuvre d'art où se centralise, irrévocable, un mystère inimaginé jusqu'à nous » (Auguste Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future* [1886], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 343).

24 La notion de régime ontologique ne renvoie pas à un critère de littérarité : des textes peuvent être soumis à un régime minimaliste tout en faisant partie de la littérature, comme les essais, les témoignages ou les autobiographies.

fondé sur la vraisemblance. Tant qu'il ne s'agit que d'affirmer la différence entre un texte de fiction et un texte soumis à une exigence de véricité, la mention du régime ontologique est superflue. Néanmoins, les régimes ontologiques sont essentiels pour comprendre la science-fiction.

À l'intérieur du cadre poétique général, un type de régime ontologique fait du rapport établi entre monde fictionnel et monde réel un enjeu essentiel de la lecture et de la compréhension du texte. Ces fictions prêtent à leurs mondes une matérialité équivalente à celle du monde réel. En conséquence, elles font intervenir chez leur lecteur des mécanismes mentaux utiles pour lire des textes dont le régime ontologique est minimaliste, et non poétique. Par conséquent, je dis que ce type de régime ontologique poétique est « matérialiste ».

Ce terme de « matérialiste » ne fait référence à aucun système de pensée particulier : les romans soumis à ce régime n'ont rien à voir ni avec une thèse antispiritualiste, ni avec un désir de jouissance de biens de consommation. Il s'agit avant tout de désigner l'attention portée à la matière des mondes fictionnels, aux procédés de matérialisation des objets de ces mondes et l'importance des détails concrets pour les récits écrits dans un tel cadre, en accord avec les représentations courantes de la matière physique. J'aurais volontiers substitué à celui de « matérialiste » le terme de « réaliste », s'il n'était pas déjà étroitement associé à un genre.

La terminologie que je mets en place ici a une lourdeur toute analytique. Je m'efforce de la soulager par des raccourcis, qui ne doivent pas prêter à confusion. Le régime ontologique matérialiste n'est pas un concurrent du régime ontologique poétique, mais seulement un cas particulier dans la fiction : il faudrait dire « régime ontologique poétique matérialiste ». De même plus bas, une des trois modalités de ce régime devrait s'appeler, par exemple, « régime ontologique poétique matérialiste rationnel ». Une telle désignation peut paraître conceptuellement coûteuse, mais je souhaite donner son extension maximale à une analyse de l'intuition, ramassée et synthétique, qui permet à un lecteur de déterminer comment lire un texte donné.

Dans le cadre d'un régime ontologique matérialiste, une fiction présente un monde fictionnel qui est censé avoir autant de substance que le monde réel. Il existe, en plus du régime propre à la science-fiction, deux autres modalités de ce type de régime matérialiste. Les trois régimes matérialistes sont censés adosser la construction de leur univers fictionnel non pas à un espace lui-même fictionnel, comme la littérature dans son ensemble, mais sur un espace dit « réel », la réalité. C'est dans le fantastique et le réalisme que se sont manifestés historiquement les deux autres régimes matérialistes.

Ces régimes ontologiques n'interfèrent pas avec les questions de genre. Un roman policier peut être réaliste, fantastique ou de science-fiction, sans que cela

modifie le genre auquel il appartient. Ce phénomène est distinct de celui de l'hybridation thématique, qui permet l'établissement de catégories génériques nouvelles, comme le roman policier historique. Un roman policier de science-fiction, comme *Un passe-temps*²⁵ de Kurt Steiner, dans lequel un détective privé emploie un appareil permettant de voyager dans le temps pour résoudre une de ses affaires, est, du point de vue formel, un roman, du point de vue thématique, une histoire policière de voyage dans le temps, et du point de vue de son régime ontologique, un récit de science-fiction.

À des fins de clarté, les trois régimes ontologiques matérialistes sont désignés ici par les adjectifs « rationnel », « extraordinaire » et « spéculatif ».

Régime ontologique			
Minimaliste (le monde du texte est le monde de référence) Ce régime est celui de tous les textes soumis à des critères de vérification.	Poétique (le monde du texte est construit par le texte) Ce régime est celui de tous les textes de fiction.		
	Matérialiste (importance d'un rapport entre le monde de la fiction et le monde de référence) Ce régime est un cas particulier du régime poétique.		
	Extraordinaire (rupture affichée entre le monde de la fiction et le monde de référence)	Rationnel (identité fictive entre le monde de la fiction et le monde de référence)	Spéculatif (le monde de la fiction pourrait se substituer au monde de référence)

Fig. 1. Tableau récapitulatif des régimes ontologiques

Le régime rationnel laisse entrer le monde réel dans la fiction, le régime extraordinaire lui tourne le dos et le régime spéculatif produit un monde en quelque sorte orthogonal au monde réel.

Le régime rationnel vise à faire oublier le caractère artificiel de la fiction en se dotant de contraintes ontologiques fortes, qui sont autant de restrictions liant la construction de l'intrigue, du monde et des personnages, de telle sorte que le lecteur en vient à établir une relation d'équivalence entre la fiction et son expérience, en négligeant ce que la fiction présente d'arbitraire. Le lecteur peut la plupart du temps appliquer sans contradiction son expérience personnelle pour interpréter et élucider la nature et la trame des événements.

Le régime extraordinaire oppose les principes ontologiques du monde de référence de l'écriture et ceux du monde de la fiction. Ce régime est celui des textes fantastiques et de *fantasy*. Même si le lecteur peut être fasciné par ce monde nouveau, l'impossibilité d'utiliser de manière fructueuse ses connaissances extérieures à la littérature pour comprendre ce monde est

²⁵ Kurt Steiner [André Ruellan], *Un passe-temps*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1979.

source d'une forte distance critique, propice à l'interprétation allégorique et métaphorique²⁶.

Le régime spéculatif fait appel à des savoirs abstraits, relevant des sciences dures et des sciences humaines, pour alimenter une forme d'extrapolation qui implique une relation de continuité indirecte entre le monde de la fiction et le monde de l'expérience du lecteur.

Les termes que j'avance doivent mieux rendre compte de la caractéristique commune de nombreux textes distincts entre eux sous d'autres rapports. Aucun genre, ni au sens formel, ni au sens thématique, n'est automatiquement associé à un régime ontologique. Le roman historique, par exemple, compte des textes ressortissant aux trois régimes matérialistes, ainsi qu'au régime poétique général. Ce type de roman fait appel à un personnel romanesque dont les noms et caractères sont identifiables en fonction d'une culture historique, à une époque elle aussi identifiable. Pour autant, il n'est pas lié par des contraintes réalistes. Les romans historiques de science-fiction, comme *L'Empire du Baphomet*²⁷ sont souvent désignés sous le nom d'uchronie, c'est-à-dire de l'histoire revisitée.

Le contenu en lui-même n'a pas d'influence sur le régime ontologique adopté : c'est le régime ontologique qui détermine de quelle manière les thèmes et les objets sont présentés par le texte.

LE RÉGIME SPÉCULATIF DANS L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

Le régime spéculatif propre à la science-fiction est devenu visible à la suite d'une évolution historique affectant la pratique des récits, dans le sens d'une attention accrue portée à la « matérialité » des êtres et des choses dans les univers de fiction²⁸. L'apparition des régimes matérialistes s'est faite dans la littérature occidentale dans le cadre d'une évolution générale des manières d'envisager le rapport des êtres humains au monde.

La pensée encyclopédique du siècle des Lumières a rapproché l'étude des sciences et techniques des savoirs des humanités, tandis que des œuvres comme *Jacques le fataliste*, de Denis Diderot, ont mis en évidence l'artifice des représentations de la réalité en littérature. Les cadres classiques de la vraisemblance apparaissent peu à peu comme des contraintes empêchant de faire dialoguer pleinement la fiction et la réalité.

²⁶ Ma théorie des régimes ontologiques ne vise pas à distinguer entre le fantastique et la *fantasy*.

²⁷ Pierre Barbet, *L'Empire du Baphomet*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1972.

²⁸ Voir également Annexe II. « Chronologie indicative de l'apparition des régimes ontologiques matérialistes en littérature ».

Au cours de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, le premier régime ontologique matérialiste qui s'affirme est le régime extraordinaire, sous la forme du roman gothique anglais. La large catégorie du fantastique permet ensuite de désigner les récits dans lesquels une rupture avec la réalité ordinaire constitue l'un des enjeux de la fiction. L'émergence de ce premier régime se fait au sein d'un mouvement romantique inscrivant le mystère de l'âme humaine parmi ses principales préoccupations.

Il reste évident que le régime extraordinaire n'est qu'une variante particulière du régime ontologique poétique adopté par les fictions littéraires. Néanmoins, l'établissement d'un corpus toujours plus important lui garantit une autonomisation générique suffisante pour que ce régime extraordinaire se maintienne en dépit des courants influençant le régime poétique général.

30

Le courant réaliste qui s'affirme en France à partir du milieu du dix-neuvième siècle épouse aussi une évolution du régime poétique d'ensemble. Un grand nombre de textes mettent alors en scène des récits historiques ou des intrigues situées dans la société contemporaine. Ces fictions présentent rarement des péripéties et des caractères en rupture ostensible avec ce que les lecteurs tiennent pour vrai. Les romans réalistes, puis naturalistes, poussent jusqu'à la minutie cette règle générale, en mettant en scène avec une rigueur en apparence documentaire des objets qui peuvent s'ajouter en toute continuité au répertoire mental de leurs lecteurs.

Le régime ontologique rationnel acquiert peu à peu une telle primauté dans le paysage littéraire français que les œuvres contemporaines s'inscrivant simplement dans le régime poétique paraissent diverger d'un modèle qui serait celui du réalisme. Ce régime est le seul des trois régimes matérialistes qui ait paru se confondre avec le régime d'ensemble de la littérature, si bien que c'est encore avec une forme de réalisme bien-pensant que les partisans du surréalisme entreprennent de rompre pendant la première moitié du vingtième siècle.

Même si la situation de ces deux régimes n'est pas équivalente, il a fallu dans les deux cas qu'un seuil soit atteint et dépassé : des œuvres servant de modèles sont identifiées, des auteurs s'en inspirent et des œuvres nouvelles s'ajoutent aux premières pour grossir le nombre des points de repère, mineurs et exceptionnels, qui servent à saisir intuitivement les principes fondamentaux de ces régimes ontologiques. Le régime ontologique spéculatif, quant à lui, offre un exemple d'identification et d'autonomisation contrariées, en particulier en France.

Le primat du régime rationnel dans le paysage littéraire français est alors peu propice à la valorisation de récits perçus comme concurrents, en ce qu'ils font intervenir des objets rompant avec les objets de l'expérience. Les romans de Jules Verne sont associés au courant des romans d'aventures, une catégorie de romans qui prennent des libertés avec la réalité historique et scientifique.

Par la suite, les textes français qui s'inscrivent dans le régime ontologique spéculatif datent du début du vingtième siècle. La cohérence de leur démarche est rendue problématique par le fait qu'ils semblent d'abord déterminés par un rapport à un autre régime matérialiste, à savoir le régime rationnel.

Maurice Renard tente de susciter une conscience de ce nouvel ensemble de textes dans un article de 1909 où il souligne que « le roman merveilleux-scientifique est mûr pour l'étude critique »²⁹. Même si cet auteur isolé propose une théorie sur les tendances contemporaines du régime matérialiste, son article ne suscite pas la naissance d'une nouvelle catégorie. Le seuil de visibilité et de reconnaissance du « merveilleux-scientifique » n'est pas atteint.

Le terme employé, même s'il est destiné à dessiner une voie moyenne, reste pris dans une opposition binaire entre réalisme et fantastique. L'expression que le même auteur propose vingt ans plus tard, le « roman d'hypothèse », resserre encore la voie étroite assignée à ce type de récit, en faisant de l'hypothèse scientifique le point de départ d'une déviation aussi réduite que possible³⁰.

À la faveur des contestations surréalistes, les auteurs de fictions « scientifiques » pourraient constituer un courant littéraire particulier, mais ils développent séparément leurs propres thématiques³¹. Les textes français soumis au régime spéculatif sont alors tenus pour des œuvres en infraction avec le régime poétique rationnel, en rupture avec les cadres du réalisme, ou pour des variantes du régime extraordinaire, donc des textes fantastiques ou merveilleux.

C'est aux États-Unis que des œuvres rédigées selon le régime spéculatif se constituent en corpus de référence. Le processus qui aboutit à l'établissement de la *science fiction* comme nouveau « genre », c'est-à-dire en fait comme nouveau régime ontologique matérialiste, est distinct de celui évoqué pour les deux premiers régimes matérialistes.

Les lettres américaines ne se trouvent pas à l'époque dans une situation différente de celle des lettres françaises : le régime rationnel est identifié au régime de la fiction en général. Les revues d'Hugo Gernsback où apparaissent pour la première fois le terme *scientifiction*, puis *science fiction*³², sont conçues

29 Les œuvres et articles de Maurice Renard sont cités d'après l'édition de Francis Lacassin et Jean Tulard, *Romans et Contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990. Ici p. 1205.

30 *Id.*, « Le roman d'hypothèse », *ibid.*, p. 1216-1219.

31 Si Maurice Renard met en avant dans son article de 1909 d'autres figures d'écrivains, comme H. G. Wells et Rosny aîné, ce dernier se défend d'écrire du « merveilleux-scientifique », dont il dit que c'est « le genre même de Maurice Renard » (Georges Jamatt, « Maurice Renard vu par J.-H. Rosny aîné », *Vient de paraître*, n° 41, avril 1925, p. 175 ; partiellement reproduit dans Maurice Renard, *Romans et Contes fantastiques*, éd. cit., p. 1231-1232.).

32 Le terme de *scientifiction* date de 1926, dans *Amazing Stories*, et celui de *science fiction* date de l'éditorial du premier numéro de *Science Wonder Stories*, en 1929.

par leur rédacteur comme des revues de vulgarisation scientifique, dont les récits doivent suivre le modèle de ceux de Jules Verne et Herbert George Wells.

Ce n'est que dans un deuxième temps que les récits fournis par ces revues et d'autres dans la même veine se mettent à explorer les possibilités offertes par la science sans la rattacher à une sorte de réalisme prospectif. Même si ce n'est que sous la forme d'une catégorie éditoriale, le régime spéculatif trouve ainsi une homogénéité suffisante pour qu'une tradition spécifique puisse s'établir.

Ainsi, lorsque la *science fiction* est importée en France après la Seconde Guerre mondiale, des textes y ont déjà été écrits suivant le régime ontologique spéculatif, mais sans être identifiés en tant que tels. La science-fiction, en tant que genre déjà constitué, tire sa cohérence d'un corpus établi aux États-Unis.

C'est à partir de cette tradition que de nouveaux récits soumis au régime spéculatif sont conçus en France. À l'instar des publications américaines, ces textes ne peuvent être rapprochés et identifiés que du fait de l'apparition d'une catégorie éditoriale spécifique, la littérature de science-fiction.

32

LA QUERELLE DES FRANÇAIS ET DES ANGLO-SAXONS

Pour qu'un régime matérialiste se développe à travers de nombreux textes, il faut une prise de conscience des enjeux impliqués par ce régime ontologique. Le régime spéculatif est antérieur à l'apparition de la science-fiction comme catégorie éditoriale, mais la création de revues, puis de collections spécialisées, a servi à canaliser et amplifier l'écriture de textes soumis à ce régime ontologique. Selon moi, l'apparition de collections à partir de 1950 en France a une valeur fondatrice qu'aucune régression vers une hypothétique origine de la science-fiction ne peut mettre en évidence.

Néanmoins, l'affirmation nette du régime spéculatif ne renvoie qu'au franchissement d'un seuil important. Le rapport d'une fiction au monde auquel renvoie cette étiquette fait partie des possibilités intrinsèques de la fiction. Il préexistait à tout le répertoire thématique associé à la science-fiction. Il est légitime de repérer, comme l'a fait Pierre Versins dans son *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*³³, des éléments « conjecturaux » dans les œuvres littéraires du passé, voire d'identifier des passages soumis au régime spéculatif dans tel ou tel texte du dix-huitième siècle.

Ce travail de repérage des « précurseurs » de la science-fiction peut avoir deux valeurs principales, soit d'érudition, soit de légitimation. Parmi les grands ancêtres de la science-fiction figurent ainsi *L'Histoire véritable* de Lucien de Samosate,

33 Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction* (1972), Lausanne, L'Âge d'homme, 1984.

Le Songe ou Astronomie lunaire de Johannes Kepler, *Les Royaumes du soleil et de la lune* de Cyrano de Bergerac, ainsi que les *Voyages de Gulliver* de Swift.

Ce type de recherche met en évidence une tradition du récit spéculatif et vise à identifier une essence de la science-fiction à travers les siècles. Le chercheur s'emploie à isoler des traits récurrents, dans une quête infinie qui rejoint les tentatives de définition théorique d'un genre qui n'en est pas un. Entre Français et Anglo-Saxons, ces préoccupations se compliquent d'un procès en paternité, les patriotes de chaque camp cherchant à inscrire l'apparition de la science-fiction dans la continuité de leur propre tradition.

Du point de vue des auteurs et critiques anglo-saxons, l'histoire de la science-fiction prend la forme d'une *translatio studii* paisible, marquée par l'association étroite des références anglaises et américaines. Les textes regroupés dans une préhistoire de la science-fiction, comme ceux de Lucien, Cyrano de Bergerac ou Swift, font partie du patrimoine littéraire mondial. *Frankenstein*, de Mary Shelley, ainsi que quelques nouvelles d'Edgar Poe servent à établir que la spéculation scientifique en littérature s'est en premier lieu enracinée dans les pays anglophones³⁴. Jules Verne, grand admirateur d'Edgar Poe, n'est selon cette logique qu'un continuateur.

D'autres textes peuvent être versés au dossier, qui indiquent que les auteurs anglo-saxons ont eu un intérêt constant au dix-neuvième siècle pour des sujets scientifiques³⁵. Au premier rang de ces auteurs se trouve Herbert George Wells, qui a fourni à la postérité de la science-fiction deux sujets essentiels, à savoir la rencontre avec des créatures étrangères à l'être humain et le voyage dans le temps³⁶. La naissance de la *science fiction* dans les *pulps*, ces fascicules à bon marché, à la fin des années vingt, marque l'aboutissement d'un processus anglo-saxon et dont la forme achevée est surtout américaine. L'histoire de la science-fiction se confond ici avec l'histoire de la science-fiction en langue anglaise.

À l'échelle du champ littéraire, la mise en exergue d'une tradition vieille de plusieurs siècles vise à fournir des quartiers de noblesse au mauvais genre qu'est la science-fiction. Au sein du sous-champ de la science-fiction, les critiques évoquent avec plus d'insistance les précurseurs de leur communauté linguistique.

34 C'est la thèse en particulier de Brian Aldiss, dans *Billion Years Spree*, New York, Doubleday, 1973 (chapitre 1, « The Origins of the Species »), qui fait de *Frankenstein* l'origine de la science-fiction.

35 Parmi ces textes, on peut citer *C'était demain*, d'Edward Bellamy (*Looking Backward*, 1888), dans lequel un personnage se réveille en l'an 2000, dans une utopie socialiste, ou *Un Américain à la cour du roi Arthur* de Mark Twain (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889), où un ingénieur se réveille dans l'Angleterre de la Table ronde, à laquelle il apporte de profondes modifications du fait de son savoir technique.

36 *The Time Machine* date de 1895, *The War of the Worlds* de 1898.

Une tendance œcuménique souligne le jeu d'influences réciproques entre auteurs anglo-saxons et auteurs français, afin d'en tirer l'idée d'une histoire partagée et d'une collaboration littéraire interrompue après la Première Guerre mondiale, qui aurait provoqué un décalage entre l'anticipation scientifique américaine et sa version française³⁷. Jacques Sternberg résume ainsi l'idée d'un aller et retour entre France et États-Unis :

Nos précurseurs, nous les avons oubliés et, sans le vouloir, nous les avons légués aux États-Unis. Là-bas, on profita de la leçon. Elle fructifia. Et c'est ainsi qu'en 1950, la Science Fiction nous « revint » des États-Unis, combien métamorphosée, dépuclée, méconnaissable, inédite, agressivement étrangère³⁸.

La mise en avant de figures nationales a pu apparaître comme une nécessité aux critiques français pour fonder la possibilité d'une science-fiction française qui ne soit pas une réplique ou un ersatz d'un « original » anglo-saxon.

34

Du point de vue français, la constitution d'une catégorie regroupant les textes d'imagination scientifique s'est faite sous le signe de la rupture, et non de la continuité. Pour les Français, la science-fiction a deux dates de naissance. La première, 1929, constitue un point de repère préhistorique important, tout comme les dates de publication de *De la Terre à la Lune* ou de *La Guerre des mondes*. La seconde, 1950, correspond à une étape décisive pour la science-fiction, à savoir le moment où elle est devenue française.

Or, l'apparition de la science-fiction en France coïncide avec une période de réajustement éditorial aux États-Unis, le modèle des *pulps* bon marché laissant la place à celui des revues offrant des prépublications à des auteurs qui se mettent à publier de plus en plus en volumes et à délaisser les formes courtes. Cette période correspond au plus haut de « l'Âge d'or » de la *science fiction* : les années quarante ont vu une forte augmentation des tirages et du nombre des revues, en raison d'une amélioration sensible de la qualité moyenne des textes. Des auteurs comme Alfred Elton Van Vogt, Isaac Asimov ou Ray Bradbury, sont dès cette époque considérés comme des classiques en puissance et l'intérêt pour leurs nouvelles, puis leurs romans, ne s'est pas démenti.

37 Régis Messac, auteur et éditeur de récits d'imagination scientifique avant la Seconde Guerre mondiale, a étudié *Les Influences françaises dans l'œuvre d'Edgar Poe* (thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres, Paris, Picart, 1929). Maurice Renard rend hommage à H. G. Wells en exergue du *Docteur Lerne, sous-dieu* (Maurice Renard, *Romans et Contes fantastiques*, éd. cit., p. 65), et dans ses articles théoriques. Serge Lehman présente des indices selon lesquels les auteurs français, anglais et américains se lisaient les uns les autres (Serge Lehman, « Hypermondes perdus », dans *Chasseurs de chimères. L'Âge d'or de la science-fiction française*, Paris, Omnibus, 2006, p. XII à XVI).

38 Jacques Sternberg, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Paris, Le Terrain vague, 1958, p. 2.

Aux États-Unis, le tournant des années cinquante pourrait apparaître comme une date importante pour la science-fiction. Il aurait pu correspondre à un moment de convergence entre deux traditions de littérature scientifique, aboutissant à l'élaboration en commun d'un genre devenu mondial. Néanmoins, l'entrée de la science-fiction dans l'espace littéraire français n'est pas tenue par les Anglo-Saxons pour un moment significatif, car aucun effet en retour n'en est issu aux États-Unis.

Éditeurs et lecteurs américains ont dans l'ensemble continué d'ignorer l'existence de textes de science-fiction en langue française, comme celle des auteurs français d'imagination scientifique. Ces derniers constituent ce que Serge Lehman a appelé un « étrange rameau mort de la science-fiction française »³⁹. Pour les critiques américains, les œuvres de Jules Verne ont contribué à la gestation de la *science fiction*, mais après les chefs-d'œuvre de Wells, rien n'est plus venu d'Europe pour participer à l'élaboration d'un genre spécifiquement américain⁴⁰. L'intérêt pour la *science fiction* en France, puis les débuts d'une science-fiction française, n'ont pas modifié cette position.

La *translatio studii* s'est en effet accompagnée d'une *translatio imperii* : toute légitimité en science-fiction s'acquiert aux États-Unis. Un auteur de science-fiction non anglophone ne devient mondialement célèbre que s'il a été traduit et édité en anglais, puis consacré par des prix américains. Les tendances et les modes qui renouvellent le genre surgissent aux États-Unis, ou parfois en Angleterre, mais aucune nouveauté venue de l'extérieur de cette enceinte linguistique n'a d'impact notable. L'histoire de la science-fiction s'écrit surtout aux États-Unis et les ouvrages qui en traitent sont amenés à suivre le canon des auteurs et le canevas historique constitués par la critique anglo-saxonne⁴¹.

LA SCIENCE-FICTION FRANÇAISE, UNE HISTOIRE DISCRÈTE MAIS SIGNIFICATIVE

Les auteurs français ont su écrire de la science-fiction, puisque plusieurs centaines de textes ont paru dans le cadre de collections qui publiaient des

39 Serge Lehman, « L'héritage du merveilleux scientifique », dans *Tintin chez les savants*, dir. Sven Ortoli, Bruxelles, Moulinsart/Paris, Science & vie, 2003, p. 23.

40 Les quelques articles de *Science Fiction Studies* évoquant des écrivains français entre 1880 et 1950 les présentent comme de remarquables curiosités, et non comme des ancêtres de la *science fiction*. Roger Bozzetto y présente un point de vue français sur l'impossible convergence entre les traditions américaine et française (« Intercultural Interplay: Science Fiction in France and the United States [As Viewed from the French Shore] », *Science Fiction Studies*, n° 50, mars 1990). Arthur B. Evans écrit trois articles sur des auteurs français d'avant-guerre (« Science Fiction vs. Scientific Fiction in France: From Jules Verne to J.-H. Rosny Aîné », *Science Fiction Studies*, n° 44, mars 1988 ; « The Fantastic Science Fiction of Maurice Renard », *Science Fiction Studies*, n° 64, novembre 1994 ; « Gustave Le Rouge, Pioneer of Early French Science Fiction », *Science Fiction Studies*, n° 86, mars 2002).

41 Un tableau reprenant les dates essentielles de la science-fiction se trouve en annexe (Annexe I. « Chronologie indicative de la science-fiction »).

œuvres anglo-saxonnes reconnues, sans que les lecteurs ne s'offusquent de ces rapprochements. Néanmoins, les textes français n'ont que rarement connu une parution aux États-Unis⁴². Leur position hors du domaine anglophone a pour corollaire une incapacité à exercer une influence sur la pratique et les références de la science-fiction. Les noms des auteurs français restent en majorité absents des manuels et encyclopédies de référence non francophones. L'écriture d'une science-fiction française est un phénomène local observé par le public francophone. Ceci durera jusqu'à ce que les milieux et les publics américains et français se mettent à entretenir un dialogue équilibré.

Toutefois, même si la parution d'ouvrages anglo-saxons, médiocres ou chefs-d'œuvre, a donné son rythme à la perception et la conceptualisation de la science-fiction, une histoire de la science-fiction en France ne pourrait pas se réduire à une chronique des traductions et à un historique de la réception de cette littérature. Les lecteurs et amateurs français de la science-fiction n'ont jamais eu le sentiment d'être passifs ou dépossédés. Adossés à une solide structure éditoriale, les auteurs français ont été encouragés à écrire, pour doter la science-fiction d'une école française.

Cette dernière n'a jamais existé, en l'absence de tout manifeste ou programme précis et du fait de l'impossibilité de définir une manière française d'écrire dans un « genre » aussi difficile à repérer. L'expression revient pourtant sous la plume de critiques ou d'auteurs, pour désigner à différentes époques la fine fleur des écrivains d'alors. Sans se référer à aucun groupe précis, ce nom n'est pas vide de sens. Il renvoie au fait que, depuis que la science-fiction a été acceptée sous cette étiquette, il a toujours existé en France une importante source de textes originaux, dont certains d'une grande qualité.

Ce que le terme d'« école » désigne est la dimension collective de l'écriture de la science-fiction en France. Certains pays non anglophones ont vu de fortes individualités parvenir à une reconnaissance internationale⁴³. Les écrivains français de science-fiction ont quant à eux réussi à former une communauté littéraire viable et forte, équivalant à celles des États-Unis et d'Angleterre.

Cette communauté a prospéré dans un sous-champ littéraire doté de caractéristiques particulières. La littérature de science-fiction en France, à partir de la Seconde Guerre mondiale, est publiée dans le cadre de collections spécialisées, parfois deux ou trois, parfois plus de vingt-cinq. Selon la maison

⁴² Plusieurs ouvrages de Gérard Klein et de Pierre Barbet ont connu des publications aux États-Unis pendant les années soixante-dix. De plus, de nombreux textes français ont été traduits pour des maisons d'éditions européennes, espagnoles, italiennes, allemandes, et assez souvent en Europe de l'Est.

⁴³ C'est le cas du Polonais Stanislas Lem, des Russes Arkadi et Boris Strougatski, et plus récemment de l'Allemand Andreas Eschbar.

d'édition à laquelle se rattache une collection, la science-fiction fait partie d'une littérature populaire, au côté de romans policiers, d'espionnage ou d'horreur, ou elle est présentée comme la source d'un délassement savant, à destination de lecteurs exigeants.

L'histoire de la science-fiction en France est en partie la chronique d'une catégorie éditoriale difficile à définir, rattachée à des maisons d'éditions présentes dans les gares et à d'autres installées en librairie. Plus encore qu'une étude sur les rapports de force impliqués dans la publication des romans de science-fiction en France, je m'attaque ici à une histoire de la lecture de la science-fiction. Tous les acteurs du sous-champ de la science-fiction sont des lecteurs. La communauté d'écrivains n'est qu'un aspect d'un phénomène particulier à la science-fiction, qui est la mise en commun des expériences de lecture.

En même temps qu'un sous-champ littéraire, la science-fiction est devenue en France une « subculture », pour reprendre le terme de Gérard Klein, une culture enclavée dans le paysage culturel dominant, au sein de laquelle se développent des centres d'intérêt et des codes spécifiques :

La Science-Fiction n'est donc pas seulement une littérature. Elle déborde largement le domaine de la littérature, et elle le déborde d'une manière totalitaire en ce qu'elle est susceptible d'absorber, dans la trame de sa cohérence, tous les aspects de l'univers. Projet évidemment infini, mais qui la pose bien comme une culture ou plutôt comme une sub-culture, puisqu'elle n'est pas close et qu'elle entretient des relations avec les débris de la culture générale éclatée. [...]

À la communauté des écrivains répond celle des lecteurs. Et c'est une communauté étrangement active, exigeante, qui ressemble bien plus à celle des joueurs d'échecs ou à celle des amateurs de divertissements mathématiques qu'à la cohorte indifférente des consommateurs de prix littéraires [...].

Au lieu de quoi, cette communauté des amateurs de Science-Fiction a le sens de son histoire et cultive ses classiques. Les meilleures œuvres bénéficient d'une sorte de pérennité. Il s'opère sans cesse dans la bibliothèque de la tribu une décantation particulière qui resterait inintelligible si on l'examinait à la lumière des règles qui président aux oublis et aux résurrections de la littérature générale⁴⁴.

La chronique de cette subculture et de ses figures principales permet de faire ressortir les points d'intersection entre les parcours individuels et l'évolution

44 Gérard Klein, « La Science-Fiction est-elle une subculture ? », *Quarante-Deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html>> (18 mars 2020) (*Science-fiction*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts décoratifs, 28 novembre 1967-26 février 1968, Éditions du Musée des Arts décoratifs, 1967, p. 5-8).

de la science-fiction française. En France comme aux États-Unis, le *fan*⁴⁵ est la figure qui marque le point de contact entre l'espace passif des lecteurs et l'espace actif des professionnels. L'attrait pour la science-fiction pousse certains de ces fans à fonder des clubs, destinés à réunir les amateurs d'une ville ou d'une région afin de leur permettre d'échanger leurs avis ou leurs livres préférés. Ils cherchent également à organiser des « conventions »⁴⁶ dans leur région, en y invitant auteurs et maisons d'édition, afin de permettre aux amateurs et aux producteurs de se rencontrer. Des *fanzines*, les « magazines de fans », feuilles ronéotées à la distribution confidentielle et à la durée de vie limitée, offrent des espaces où publier nouvelles et tribunes, essais et recensions critiques⁴⁷.

C'est à partir de l'histoire du milieu de la science-fiction que je peux mettre en évidence certaines particularités de l'écriture de la science-fiction. La temporalité d'une telle subculture n'est pas celle de l'Histoire, avec ses points de repères chronologiques et ses évolutions à long terme, mais celle de la mémoire, lieu où sont condensés le proche et le lointain. La science-fiction est affaire de souvenirs, de transmissions et de découvertes, les nouveautés et les originalités s'ajoutant aux classiques, pour recomposer sans cesse les caractéristiques de cette catégorie élastique.

En me consacrant avant tout à la transmission des objets de la science-fiction au sein d'une mémoire collective, je fais passer au second plan la question des rapports entre science et science-fiction, qui revêtent pourtant une importance symbolique pour les partisans de la science-fiction. Les sciences fournissent des points de repères essentiels pour élaborer des extrapolations crédibles et intéressantes. Toutefois, selon la perspective que j'ai choisie, elles ne représentent qu'une des sources d'inspiration pour les auteurs de science-fiction.

Les écrivains français ne s'inscrivent d'ailleurs pas, pendant la période que j'étudie, dans cette variante exigeante de la science-fiction qui reçoit au milieu des années cinquante le nom de *hard science*⁴⁸. Il n'est pas question pour eux de prouver leurs spéculations, mais tout au plus de déterminer un cadre général de possibilité. Les objets conçus pour un récit de science-fiction peuvent avoir été extrapolés à partir de théories scientifiques très précises, mais leur persistance

45 Le terme de *fan*, emprunté à l'anglais américain, est employé en France avec une nuance péjorative. Dans le milieu de la science-fiction, il peut servir à distinguer les simples amateurs des plus passionnés, mais il est couramment employé comme synonyme neutre d'amateur.

46 Les *conventions*, en français « congrès », sont des événements culturels regroupant auteurs et amateurs et donnant l'occasion d'attribuer des prix littéraires.

47 Certains *fanzines* français ont obtenu une certaine réputation dans le milieu, comme la revue *Ailleurs* animée par Pierre Versins entre 1957 et 1962, ou la revue *Mercury* réalisée par Jean-Pierre Fontana de 1964 à 1967.

48 Ce terme désigne de manière rétrospective les efforts de certains auteurs suivant la ligne de John Campbell pour accorder leurs objets de science-fiction aux théories scientifiques de l'époque.

dans la culture de la science-fiction est sans rapport avec leur scientificité, comme dans le cas d'objets, tels que les pouvoirs psychiques, dont les substrats dans la réalité correspondent à des théories scientifiques discréditées. Les objets suscités par des hypothèses scientifiques circulent et se développent de manière autonome, mais aucune théorie n'est transmise dans la mémoire collective de la science-fiction autrement que sous forme d'images.

À l'échelle d'un individu, cette mémoire se confond avec la notion même de science-fiction : est science-fiction ce que le lecteur retient de ses lectures, l'agrégat des multiples objets et intrigues tirés de mille romans. Les nouveaux textes qu'un auteur écrit ont en partie pour origine cette mémoire individuelle, si bien que chaque roman vaut témoignage de ce que peut signifier la science-fiction à une époque donnée.

Au niveau de la communauté des lecteurs, cette notion de science-fiction s'organise autour de paradigmes dominants, comme le voyage spatial pendant les années cinquante, l'exploration de mondes nouveaux pendant les années soixante, ou une forme d'extrapolation sociologique pendant les années soixante-dix. En marge des paradigmes dominants, des sujets différents demeurent ou s'affirment : aucun thème ne disparaît tout à fait, même s'il lui arrive de se transformer, si bien qu'il est possible d'établir à l'intérieur de la science-fiction des filiations et des catégories thématiques pour rapprocher des textes écrits à des dizaines d'années d'écart. La communauté des lecteurs accueille tout nouveau sujet avec une bienveillance syncrétiste, établissant des liens avec les textes précédents et détectant sous les atours de la nouveauté la résurgence d'un objet ancien.

Les encyclopédies et les essais prenant comme mode d'entrée dans la science-fiction le critère thématique fournissent des reflets de cette mémoire collective. Dans ce type d'ouvrage, tous les sujets valent d'être mentionnés à égalité, dans une sorte de coprésence idéale. Une telle présentation estompe les proportions et les rapports de force existant entre différents objets.

Or, la même force d'assertion « matérialiste » qui donne de la substance à un objet à l'échelle d'un texte continue d'agir en partie à l'horizon de la science-fiction entière, suivant un processus d'accumulation, si bien que les différentes « idées » de la science-fiction ont un impact proportionnel à la masse des textes qui les mettent en images à une époque donnée. Ne pas construire un récit autour du paradigme dominant du moment revient à proposer un sujet excentrique, accepté plus difficilement par la communauté des lecteurs, ou rencontrant un succès d'autant plus vif qu'il tranche sur la masse des autres textes.

C'est surtout dans la constitution de cette mémoire collective que la littérature de science-fiction croise ses manifestations issues d'autres arts. L'épithète « de science-fiction » peut être appliqué à des films, des séries télévisées, des

bandes dessinées, des illustrations, voire à certains projets architecturaux, des objets décoratifs ou des jouets. À la seule force des images, par une sorte de performativité visuelle, le cinéma et la bande dessinée imposent une matérialité des objets de la science-fiction que la littérature ne fait que suggérer, si bien qu'une grande partie des connaissances sur la science-fiction proviennent de la circulation d'images extraites d'œuvres cinématographiques ou dessinées.

Pour autant, il me semble que la littérature est première dans l'établissement des thèmes et des objets de science-fiction, d'un point de vue historique et du fait d'une production plus importante et concurrentielle, qui impose le renouvellement et l'évolution des paradigmes de la science-fiction.

TROIS DÉCENNIES DE ROMANS FRANÇAIS DE SCIENCE-FICTION

40

La science-fiction étudiée ici dans ses manifestations littéraires correspond à un type de texte qui suit le régime ontologique matérialiste spéculatif, qui a été écrit et publié de manière consciente sous une étiquette apparue en France à partir de 1950 et qui participe à l'élaboration d'une mémoire collective.

À cela s'ajoute le choix de travailler exclusivement sur des romans. À partir de 1950, les auteurs français écrivent aussi bien des nouvelles que des romans de science-fiction. L'un et l'autre type de texte contribuent à la formation d'une culture de science-fiction, de manière complémentaire avec les traductions. Les procédés d'écriture sont équivalents, nonobstant les contraintes formelles corrélées à la longueur des récits. En cela, les analyses proposées et les indications historiques fournies ici sont pertinentes pour l'étude des nouvelles.

La différence établie entre nouvelles et romans tient à des critères éditoriaux. Les romans fournissent un corpus de travail homogène, puisqu'ils paraissent dans le même cadre éditorial, celui de collections spécialisées. Les nouvelles sont susceptibles de paraître dans des revues, des anthologies thématiques ou des recueils, partiellement ou totalement originaux. Leur circulation se fait selon des cycles plus courts et plus complexes que celles des romans, dont certains se maintiennent de manière mesurable pendant toute la période, tandis que d'autres disparaissent des rayonnages.

La période que j'ai retenue pour étudier ce corpus homogène tient aussi à un critère éditorial, puisque je tiens l'état de l'édition pour un indicateur de conscience de la science-fiction.

À partir de 1950, date symbolique, le nom de « science-fiction » fait partie du paysage culturel français. Dès lors, les collections spécialisées s'organisent en fonction de ce nom et de la chose, mal définie, qu'il désigne. Les écrivains français travaillent à des textes qui soient représentatifs de cette science-fiction,

alors qu'ils écrivaient jusque-là des œuvres conçues comme des variations de textes réalistes ou fantastiques.

Le *terminus ad quem*, 1980, n'a pas la même valeur symbolique : je voulais disposer d'une période suffisante pour analyser les mécanismes impliqués dans l'évolution des thématiques propres à la science-fiction, ainsi que ceux qui interviennent dans la structuration du sous-champ éditorial permettant la parution d'œuvres variées de la science-fiction. En m'arrêtant en 1980, j'ai pu travailler dans un cadre temporel assez large, tout en maintenant une distance suffisante avec mon objet d'étude, puisque mon travail d'historien s'achève presque à la date où j'ai commencé, enfant, à lire ces romans.

L'étude de trois décennies de publication et d'écriture de la science-fiction en France m'a permis de repérer aussi bien des phénomènes ponctuels que des tendances à moyen ou long terme, que je me réserve la possibilité de vérifier dans mes recherches à venir.

Sur une telle période, le corpus potentiel compte plus d'un millier d'ouvrages⁴⁹. À ce stade, le critère éditorial n'intervient plus. Quelle que soit la collection, j'ai considéré à égalité tout roman publié entre 1950 et 1980. J'ai néanmoins introduit deux critères complémentaires, afin de reconstituer au mieux la hiérarchisation de la réception de ces romans et d'analyser les œuvres perçues comme essentielles, tout en prenant en compte le contexte général des récits parus à la même époque.

Le dépouillement des revues spécialisées a permis d'identifier quels romans ont été signalés et mis en valeur par les critiques de l'époque. En particulier, la revue *Fiction*, créée en 1953, qui compte parmi ses collaborateurs la plupart des acteurs essentiels du sous-champ de la science-fiction pendant ces trente ans, accueille en plus de ses recensions critiques des articles théoriques ou des prises de position rendant possible de saisir ce que recouvre le nom de science-fiction à différentes époques.

Le deuxième critère de valorisation tient à la fréquence des rééditions au cours de la période et au-delà. La pérennité de certaines œuvres les élève au rang de références, voire de classiques, qui font partie de la mémoire de la science-fiction en France. En même temps que des œuvres particulières, ce travail de dépouillement conduit à mettre en valeur des écrivains, qui occupent une place privilégiée dans le domaine littéraire de la science-fiction. Leurs œuvres, tout en contribuant à orienter l'évolution des représentations de la science-fiction, portent témoignage de ce qui, à une époque donnée, correspond à la science-fiction à leurs yeux.

⁴⁹ La collection « Anticipation » du Fleuve noir compte à elle seule un millier de romans pour la période 1950-1980. Une sélection de ces ouvrages est présentée en bibliographie.

Enfin, des éléments d'une histoire de la science-fiction en France sont éparpillés dans des préfaces et dans des ouvrages de vulgarisation. Les uns comme les autres sont le fait d'acteurs du milieu de la science-fiction, qui s'efforcent d'établir, en fonction de leur perception particulière et de leurs propres souvenirs, des versions plus ou moins consensuelles de l'évolution de la science-fiction en France. Ces textes, parfois polémiques et tributaires de la subjectivité de leurs auteurs, constituent des sources d'information précieuses sur l'atmosphère et les représentations de certaines époques, tout en nécessitant une analyse critique qui empêche d'en faire des instruments de référence.

THÉORIE ET HISTOIRE DE LA SCIENCE-FICTION FRANÇAISE

42 J'analyse le corpus sous deux angles complémentaires, afin de déterminer de manière exhaustive ce que signifient écrire et lire de la science-fiction. La chronique de ces trente années, où se mêlent des questions de réception, d'organisation et de production, sert d'appui à l'analyse des procédés d'écriture, laquelle garantit en retour la cohérence de l'approche historique. Les romans sont donc convoqués alternativement comme documents et comme œuvres littéraires.

La perspective diachronique permet de mettre en valeur les phénomènes d'accumulation et d'évolution des références dans ce domaine littéraire, qui prennent la forme de paradigmes dominants. Elle fournit des éléments concrets pour établir le contexte de parution des différentes œuvres. La perspective synchronique se concentre sur les éléments présents de manière constante dans les romans français de science-fiction, depuis la récurrence de certains procédés stylistiques jusqu'à l'établissement d'une mémoire collective, commune à toutes les œuvres de science-fiction.

Il me semble que ces deux perspectives doivent être combinées pour permettre de maîtriser les œuvres étudiées, car la science-fiction naît de la conjonction de facteurs historiques et de visées esthétiques. Pour que le régime ontologique spéculatif donne lieu à un édifice culturel collectif tel que celui de la science-fiction, il est indispensable que se mette en place une structure éditoriale servant de chambre d'échos à des auteurs conscients d'œuvrer dans la même direction.

Dans cet ouvrage, je souhaite fournir les références et les instruments indispensables pour se constituer une compétence de lecture de la science-fiction. Le corpus des romans français de science-fiction est rendu difficile d'accès moins du fait de l'existence de codes spécifiques qu'en raison d'un défaut de mise en perspective. Les œuvres de science-fiction sont à l'époque contemporaine le lieu principal, voire unique, de manifestation de l'un des

possibles de la fiction, à savoir le rapport spéculatif entre le monde fictionnel et le monde réel.

À partir de l'étude raisonnée de la littérature de science-fiction d'expression française, mes lecteurs devraient pouvoir se saisir librement de certains de ces romans, en toute connaissance de cause, c'est-à-dire en évaluant à leur juste mesure les procédés qu'ils emploient et leur originalité au sein de la littérature.

PRÉCURSEURS ET MODÈLES : L'IMAGINATION SCIENTIFIQUE ET LA *SCIENCE FICTION*

En 1950, alors que le terme « science-fiction » apparaît pour la première fois dans le nom d'une collection, un ouvrage de Jean-Jacques Bridenne, *La Littérature française d'imagination scientifique*¹ présente une étude synthétique des textes français ayant trait à des questions scientifiques.

La parution de ce travail d'érudition, qui réunit rétrospectivement sous une même étiquette les romans de Jules Verne, de Rosny aîné, de Maurice Renard et de Jacques Spitz, coïncide en fait avec la quasi-disparition de cette tradition littéraire française, dont les œuvres n'étaient pas jusque-là « perçues comme faisant partie d'un ensemble spécifique »², selon Roger Bozzetto.

Il a peut-être découlé de cette fragmentation ce que Serge Lehman appelle un « malentendu historique »³ : faute de disposer d'un corpus constitué, les lecteurs français n'auraient pas reconnu sous le nouveau terme de « science-fiction » l'inspiration des Verne, Renard et Rosny. Pourtant, même s'il est possible de déterminer après coup des caractéristiques communes aux romans d'imagination scientifique, aucun mouvement de l'anticipation française n'a existé.

Jules Verne n'a pas eu d'héritiers directs et ce n'est qu'au début du xx^e siècle, avec la traduction de romans d'Herbert Wells, que des textes mettant en scène des images de la science se sont intégrés à un courant informel et dont la cohérence tient à des caractéristiques négatives, à savoir la méfiance envers la science et le fantasme d'une réversibilité du progrès technique.

L'assimilation des thématiques et de l'inspiration de Wells marque le point de départ d'une tradition française spécifique, qui n'admet plus guère d'influence extérieure par la suite. Après 1910, peu de textes issus des domaines culturels anglais et américain sont traduits et connus en France. L'imagination scientifique suit sa propre évolution, tandis qu'aux États-Unis se développe en parallèle une

1 Jean-Jacques Bridenne, *La Littérature française d'imagination scientifique*, Paris, G.A. Dassonville, 1950.

2 Roger Bozzetto, « La Science-Fiction devant la critique », *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/la_Science-Fiction_devant_la_critique/> (18 mars 2020).

3 Serge Lehman (éd.), « Hypermondes perdus », dans *Chasseurs de chimères. L'Âge d'or de la science-fiction française*, Paris, Omnibus, 2006, p. III. Lehman affirme néanmoins par la suite qu'une même expression, « roman scientifique », sert à désigner tout ce courant littéraire à partir des années 1930 (*ibid.*, p. XII).

autre tradition puisant initialement au même fond, mais dont les conditions de publication et l'esthétique dominante divergent radicalement.

Quoique soumises toutes deux au régime matérialiste spéculatif, l'imagination scientifique française et la *science fiction* américaine extrapolent à partir de données historiques différentes. La science et la technique sont – du point de vue français – responsables des dégâts causés par les guerres mondiales, valorisées par les régimes totalitaires et incapables d'enrayer les crises économiques et sociales. Pour les États-Unis, les guerres mondiales sont des moments exaltants d'héroïsme international, tandis que le développement de la société de consommation est associé à un progrès constant du confort domestique et à des promesses de merveilles à venir.

À la veille de l'introduction de la *science fiction* en France, la tradition française d'imagination scientifique se révèle trop différente de cette manière concurrente de mettre en scène les images de la science. L'anticipation française, loin de pouvoir assimiler la *science fiction* comme elle l'avait fait pour la veine de Wells, cède la place à un nouveau paradigme.

46

UNE TRADITION LITTÉRAIRE INTERROMPUE

L'imagination scientifique française a deux figures fondatrices bien connues, Jules Verne et Herbert George Wells. Le statut et l'influence de chacun de ces écrivains diffèrent fortement. Le premier constitue une référence incontournable pour les romanciers français et ses romans fournissent des exemples remarquables d'une première veine de l'anticipation française. Néanmoins, c'est la traduction des œuvres du second au début du xx^e siècle qui change le visage de l'imagination scientifique à la française.

En dépit de ces lignes de partage historique, les critères manquent pour distinguer des œuvres parues en ordre dispersées et que réunissent des caractéristiques négatives, en particulier le traitement de la découverte scientifique et du progrès technique, représentés à chaque fois comme des sources d'anomalies dérangeant le cours normal du monde.

Un canon rétrospectif

Dans la préface de *Chasseurs de chimères*, une anthologie regroupant des romans d'imagination scientifique, Serge Lehman évalue « le nombre de récits de science-fiction publiés en France à trois mille environ »⁴ entre 1863, date de

4 Serge Lehman, *Chasseurs de chimères*, op. cit., p. III. Le terme de « science-fiction » est employé par l'auteur afin d'établir une relation d'équivalence, ou de filiation, entre les textes écrits en France avant 1950 et ceux qui suivent.

parution du premier des *Voyages extraordinaires* de Verne, et 1950. Néanmoins, un lecteur français de 1950 n'a accès qu'à peu de ces textes, devenus introuvables.

Les différents modes de publication des fictions d'imagination scientifique, tenues pour des divertissements populaires, ne leur garantissent ni visibilité à leur parution, ni longévité par la suite. Parus en feuilleton ou dans des collections à faible durée de vie, ces textes n'ont pas, en majorité, reçu de réédition récente. Seuls les romans parus pendant la dernière décennie précédant l'arrivée de la science-fiction en France peuvent servir de point de repère à ceux des critiques qui s'essaient à commenter les textes français à égalité avec les premiers textes américains traduits⁵.

Dès lors, la partie de la création fictionnelle où se révèlent des thématiques d'ordre scientifique apparaît aux lecteurs de 1950 presque vide, dans la mesure où les milliers d'œuvres que les critiques ont identifiées par la suite n'ont laissé que très peu de traces dans la mémoire littéraire.

Le « voyage extraordinaire », l'« anticipation », le « merveilleux-scientifique », le « roman d'hypothèse », toutes ces étiquettes ont servi à l'époque et depuis pour désigner le corpus de l'imagination scientifique. En revanche, le terme de science-fiction ne peut être appliqué à ces œuvres que de manière forcée, puisque les auteurs ne connaissaient ni, *a fortiori*, ne revendiquaient un tel terme. Leurs textes ne s'inscrivent pas dans une relation de continuité, mais plutôt de concurrence, avec le corpus anglo-saxon qui a servi par la suite de point de référence pour la compréhension et le développement de la science-fiction en France.

Les figures majeures de cette « pré-science-fiction » se sont vite vues nommées, et leurs œuvres complètes commentées, dans les colonnes de la revue *Fiction*. Jusqu'à la fin des années cinquante, Jean-Jacques Bridenne et Jacques Van Herp proposent dans *Fiction* des articles biographiques assortis de bibliographies primaires et secondaires sur Jules Verne (1954), Robida (1954), Rosny aîné (1956), Maurice Renard (1956), Léon Groc (1956), Jean de La Hire (1956), Camille Flammarion (1957), Régis Messac (1957). Un petit nombre de nouvelles de certains de ces auteurs sont publiées au côté de celles des auteurs anglo-saxons, en particulier tant qu'aucun auteur français contemporain ne voit de texte accepté par la revue.

Néanmoins, quelles que soient la nature et la qualité des textes français disponibles en 1950, leur existence n'a pas suffi à atténuer l'effet de nouveauté radicale porté par le corpus américain, considéré comme une source irremplaçable de thèmes originaux, pas plus que la réédition de nombreux

5 Jean-Jacques Bridenne, « La science-fiction, nouveau genre littéraire ? », *Lectures culturelles*, n° 3, mai 1952, p. 6-7 et 11.

romans anciens dans des collections spécialisées, au cours des années soixante-dix, n'a entraîné de réévaluation notable des pratiques et des enjeux de la science-fiction.

Il s'agit ici de prendre la mesure de l'apparent paradoxe d'une création littéraire française importante tant en quantité que parfois en qualité, mais qui a été, plus que supplantée, rendue nulle et non avenue par la *science fiction* venue des États-Unis. La perception de ce paradoxe repose sur une perspective téléologique, qui fait de l'ensemble des romans d'imagination scientifique une sorte de branche morte de la science-fiction⁶. Serge Lehman représente ainsi la trajectoire de ce courant littéraire :

48

Forgée par Jules Verne, approfondie par Rosny aîné, élargie encore par l'extraordinaire succès des premières traductions de Herbert George Wells au *Mercur de France* avant d'être définitivement acclimatée par Maurice Renard, Théo Varlet, André Maurois et Jacques Spitz (sans parler d'une foule d'auteurs populaires comme Jean de La Hire, José Moselli ou Léon Groc), la science-fiction française de la première moitié du siècle semblait de taille à s'imposer, sinon à se maintenir, face à la déferlante américaine – au moins sur le plan quantitatif⁷.

Serge Lehman qualifie cette possibilité de résistance d'« illusion rétrospective », compte tenu du discrédit qui pesait sur ce type de texte à compter du traumatisme de la Première Guerre mondiale, ce qui a conduit les auteurs à s'enfermer dans un « autisme thématique »⁸.

Je ne crois pas que, en l'absence d'une catégorie éditoriale importée des États-Unis, un équivalent de la science-fiction, comme cadre littéraire et culture d'ensemble, aurait pu se développer en France. Sans l'apparition de la *science fiction*, les textes à dominante scientifique de ces « précurseurs » seraient encore associés aux romans d'aventures ou aux textes fantastiques, ou envisagés comme des éléments d'une gamme jouée par un auteur aux multiples facettes, à l'instar de Rosny aîné.

6 Serge Lehman parle d'« étrange rameau mort de la littérature », dans « L'héritage du merveilleux scientifique », dans *Tintin chez les savants*, dir. Sven Ortoli, Bruxelles, Moulinsart/Paris, Science & vie, 2003, p. 23.

7 Serge Lehman, « Les mondes perdus de l'anticipation française », *Le Monde diplomatique* [en ligne], <<http://www.monde-diplomatique.fr/1999/07/LEHMAN/12205>> (29 janvier 2012).

8 « Et c'est ainsi que l'anticipation scientifique française s'est, peu à peu, coupée du monde réel – premiers essais astronautiques, recherche en physique nucléaire, formalisation de la relativité et de la mécanique quantique – pour tourner et retourner, inlassablement, une poignée de figures littéraires démonétisées. Trois doublets primordiaux, tous pessimistes ou nostalgiques : fin du monde/guerre future ; monde perdu/voyages extraordinaires ; savant fou/homme ou animal truqué » (*ibid.*).

Selon moi, la tradition française née de Verne et de Wells, tout en appartenant à la littérature spéculative comme la *science fiction*, constitue un ensemble littéraire différent, dont le développement n'avait aucune raison de converger vers une forme proche de ce que la science-fiction française, sous l'influence du modèle américain, est ensuite devenue.

L'imagination scientifique française (1863-1945)

Jules Verne, souvent qualifié de « père de la science-fiction »⁹, est paradoxalement une figure isolée dans la littérature d'imagination scientifique, sans disciple ni successeur immédiat. Un auteur comme Maurice Renard tient même à se démarquer de son exemple, au motif qu'il ne s'agit pas d'un anticipateur¹⁰. Ce reproche est souvent retourné en compliment :

[...] Jules Verne n'a rien prévu ni rien inventé. Toutes ses « anticipations » sont le résultat d'analyses lucides d'inventions – contemporaines de l'auteur – ébauchées, timidement avancées ou en cours de développement dues à de véritables scientifiques... le génie romanesque faisant le reste¹¹.

La question de savoir quel degré d'imagination la « science » de Jules Verne a pu requérir est peut-être moins significative que le fait que ses textes considérés comme les plus audacieux sur le plan scientifique n'étaient pas faciles à distinguer des autres *Voyages extraordinaires*. Pierre Versins compte jusqu'à trente et un textes « conjecturaux » dans l'œuvre de Jules Verne¹². À mes yeux, les principaux textes susceptibles d'être rapprochés de la science-fiction ultérieure sont : *Voyage au centre de la Terre* (1864), *De la Terre à la Lune* (1865), *Vingt mille lieues sous les mers* (1869), *Autour de la Lune* (1870), *Hector Servadac* (1877), *Robur le conquérant* (1886), *Maître du monde* (1904), *L'Éternel Adam* (1910, posthume).

Les « merveilles » techniques des romans verniens servent de vecteurs pour décrire des mondes inconnus et non de points focaux des intrigues et de l'univers de ses romans. Il s'agit d'imaginer des moyens techniques d'accéder à des lieux « réels », mais jusque-là interdits au regard humain.

9 Jean-Jacques Bridenne : « Jules Verne, père de la science-fiction ? II - De Jules Verne à Wells », *Fiction*, n° 7, juin 1954, p. 112 : « L'un [Verne] est le père de la "science-fiction" tout court, l'autre [Wells] est le père de la "science-fiction" d'aujourd'hui ».

10 Maurice Renard, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, n° 6, octobre 1909, lu dans Maurice Renard, *Romans et Contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 1208-1209 : « Jules Verne n'a pas écrit une seule phrase de merveilleux-scientifique. [...] Il a à peine anticipé sur des découvertes en germination. Tout au plus pourrait-on dire qu'il restait dans ses problèmes une seule inconnue à dégager ».

11 Pierre-André Touttain, *Jules Verne*, dir. Pierre-André Touttain, Paris, l'Herne, 1974, p. 12 (c'est l'auteur qui souligne).

12 Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction* (1972), Lausanne, L'Âge d'homme, 1984, p. 929.

Les abîmes marins observés depuis le Nautilus, les sommets enneigés de l'Himalaya, qu'aucun ballon ne pût survoler, mais que l'aéronef de Robur permet de contempler à loisir, et même la surface désolée de la Lune qu'admirent les passagers de l'obus parti de Floride, ne sont pas des espaces absolument différents de ceux que Philéas Fogg ou le docteur Fergusson découvrent lors de leurs périples en Inde et en Afrique. Ceux qui ont continué l'œuvre de Verne sont les auteurs de romans d'aventures coloniaux, tels que Paul d'Ivoi, Louis Bousсенard, ou le capitaine Danrit, tous trois écrivant pour *Le Journal des voyages*¹³.

50

Entre le milieu et la fin du XIX^e siècle, seuls quelques textes isolés peuvent être ajoutés à l'œuvre de Jules Verne. Albert Robida, surtout connu comme caricaturiste, a écrit *Le Vingtième Siècle. Roman d'une Parisienne d'après-demain* (1883), *La Guerre au vingtième siècle* (1887), *Le Vingtième Siècle. La vie électrique* (1892). Ces textes marquent un point d'apogée pour le type de fantasma technique mis en fiction par Jules Verne : Robida peuple ses récits humoristiques d'anticipations de toutes sortes, du téléphonoscope permettant de dialoguer et de se voir à distance, aux terribles perforateurs capables de se creuser un passage sous les lignes ennemies, en passant par diverses utilisations civiles et militaires des aéronefs.

Un auteur tel que Camille Flammarion, imaginant en de longues descriptions poétiques la vie sur d'autres planètes et l'avenir lointain de la Terre, n'a rencontré qu'un succès très confidentiel. *L'Ève future* (1886) d'Auguste Villiers de L'Isle-Adam, texte où la science est assimilée à une forme de magie moderne et employée afin de créer des simulacres de vie humaine, n'a pas reçu un accueil très favorable.

« Les Xipéhuz » de J.-H. Rosny¹⁴, fournit un autre exemple d'écart trop peu significatif entre une extrapolation de type « réaliste » et une autre de type « spéculatif ». Ce récit est situé en un temps préhistorique et renvoie à un effort de reconstitution du passé qui ne tranche pas par rapport à d'autres textes contemporains du même auteur. Le fait que les Xipéhuz ne soient pas des hominidés, mais des minéraux vivants, n'a pas suffi à faire distinguer ce texte d'autres récits racontant les luttes de l'*Homo sapiens* pendant les âges farouches.

13 Paul d'Ivoi (1856-1915) reprend les thèmes chers à Jules Verne, si bien qu'il introduit parfois dans ses récits des éléments d'anticipation scientifique. Louis-Henri Bousсенard (1847-1910) est un écrivain français, dont l'inspiration était essentiellement géographique, mais dont quelques textes sont d'imagination scientifique. Le capitaine Danrit (Émile-Cyprien Driant, 1855-1916) est l'auteur de romans dans lesquels sont décrites des guerres futures, comme *La Guerre de demain* (1889).

14 J.-H. Rosny est le pseudonyme commun de Joseph-Henri Boex et de son frère Séraphin Boex. À partir de 1908, Joseph-Henri écrit seul sous le pseudonyme de J.-H. Rosny aîné. C'est donc sous ce nom que sont parus les romans de Rosny évoqués ici, à part « Les Xipéhuz », qui date de 1887. Ce texte a été repris en volume : J.-H. Rosny aîné, *La Mort de la Terre* (1910), Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1958 (« Les Xipéhuz », p. 15-60).

Il a d'ailleurs fallu plus d'une vingtaine d'années avant que Rosny aîné ne fasse paraître un nouveau texte d'imagination scientifique, *La Mort de la Terre*, dans lequel interviennent de nouveau, mais pour triompher, des minéraux vivants, les « ferromagnétaux ». Par un subtil renversement, l'avenir imaginé par Rosny aîné, dans lequel l'espèce humaine s'éteint du fait d'une raréfaction de l'eau et de la disparition de toute vie carbonée, est la préhistoire d'un autre règne, dont l'évolution peut commencer quand le récit s'achève. Ce texte ne peut être rabattu sur la veine préhistorique de Rosny, car il y décrit une société humaine qui, quoique ramenée à un stade tribal du fait de l'épuisement de ses ressources, dispose de moyens techniques plus avancés que ceux des contemporains de l'auteur.

La Force mystérieuse (1913) présente l'effet surprenant provoqué par une météorite frôlant la Terre sur un plateau rocheux lui-même d'origine météoritique. *L'Énigme de Givreuse* (1917) a pour sujet la duplication d'un individu, dont les deux doubles sont confrontés au problème de l'affirmation de leur identité, au travers d'une intrigue amoureuse. Un autre texte, *L'Étonnant Voyage de Hareton Ironcastle* (1922) fait le récit de l'exploration d'un « monde perdu » peuplé de créatures variées, dont l'évolution a divergé, des sauriens à trois yeux, des « pseudo-humains » écailleux et des plantes intelligentes, des mimosées maîtrisant une énergie à même de les protéger de tout intrus.

La plus frappante des œuvres de Rosny aîné me paraît être la dernière, *Les Navigateurs de l'infini*¹⁵. Dans ce roman, des êtres humains parviennent sur Mars au moyen d'une fusée. Ils y découvrent des indigènes à la structure physique surprenante¹⁶, une faune, les « zoomorphes », qui représentent un ensemble biologique incompatible avec les humains et les humanoïdes amicaux. Des créatures plus particulières encore, des « Éthéraux » faits d'énergie et occupés à une vie méditative, marquent le point extrême du dépaysement proposé par ce récit.

En dépit de la reconnaissance dont jouit Rosny aîné, ses récits à thématique scientifique ne constituent pas des modèles pour ses contemporains. Ils sont concurrencés par ceux d'Herbert George Wells, parus bien avant les romans d'anticipation les plus importants de Rosny aîné. Les récits de Wells et ceux de Rosny aîné présentent des points de convergence ou de ressemblance : la stérilisation du globe dans *La Mort de la Terre* n'est pas sans rappeler la

15 J.-H. Rosny aîné, *Les Navigateurs de l'infini* (1925), Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960. Ce volume comprend la suite inédite du texte publié en 1925, *Les Astronautes*.

16 Ces personnages sont organisés selon une symétrie ternaire, ce qui leur vaut le nom de « Tripèdes ». La faune de Mars partage cette particularité.

régression finale promise par l'exploration la plus lointaine du Voyageur temporel de Wells ; l'exploration de Mars par *Les Navigateurs de l'infini* peut apparaître comme une réponse optimiste à l'invasion de la Terre par les Martiens destructeurs. Même si Rosny aîné n'est pas tributaire de Wells pour ses entreprises d'anticipation, l'influence de l'écrivain anglais se révèle bien supérieure à la sienne¹⁷.

Dès 1899, le *Mercur de France* publie en plusieurs parties *La Machine à explorer le temps*, puis *La Guerre des mondes* et *Les Premiers Hommes sur la Lune*¹⁸. Les œuvres de H. G. Wells exercent une influence très nette sur l'anticipation française. La thématique de l'altérité, incarnée dans le système solaire par les Martiens et les Sélénites ainsi que par les Morlocks et les Elois dans le lointain futur, fournit aux romanciers français une matière fictionnelle originale. Ils reprennent de l'auteur anglais des images et des décors pour habiller des récits d'aventures.

52

Dans le diptyque de Gustave Le Rouge, *Le Prisonnier de la Planète Mars* (1908) et *La Guerre des vampires* (1909) se rencontrent des personnages de feuilletons, tels que le dilettante milliardaire amateur de sensations fortes, le fakir hindou doté de pouvoirs mystérieux ou la fiancée éplorée, mais déterminée à retrouver l'homme qu'elle aime, et des personnages adaptés de romans de Wells, comme ces vampires, extraterrestres Martiens qui se nourrissent d'essence vitale. *La Roue fulgurante* (1908) de Jean de La Hire fait le récit d'un voyage dans le système solaire de Terriens enlevés par un disque lumineux. Théo Varlet, enfin, propose dans *L'Épopée martienne* une guerre de bien plus longue haleine que l'agression de *La Guerre des mondes*, en s'inscrivant dans sa lignée, mais en lui reprochant son optimisme¹⁹.

Maurice Renard s'est réclamé des thèmes de Wells, mais pour se les approprier en les retravaillant²⁰. Continueur original de Wells, Maurice Renard

17 Aux yeux de Rosny aîné, l'influence s'exercerait dans l'autre sens, mais il en exonère Wells : « Ainsi, j'ai toujours été persuadé que Wells n'avait pas lu mes *Xipéhuz*, ma *Légende sceptique*, mon *Cataclysm*, qui parurent bien avant ses beaux récits. C'est qu'il y a dans Wells je ne sais quel sceau personnel [...] » (J.-H. Rosny aîné, *La Force mystérieuse*, Paris, Plon, 1914, avertissement, p. 3).

18 *La Machine à explorer le temps* date de 1895, *La Guerre des mondes* de 1898, *Les Premiers Hommes dans la Lune* de 1901. Ils paraissent en France respectivement en 1899, 1900 et 1901.

19 *L'Épopée martienne* est un diptyque formé par *Les Titans du ciel* (1921) et *L'Agonie de la Terre* (1922). « Mais son cerveau de romancier, déformant les horreurs de l'attentat, en avait, pour complaire à un public optimiste, adouci le dénouement, et imbu des théories scientifiques à la mode de son temps, il avait attribué aux Martiens une anatomie fantastique de pieuvres » (Théo Varlet, *Les Titans du ciel* [1921], dans *L'Épopée martienne*, Amiens, Encrage, 1996, p. 18).

20 *Le Docteur Lerne, sous-dieu* (1908) commence par une dédicace à H. G. Wells. « [Ce livre,] je l'ai conçu dans un ordre d'idée qui vous est cher » (Maurice Renard, dans *Romans et Contes fantastiques*, p. 65).

est aussi l'unique auteur français ayant proposé des réflexions théoriques sur l'écriture d'imagination scientifique qu'il pratique. Dans deux articles séparés par une vingtaine d'années, il évoque les possibilités nouvelles offertes par ce qu'il nomme en 1909 le « merveilleux-scientifique »²¹ et en 1928 le « roman d'hypothèse »²².

Même s'ils représentent des points de repère importants pour qui étudie l'imagination scientifique en France avant la Seconde Guerre mondiale, ces deux articles n'ont pas bénéficié d'une très grande réception et n'ont pas été recueillis avant 1990, ce qui incite à penser qu'ils n'ont pas eu d'influence particulière sur les auteurs qui ont suivi.

Serge Lehman remarque que Rosny aîné emploie le terme de merveilleux-scientifique²³. Néanmoins, ce dernier utilise cette expression en réponse à la question d'un journaliste, pour désigner les œuvres de Maurice Renard : « Le merveilleux scientifique, me dit-il, est le genre même de Maurice Renard [...] »²⁴. Le merveilleux-scientifique est une étiquette connue en 1925, comme le confirme le numéro 41 de *Vient de paraître* : les critiques l'utilisent, mais en choisissant de l'adapter, par exemple en « roman scientifico-fantastique »²⁵.

Dans le premier article, Maurice Renard affirme sa conviction de participer à l'élaboration d'un genre nouveau, dont la cohérence n'a pu être affirmée qu'avec Wells.

Je dis bien que c'est un *genre* nouveau. Jusqu'à Wells, on en pouvait douter. En effet, avant l'auteur de *La Guerre des mondes*, les rares ouvriers de ce qu'on devait nommer plus tard le « merveilleux-scientifique » ne se sont livrés à son œuvre que de loin en loin, occasionnellement et, semble-t-il, par jeu²⁶.

Selon lui, l'intérêt d'un roman « merveilleux-scientifique » est qu'il incite son lecteur à abandonner tout anthropocentrisme scientifique, c'est-à-dire à envisager des évolutions scientifiques et techniques qui ne sont pas de simples extensions de ses possibilités actuelles, mais de radicales nouveautés.

21 Maurice Renard, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *ibid.*, p. 1205-1213.

22 *Id.*, « Le roman d'hypothèse » (A.B.C., 15 décembre 1928), lu dans *ibid.*, p. 1216-1219.

23 Serge Lehman, « Hypermondes perdus », art. cit., p. XII.

24 « Maurice Renard vu par J.-H. Rosny aîné », propos recueillis par Georges Jamatt, *Vient de paraître*, n° 41, avril 1925, p. 175.

25 Octave Uzanne, « Maurice Renard et le roman scientifico-fantastique », dans *ibid.*, p. 180-183.

26 Maurice Renard, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », art. cit., p. 1205-1206. Renard ajoute que Wells ne s'est pas consacré uniquement au merveilleux-scientifique. Par ailleurs, selon lui, c'est avec « La vérité sur le cas de M. Valdemar » et « Les souvenirs de M. Auguste Bedloe » qu'Edgar Poe avait fondé le « roman merveilleux-scientifique pur » (p. 1206).

Le romancier s'inspire des méthodes scientifiques pour proposer des solutions et des explications à des phénomènes dont l'existence est postulée en fonction d'un objet « merveilleux », qui est à la source d'un mystère à résoudre²⁷. Ainsi les textes de Renard se présentent-ils comme des enquêtes, visant à progresser depuis les manifestations visibles, mais incompréhensibles, jusqu'au postulat initial. Il s'agit pour le lecteur, par l'intermédiaire des personnages remontant l'échelle des causes, d'interpréter une situation qui est « la paraphrase en action d'une métaphore »²⁸.

54

Même si cet article n'est pas un manifeste suivi par les écrivains français, Maurice Renard y formule bien l'orientation que prennent par la suite les romans d'imagination scientifique. En conclusion, Renard affirme sa conviction que l'action de ce type de texte sur « l'intelligence du progrès » consiste à mettre le lecteur mal à l'aise, en le confrontant à « l'instabilité des contingences, la menace imminente du possible », au « malaise nauséux du doute », à « toute l'horreur de l'inconnu »²⁹. La tradition française issue de Wells retient cet objectif de déstabilisation et explore la thématique de l'altérité pour souligner les limites de la science humaine et les dangers que recèlent certaines applications techniques.

Maurice Renard en fournit des exemples contemporains. *Le Docteur Lerne, sous-dieu* (1908), porte sur un abominable chimérisme, conséquence d'expérimentations biologiques rappelant celles du docteur Moreau, en supposant possibles des transplantations de cerveau entre espèces différentes. Dans *Le Péril bleu* (1910), Renard part d'un postulat structurellement similaire à celui de Wells de *La Guerre des mondes*, puisqu'il s'agit de mettre en scène une rencontre conflictuelle entre les êtres humains et des créatures étrangères intelligentes.

Dans ce roman, il existe, à un niveau intermédiaire entre l'atmosphère de la Terre et l'espace, une zone où vivent des êtres qui sont plus avancés que les êtres humains et qui les pêchent pour les examiner. Les humains deviennent la proie d'une curiosité scientifique aveugle à leur qualité d'êtres conscients. Le roman se partage entre tentatives de résistance contre ces prédateurs indestructibles et réflexions sur ce que signifie pour l'homme le fait de ne plus se trouver au summum de l'évolution. La conclusion du roman insiste sur le fait que ce type de catastrophes ne peut que se multiplier au fur et à mesure que s'étend la connaissance humaine.

27 « Il n'y a de merveille que dans le mystère, dans l'inexpliqué » (*ibid.*, p. 1207).

28 « Telle est donc la structure élémentaire de toute œuvre de merveilleux-scientifique, quelle qu'en soit souvent l'apparence élégamment littéraire : qu'elle semble être le développement scénique d'un paradoxe, ou même la paraphrase en action d'une métaphore » (*ibid.*, p. 1209).

29 *ibid.*, p. 1213.

Si nous considérons l'aventure sous un angle plus vaste, elle nous apprend une vérité qui serait bonne à retenir, même en admettant que *Le Pêril bleu* ne soit qu'une fable, tellement alors cette fable resterait prodigieusement possible. Et c'est qu'à tout moment des cataclysmes inopinés peuvent fondre sur nous, sur nos fils ou leur descendance³⁰.

En proposant vingt ans plus tard une autre expression, « roman d'hypothèse », qu'il affirme préférer à la précédente, Renard cherche à faire disparaître ce qui pourrait prêter à confusion avec le fantastique et à prendre ses distances avec la simple notion d'anticipation scientifique. Il ne s'agit pas de prédire l'avenir³¹, pas plus que de susciter le plaisir du lecteur par de simples illusions³².

Selon lui, le roman d'hypothèse prend la suite du conte philosophique, conçu pour donner à penser à ses lecteurs. Les nouvelles et romans de l'auteur contemporains de cet article présentent des sujets restreints, qui suscitent plutôt un effort de raisonnement chez leur lecteur que l'émerveillement provoqué par les premiers textes de Renard. Le thème de la greffe, repris dans *Les Mains d'Orlac* (1920), est l'occasion d'une réflexion sur l'influence des composants du corps humain sur le comportement d'un individu. *Un homme chez les microbes* (1928) est de l'aveu de son auteur une hypothèse prêtant à la « fantaisie »³³. *Le Maître de la lumière* (1933) est un récit organisé autour des propriétés particulières d'un matériau rare (et imaginaire), la « luminite », une sorte de miroir où se fixent les images qui s'y réfléchissent.

Le discours logique du roman d'hypothèse tire sa séduction romanesque d'une sorte de « brouillard métaphysique », raison pour laquelle, affirme l'auteur, « il résulte que les amateurs les plus enthousiastes du roman d'hypothèse se trouvent de l'autre côté du Rhin »³⁴. Maurice Renard dresse un tableau selon lequel le roman d'hypothèse ne recevrait, en dehors de la France, qu'il tient pour sa terre d'élection, qu'un accueil médiocre sauf en Europe centrale :

Les peuples latins nous marquent déjà beaucoup plus d'indifférence. Les Anglais considèrent comme secondaires, dans l'œuvre de leur Wells, les ouvrages de l'ordre de *Place aux géants*, ou *Les Premiers Hommes dans la lune*. Quant aux

30 Maurice Renard, *Romans et Contes fantastiques*, op. cit., p. 451.

31 « Ce ne sont pas, d'ailleurs, les ouvrages de cette sorte [qui essaient d'anticiper sur le présent] qui me semblent les plus intéressants parmi les romans d'hypothèse » (Maurice Renard, « Le roman d'hypothèse », art. cit., p. 1217).

32 « Quand Rosny étudie dans *La Force mystérieuse* les influences d'un corps céleste doué de propriétés données et passant à proximité de la Terre [...] on peut prétendre que nous en retirons plus qu'un agrément, plus qu'un illusoire assouvissement » (*ibid.*, p. 1217-1278).

33 *La Rumeur*, 19 novembre 1928 (Maurice Renard, *Romans et Contes fantastiques*, op. cit., 1990, p. 1219).

34 Maurice Renard, « Le roman d'hypothèse », art. cit., p. 1219.

Américains, ils sont encore un peu jeunes, et sûrement c'est tout à fait par suite d'une erreur qu'Edgar Poe est né à Baltimore il y a plus de cent ans³⁵.

Quelle que soit la validité de son appréciation des extensions géographiques du roman d'hypothèse, les réflexions et les prises de position de Maurice Renard indiquent au moins que les textes d'imagination scientifique ont acquis en France à cette période un certain droit de cité.

Néanmoins, tous les sujets susceptibles d'être rattachés à cette catégorie n'étaient pas tenus pour appartenir à un seul genre, même pour un théoricien comme Renard. Ce n'est qu'*a posteriori* qu'il est possible de rattacher à un ensemble qui serait l'imagination scientifique plusieurs veines qui semblaient à l'époque distinctes et qui ne sont peut-être susceptibles d'être rapprochées que par une sorte d'illusion rétrospective. En dépit de son importance comme figure du « merveilleux-scientifique », Maurice Renard n'a jamais été un chef de file³⁶.

56

Les thèmes des romans scientifiques d'avant-guerre ne partagent guère de racine commune. Les lecteurs sont confrontés à des mondes perdus, disparus ou inaccessibles (Pierre Benoît, *L'Atlantide*, 1919 ; Jean Carrère, *La Fin d'Atlantis, ou le Grand Soir*, 19626), ou assistent à la fin du nôtre (Noëlle Roger, *Le Nouveau Déluge*, 1922 ; Léon Daudet, *Le Napus, Fléau de l'an 2227*, 1927). Ils suivent des expéditions spatiales, précaires et sans lendemain (Léon Groc, *La Planète de cristal*, 1944). Ils découvrent des créatures appartenant à un autre règne, généralement destructrices (Léon Groc, *La Révolte des pierres*, 1930), des expériences secrètes (Claude Farrère, *La Maison des hommes vivants*, 1911), ou des inventions spectaculaires, mais ayant peu d'applications pratiques (André Maurois, *La Machine à lire les pensées*, 1937).

Le principal point commun de ces différents thèmes reste la méfiance envers la science et la technique, qui se mue en un refus marqué du progrès technologique : dans les fictions d'imagination scientifique comme dans la France des années trente, l'avenir est lourd de danger et la science fournit surtout les moyens à l'être humain d'anéantir ses semblables. Ainsi, *Quinzinzinzili* (1935), de Régis Messac, montre l'impossibilité de préserver les connaissances humaines après l'extermination de l'humanité par des armes chimiques. Le narrateur tourne le

35 *Ibid.*, p. 1219. La date de naissance « officielle » de la *science fiction* étant 1926, Maurice Renard n'est probablement pas informé des activités d'Hugo Gernsback et de ses ambitions dans le domaine des *pulps*. Compte tenu des critiques par lui adressées aux ouvrages de Verne et de Robida dans son article de 1909, je ne sais si les premières tentatives de Gernsback auraient mérité pour Renard le nom de merveilleux-scientifique ou de roman d'hypothèse.

36 Octave Uzanne, « Maurice Renard et le roman scientifico-fantastique », art. cit., p. 183 : « [Maurice Renard] ne compte jusqu'ici aucun disciple digne de sa maîtrise, bien que les imitateurs de son genre ne lui aient point manqué ; mais être suivi à une si longue distance indique combien la poursuite rebute ceux qui s'y essaient ».

dos à la tradition technique et observe avec ironie les enfants dont il a la charge former une tribu ignorante et brutale³⁷.

Les romans de Jacques Spitz sont les textes les plus représentatifs de la tendance de l'imagination scientifique à produire des fables d'avertissement radicales, qui rappellent au lecteur que l'avenir pourrait être encore plus sombre que son quotidien.

L'Agonie du globe (1935) est construit autour de l'image frappante d'une Terre séparée en deux parties qui s'éloignent l'une de l'autre, l'une de ces parties entrant par la suite en collision avec la Lune, mettant fin à l'Amérique et à son goût pour la technique³⁸.

Les Évadés de l'an 4000 (1936) présente des êtres humains contraints de se réfugier dans les profondeurs de la Terre pour échapper au refroidissement du globe. Un couple de scientifiques persécutés par le régime en vigueur parvient à s'enfuir sur Vénus à l'aide d'un prototype de fusée.

La Guerre des mouches (1938), dont le titre parodie celui du roman de Wells, présente l'extermination de l'espèce humaine par des mouches devenues intelligentes.

Dans *Les Signaux du soleil* (1943), l'humanité manque de périr, victime d'un pillage de son atmosphère par les Vénusiens et les Martiens, qui ne s'étaient pas aperçus de l'existence d'une espèce pensante sur Terre.

Enfin, *L'Expérience du docteur Mops* (1939) et *L'Œil du purgatoire* (1945) présentent deux manières de faire voir l'avenir à un cobaye : le premier voit ce qui doit se produire quelques instants plus tard, sans ne rien pouvoir changer, le second perçoit les objets prématurément vieilliss, jusqu'à assister préventivement à la fin du système solaire. Aucun de ces deux cobayes ne retire autre chose que du malheur de leur don exceptionnel.

Une figure essentielle de l'imagination scientifique en France avant 1945 manque à cette présentation. Deux romans majeurs de René Barjavel, *Ravage* et *Le Voyageur imprudent*, ont paru en revues respectivement en 1942 et 1943³⁹.

Barjavel est l'un des très rares auteurs français ayant écrit avant et après l'apparition de la science-fiction en France. Ses ouvrages sont annexés par les historiens de cette dernière, du fait de ce chevauchement temporel. Ils présentent des versions frappantes de thèmes établis, jusqu'à donner l'impression de

37 Régis Messac publie ses romans *Quinzinzinzili* (1935) et *La Cité des asphyxiés* (1937) dans une collection éphémère nommée « Les Hypermondes ».

38 Les États-Unis canonisent la Lune de toute leur puissance de feu, mais en vain. Le roman se conclut ainsi : « Le plus gros [des aérolithes], de la taille d'un pamplemousse, est aujourd'hui conservé dans une vitrine du musée Carnavalet. C'est tout ce qui reste de l'Amérique » (Jacques Spitz, *L'Agonie du globe* [1935], Paris, Septimus, 1977, p. 193).

39 Ont paru chez Denoël, René Barjavel, *Ravage*, 1943 et *Le Voyageur imprudent*, 1944.

les renouveler, en particulier l'énonciation devenue canonique de la logique aberrante du paradoxe temporel dans *Le Voyageur imprudent*.

Que l'œuvre de Barjavel représente un point extrême de l'imagination scientifique pratiquée en France ou une esquisse prémonitoire de la science-fiction à venir, je préfère la rattacher à la période, d'analyse délicate, qui sépare la fin de la Seconde Guerre mondiale de la publication en France des premiers textes de science-fiction.

Avant de proposer des réflexions sur cette période, je vais dégager les caractéristiques de l'imagination scientifique française qui peuvent concourir à expliquer l'absence de catégorie littéraire susceptible d'assimiler la *science fiction* américaine.

Une pensée de l'anomalie

58

En dépit de près d'un siècle de création et des milliers de textes susceptibles de lui être rattachés, la littérature d'imagination scientifique ne bénéficie pas, à la veille de l'apparition de sa rivale anglo-saxonne, d'une reconnaissance suffisante pour constituer un modèle d'écriture alternatif à celui de la *science fiction*. L'imagination scientifique, ni catégorie éditoriale ni mouvement littéraire, n'existe que comme accumulation aléatoire de récits qui ne sont ni réalistes ni fantastiques et dont les différentes modalisations, depuis l'aventure coloniale jusqu'à la méditation métaphysique, ne se prêtent guère au regroupement.

En regard de cette littérature constituée par des caractéristiques négatives, la *science fiction* américaine a, aux yeux des lecteurs et éditeurs français, tous les traits d'un « genre » constitué. Sa cohérence est assurée par une appellation et des thèmes communs, un point de vue et des idées convergentes sur la science et ses objets, ainsi que l'impression sensible d'une émulation entre les œuvres.

Le regard porté sur la littérature d'imagination scientifique risque d'être influencé par une telle liste de traits positifs. La comparaison des propriétés de la science-fiction et de celles de l'imagination scientifique, qu'elles soient essentielles ou secondaires, est si tentante qu'elle en paraît inévitable, si bien que la littérature d'imagination scientifique peut en arriver à être définie comme une science-fiction à laquelle manquerait telle ou telle caractéristique. Cette démarche est plus descriptive qu'explicative.

Aucun terme commun ne s'est imposé avec assez de force, malgré le succès, bref et limité, du « merveilleux-scientifique ». Aucune revue ni collection n'a proposé régulièrement des textes d'imagination scientifique, si bien que les différents thèmes n'ont pu être rapprochés que par des lecteurs individuels et non par un mécanisme institutionnel. Chaque auteur n'a écrit que quelques romans, dispersés dans le temps et les collections, quand ils n'étaient pas perdus, isolés parmi les autres œuvres de l'écrivain.

Enfin, les auteurs reconnus comme Rosny aîné, Maurice Renard ou André Maurois étaient distingués de Jules Verne et de ses continuateurs, ainsi que des auteurs populaires tels que Gustave Le Rouge ou Léon Groc. Un chercheur peut relier les points entre eux, comme Jean-Jacques Bridenne a su le faire, mais un lecteur contemporain n'a pas eu le sentiment d'être confronté à un ensemble cohérent de textes, d'autant plus que les différents thèmes associés à l'imagination scientifique semblent plutôt se rattacher à une vague catégorie de jeux de l'imagination qu'à un réel intérêt pour la science⁴⁰.

Le rapport à la science, d'ailleurs, est l'un des traits les plus souvent cités pour expliquer l'accueil médiocre réservé à la littérature d'imagination scientifique. Le pessimisme des thèmes ou de leur traitement serait conforme à l'image que la société française se faisait alors de la science et de ses applications techniques.

Les histoires d'imagination scientifique peuvent paraître morbides, avec leurs savants fous, jouant à devenir dieux en dépit des conséquences, leurs innombrables manières de faire périr des nations, voire des planètes, ou leurs mondes inhospitaliers, où l'on ne fait escale que le temps d'être terrifié ou émerveillé. Paradoxalement, concéder que les textes d'imagination scientifique possèdent au moins une caractéristique commune n'aboutit pas à donner à cette littérature une quelconque cohérence.

En comparaison de la science-fiction, qualifiée « d'optimiste », cette homogénéité d'ambiance est plutôt perçue comme un défaut, voire un « manque », selon une analyse de Gérard Klein : « Il manque [aux quatre romans que préface Gérard Klein] le triomphal optimisme, l'appétit de conquête des mondes et de l'avenir qu'affirment leurs homologues américains »⁴¹. Il précise encore :

La science-fiction française de l'entre-deux-guerres, et jusqu'aux années 50, dans son expression littéraire la plus élaborée, tend à la construction de mythes répétitifs comme ceux de Lovecraft, et tourne le dos à l'expérimentation frénétique qui se donne libre cours outre-Atlantique. Mythes qui réduisent l'homme à d'infinitésimales proportions sous le prétexte de l'élargissement et de la relativisation de l'univers par la science, mais qui signifient aussi, métaphoriquement, l'amenuisement de l'autonomie de l'individu, voire

⁴⁰ Les romans d'imagination scientifique peuvent être rapprochés des romans de voyage, des romans préhistoriques, des romans d'aventure (Alexandre Dumas fait appel au mesmérisme dans *Le Comte de Monte-Cristo*), des romans policiers tels que ceux d'Arsène Lupin, ainsi que des textes fantastiques en général. Ils ressemblent parfois aussi aux contes philosophiques et aux satires.

⁴¹ Gérard Klein, préface à A. Valerie [René Thévenin, Raoul Brémond, Guy d'Armen], *Sur l'autre face du monde et autres romans scientifiques de Sciences et voyages*, éd. Gérard Klein et Jacques Van Herp, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain. Classiques », 1973, p. 8.

la disparition de toute possibilité pour lui de contrôler le cours de sa propre histoire. Mythes de la fin et de la fermeture, comme il a existé des mythes des origines⁴².

La Première Guerre mondiale est censée avoir exercé une influence importante, en montrant les ravages de la science et de la technique. Pourtant, la vraie rupture se produit avant cet événement, puisqu'elle découle de l'assimilation par les écrivains français de la thématique de l'altérité développée par Herbert Wells.

60 Les œuvres de Rosny aîné et de Maurice Renard datant du début du siècle sont déjà « pessimistes », en ce qu'elles montrent les limites de la science face à un univers bien trop vaste pour la compréhension humaine et les conséquences néfastes de la technique. Ces deux écrivains suivent d'ailleurs une évolution différente de celle de la tradition française, puisque leurs textes plus tardifs sont plus optimistes que leurs premiers romans et que les œuvres des auteurs de l'entre-deux-guerres. Ainsi, dans *Les Navigateurs de l'infini* (1925), Rosny aîné reprend le thème de la mort d'une planète développé dans *La Mort de la Terre* (1910), mais il montre des héros capables d'enrayer ce phénomène de régression et de redonner un peu d'espoir aux Martiens.

L'évolution de l'optimisme d'un Verne vers le pessimisme d'un Spitz n'est qu'une coloration morale donnée à un mécanisme destiné à rendre les récits dramatiques, pour intéresser leur lecteur. L'élément moteur de l'action est une merveille, d'autant plus fascinante qu'elle est susceptible de se révéler dangereuse. À part dans les histoires de fin du monde⁴³, les personnages confrontés à cette redoutable merveille réussissent à s'y soustraire⁴⁴.

En comparaison des textes de science-fiction, où les merveilles technologiques ne sont pas neutralisées, mais au contraire accumulées, cette pratique peut être interprétée comme manifestant de la méfiance envers la science chez les auteurs français. Pourtant, la dangerosité de la science et de ses objets dans ces textes ressortit peut-être autant à une réticence culturelle qu'à une simple logique narrative.

42 Pour Serge Lehman (« Hypermondes perdus », art. cit., p. XIX), ce « refus de l'avenir » peut se lire dans le goût du beau style. Les auteurs français n'auraient pas cherché à écrire dans une langue nouvelle, dans le souci de distinguer entre culture scientifique et culture littéraire.

43 Il existe peu d'histoires de fin du monde qui aboutissent à la destruction du monde. L'essentiel est que le lecteur soit confronté à la possibilité de la fin du monde, pas que cette fin soit détaillée. Les récits parlant de l'Atlantide ou d'un monde disparu constituent des récits de fin du monde au second degré.

44 Les explorateurs rentrent à la maison, les expériences des savants fous cessent, les créatures dangereuses meurent ou sont renvoyées chez elles. Seules les rares histoires situées dans un monde après une catastrophe, comme *Quinzinzinzilli* de Régis Messac, ne montrent pas un tel retour à la normale.

Ainsi que Maurice Renard l'indique, un texte d'imagination scientifique a un sujet précis, sa merveille, et le récit permet de « traiter » ce sujet en en montrant les différentes caractéristiques et conséquences⁴⁵. À cet égard, la construction narrative de ce type de récit ne diffère pas des textes fantastiques tels qu'ils sont conçus à l'époque en France, dans une tension constante et ambiguë avec la réalité de référence. L'objet fantastique est envisagé sous tous ses angles et selon tous les effets surprenants que l'auteur arrive à en tirer, puis soustrait à l'observation avec la fin du récit.

Du fait de l'hégémonie du réalisme et de son régime rationnel en France, ni les textes fantastiques ni les textes d'imagination scientifique n'ont présenté des mondes en rupture totale avec le monde de référence. Pour l'imagination scientifique, cela a entraîné la pratique d'une poétique de l'anomalie.

Les objets de la science dans l'imagination scientifique sont des anomalies, issues d'une expérience singulière et hors de portée de la communauté scientifique ou appartenant à un espace peu compatible avec celui du monde de référence. Les machines de Verne sont exceptionnelles parce qu'uniques. Leur surgissement dans l'espace du monde constitue une occasion hors du commun de visiter des espaces inaccessibles. Le voyage qu'elles ont permis ne peut être accompli qu'une seule fois, par un pionnier établissant un record. *La Machine à lire les pensées*, d'André Maurois, donne un autre exemple d'une merveille qui cesse d'être une anomalie : elle devient commune et donc inutile. D'après le texte de Maurois, une machine qui permet de lire les pensées, après avoir fait sensation de multiples manières, n'intéressera vite plus personne.

L'autre conséquence possible d'une multiplication de l'anomalie est la destruction du monde, mais dans les deux cas, il ne peut y avoir coexistence d'une « merveille » et de ce qui était posé au début du récit comme la réalité de référence. Lorsque l'anomalie se révèle plus forte que l'être humain, il n'y a pas pour autant harmonisation entre les objets du « réel » et les objets « merveilleux ». Dans le meilleur des cas, la merveille et le réel se connaissent mais ne peuvent ni ne veulent communiquer, comme les « sarvants »⁴⁶ du *Péril bleu* avec les êtres humains. Dans le pire des cas, les êtres humains périssent jusqu'au dernier. Dans *La Mort de la Terre*, de Rosny aîné, et *La Guerre des mouches*, de Jacques Spitz, c'est l'être humain qui devient l'anomalie. Par

45 Il s'agit du « développement scénique d'un paradoxe » (Maurice Renard, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », art. cit., p. 1209).

46 Les sarvants sont les créatures qui vivent à la surface de l'atmosphère de la Terre et qui pêchent les humains dans le roman. Une fois qu'ils ont compris que les êtres humains sont doués de conscience, ils cessent de les pêcher, mais aucune communication n'est possible entre les deux espèces, qui sont destinées à rester chacune dans sa sphère.

conséquent, c'est lui qui doit être éliminé pour que le texte s'achève. La plupart du temps, la menace représentée par la merveille est jugulée et l'équilibre du monde est restauré.

Le postulat général de l'imagination scientifique, plaçant la merveille à l'alpha et l'oméga du récit, implique que chaque texte soit clos sur lui-même. Les différents éléments narratifs concourent à cette clôture du récit : les personnages sont coupés du monde, qu'il s'agisse de savants retirés, de dilettantes excentriques ou d'explorateurs misanthropes ; ils sont entourés de familiers, amis intimes ou proches parents ; leur motivation, même lorsqu'elle recoupe des enjeux à l'échelle de l'humanité, est très personnelle, amour, vengeance ou une quelconque motivation égoïste. Le récit est la plupart du temps une histoire secrète ou lointaine. Seuls les personnages qui y ont participé connaissent la vérité sur les événements, rapportés bien après les faits.

62 Moins qu'à l'obsession du « beau style » ou à une culture bourgeoise hostile à la science, c'est peut-être aux exigences particulières d'un tel cadre narratif qu'est due l'absence, relevée par Serge Lehman, de « subculture » spécifique à l'imagination scientifique⁴⁷. Même si les auteurs se lisaient et se connaissaient, c'était pour se reconnaître des domaines particuliers et des sujets réservés. Dans la mesure où chaque texte était censé épuiser les possibilités narratives d'une merveille particulière, réemployer cette merveille avait une signification métatextuelle, que ce fût par paresse intellectuelle ou malveillance, en plagiant, ou par souci d'ajouter des détails ou de changer de perspective, tout en reconnaissant une dette envers son prédécesseur. Dans ces conditions, les auteurs d'imagination scientifique ne pouvaient guère former une communauté littéraire.

La longue liste des auteurs d'anticipation scientifique, qui est ici loin d'être exhaustive, se révèle un catalogue d'individualités et d'œuvres qui, pour reprendre des thèmes communs, sont chacune conçues comme un récit unique. Chaque écrivain réinvente, en partant de son époque de référence, de nouvelles variations, mais en prenant soin d'en limiter la portée. Ce type de récit reste timide dans ses extrapolations, malgré les audaces de certaines de ses aventures, car aucune suite ne peut être suggérée à ces récits qui épuisent leur sujet. Les merveilles des romans d'imagination scientifique affectent les mondes où elles se produisent, mais elles ne les transforment pas en profondeur, ou alors au prix de l'existence des êtres humains.

47 Serge Lehman, « Hypermondes perdus », art. cit., p. XX.

Entre 1945 et 1950, les auteurs pratiquant l'imagination scientifique ne changent pas leur manière. L'utilisation de la bombe atomique pendant le conflit ne fait que confirmer les visions « pessimistes » de l'avenir, tout en modifiant un peu le statut des textes, qui deviennent des fables d'avertissement plus plausibles, mais dont le principe narratif reste le même, c'est-à-dire qu'ils présentent le surgissement puis la disparition d'une anomalie.

En dépit de ces permanences, la situation de ces écrivains se révèle très fragile lorsqu'il devient question de traduire la *science fiction*. Pas plus qu'avant la guerre, les écrivains d'anticipation français ne disposent d'une grande visibilité. Les parutions restent peu nombreuses et l'émulation limitée. L'assimilation de matériaux étrangers, comme cela avait été le cas pour les thématiques de Wells, se révèle impossible. Il faut à ces écrivains s'intégrer à la nouvelle tradition, telle qu'elle s'établit sous l'influence américaine, ou cesser d'écrire. Trois auteurs français sont passés chacun à leur manière de l'imagination scientifique à la science-fiction : Léon Groc, René Barjavel, B. R. Bruss.

Aucune œuvre de Léon Groc datant d'avant 1945 ne se distingue des romans d'imagination scientifique. Il s'agit de récits où se retrouvent mondes perdus, créatures bizarres et hostiles, et explorations de l'espace proche. Le premier de ses romans paru après la guerre, *Le Maître du soleil*⁴⁸, présente une variation sur le thème du savant excentrique : après avoir découvert un procédé permettant de produire de l'énergie et de la matière de manière économique, mais destructrice⁴⁹, le savant s'isole sur une île où ses expérimentations profitent à une population très réduite. Contraint de choisir entre révéler ses secrets, au risque de causer des catastrophes, et renoncer à toutes ses activités de recherche, le savant se cache encore une fois et fonde une famille, tandis que l'île fantastique retourne à un état de nature : « Les petits-enfants ne connaîtront que comme une légende merveilleuse l'histoire du "Maître du Soleil" »⁵⁰. Qu'il s'agisse d'un roman de « l'âge atomique » n'a guère modifié la structure dramatique, même si, dans ce récit, c'est le savant responsable de l'anomalie qui décide de la soustraire au monde.

48 Léon Groc, *Le Maître du soleil. Roman atomique*, Paris, Éditions Chantal, 1946. Comme le sous-titre l'indique, ce roman est une réaction à la mise au point de la bombe atomique.

49 L'invention de Paul Gordien est capable de modifier la vitesse de la lumière. Quand il la ralentit, cela produit des objets matériels, et quand il l'accélère cela produit une énorme quantité d'énergie : « C'est la *bombe atomique de poche*, la destruction universelle à la portée de tous ! » (*ibid.*, p. 81).

50 *Ibid.*, p. 203.

En revanche, *L'Univers vagabond*⁵¹, écrit avec Jacqueline Zorn et paru en 1950, a été rapproché de la science-fiction par Jean-Jacques Bridenne⁵². L'exploration spatiale qui constitue le sujet de ce récit ne s'arrête pas, comme celles qui l'ont précédée dans l'imagination scientifique, à la Lune ou à Mars, mais vise une autre étoile. Cette expédition est décrite avec un grand souci de détails techniques et astronomiques, en s'inspirant des paradoxes de la théorie de la relativité devenus depuis des classiques de la science-fiction⁵³. Le récit en est plausible et, « à l'américaine », au sens où il s'agit plutôt d'un fantasme d'ingénieur que d'un rêve de savant, même s'il n'a que peu de rapports avec la science-fiction, car dans la continuité de l'imagination scientifique pratiquée en France depuis un siècle. Ce roman se révèle un document précieux, dans la mesure où il offre une représentation de l'opposition fondamentale s'établissant entre l'imagination scientifique et la science-fiction.

64

Le récit commence en l'an 2000⁵⁴. Deux couples composés d'ingénieurs et de savants des deux sexes, s'embarquent dans une fusée expérimentale, pour un voyage vers Alpha du Centaure. Cette étoile est trop lointaine pour qu'une seule génération humaine puisse l'atteindre. La solution adoptée explique le secret maintenu sur leur départ : ils comptent se reproduire à l'intérieur de la fusée et apparier leurs enfants selon des règles très strictes pour limiter la consanguinité.

Chacun de leurs enfants se révèle être un génie dans son domaine, si bien que des découvertes techniques extraordinaires rythment la progression de la fusée. Au terme de diverses péripéties spatiales et intimes⁵⁵, les savants-aventuriers découvrent une planète peuplée de minéraux hostiles et émettant des radiations nocives⁵⁶. Après avoir vaincu ces créatures, les explorateurs

51 Léon Groc et Jacqueline Zorn, *L'Univers vagabond*, Paris, Le Sillage, coll. « Les Horizons fantastiques », 1950.

52 Jean-Jacques Bridenne, « La science-fiction, nouveau genre littéraire ? », art. cit., p. 7.

53 Léon Groc et Jacqueline Zorn, *L'Univers vagabond*, *op. cit.*, p. 14 « Selon les découvertes des adeptes d'Einstein, il [le temps] n'est plus le même que sur la Terre. Si mes calculs sont exacts, cela ne fait plus que cent cinquante environ de nos années terrestres[...] ». Il s'agit ici de l'impossibilité de dépasser la vitesse de la lumière théorisée par Einstein, dont l'un des corollaires est que plus la vitesse d'un objet se rapproche de celle de la lumière, plus le temps se dilate pour lui.

54 Il est rapidement fait allusion à des améliorations techniques répandues dans toute la société : des serveurs automatisés et des écrans colorés utilisés pour les communications.

55 Dans l'espace clos de la fusée, les ressorts dramatiques tiennent au ressenti éprouvé par certains voyageurs face aux lois draconiennes qui régissent la communauté familiale. Les légères déviations par rapport à ces normes sociales aboutissent à des meurtres et à des expérimentations sinistres.

56 Ayant découvert l'existence des êtres humains, les pierres atomiques ont l'intention de se propulser jusqu'au système solaire pour les détruire. Néanmoins, leur concentration n'aboutit qu'à la destruction de leur planète. Il s'agit encore une fois d'une situation où merveille et humanité ne peuvent coexister.

s'aperçoivent qu'ils sont devenus stériles. Un seul d'entre eux, vieillard chenu, retrouve la planète d'origine de ses aïeux et il y succombe, heureux et porteur du manuscrit constituant en principe le texte du roman, qui n'est donc lisible qu'en l'an 3000.

Ce texte est remarquable par la surenchère des trouvailles merveilleuses qu'y accumulent Léon Groc et Jacqueline Zorn, ainsi que par la description des règles d'une société régie par des contraintes technocratiques imposées par le milieu artificiel où se trouvent les personnages. Il n'en reste pas moins marqué par l'esthétique de l'anomalie.

Cette expédition privée n'est permise que par une science en rupture avec celle du temps présent. Les concepteurs de la fusée et de ses propulseurs ne voient aucun usage possible pour leurs découvertes, sinon un départ vers un espace très lointain. La réussite de l'expédition stérilise littéralement les personnages, dont la lignée d'ingénieurs géniaux s'éteint en ramenant le produit de ses découvertes, à savoir le livre lui-même. La fermeture du texte d'imagination scientifique sur lui-même ne pourrait être mieux mise en scène.

Cependant, le roman ne se compose pas uniquement du manuscrit du dernier survivant, puisque des textes courts fournissent un aperçu de l'évolution de l'humanité pendant les mille ans de l'exploration solitaire. Les êtres humains qui accueillent avec surprise le retour du dernier des pionniers de l'inutile sont les héritiers de siècles d'un progrès scientifique qui a permis de coloniser le système solaire.

Cette image d'une humanité étendant son empire dans l'espace, tandis qu'une poignée d'individus réalisaient un exploit sportif dans le plus grand secret, pourrait illustrer la rencontre entre la science-fiction et l'imagination scientifique. Le personnage meurt à l'instant du premier contact entre ces modèles de progrès scientifique. Cette scène symbolise l'impossible confluence entre deux traditions hétérogènes, celle qui conçoit l'aventure scientifique comme l'exploit de quelques-uns, et l'autre qui en fait une entreprise collective.

Une importante figure française est pourtant réputée avoir réussi cette harmonisation. René Barjavel est généralement tenu pour un auteur de science-fiction. Ses premiers textes, *Ravage* (1943) et *Le Voyageur imprudent* (1944), se démarquent du reste des récits d'imagination scientifique en ce qu'ils évoquent, même si c'est pour les nier, des époques et des sociétés distinctes de celle qui servait de référence à l'auteur. La société de *Ravage* a développé des techniques et des coutumes basées sur un usage constant de l'électricité fournie par l'énergie atomique. Dans *Le Voyageur imprudent*, Saint-Menoux découvre, à l'instar du Voyageur temporel de Wells, un avenir peu enviable, parce que les êtres humains ont été transformés en insectes laborieux par le progrès scientifique.

De plus, le paradoxe du *Voyageur imprudent* est la première occurrence du problème devenu classique en science-fiction, à savoir qu'une modification introduite dans le passé pourrait rendre impossible le voyage temporel qui a permis la modification. À ce titre, il est difficile de ne pas mentionner dans une encyclopédie de la science-fiction le nom de Barjavel, même si, comme le rappelle Francis Valéry, le texte énonçant le paradoxe date de 1958⁵⁷.

Néanmoins, ces textes peuvent être frappants et originaux sans être de la science-fiction. Dans *Ravage*, l'enjeu du récit est la confrontation d'êtres humains appartenant à une société basée sur l'électricité et d'une merveille, à savoir la disparition brutale de l'électricité, à cause d'une perturbation provoquée par des taches solaires⁵⁸.

Une fois brisé l'élan du progrès scientifique, et tandis que la plupart des êtres humains retournent à un état de barbarie, l'absurdité de ce progrès devient évidente. La fuite des personnages vers les campagnes permet d'observer les vestiges de cette science délirante. Les morts, conservés dans la maison familiale, se réchauffent, entraînant des épidémies. Les personnages visitent une usine alimentaire automatisée, supervisée par un unique ingénieur, réduit à l'état de simple gardien des machines. Ils découvrent aussi un asile employant l'électrothérapie mentale, ce qui a renforcé les psychoses des patients, à tel point que, chargés d'énergie électrique, ils deviennent ce pour quoi ils se prennent. Cela aboutit à un duel entre la Mort et Jésus-Christ.

Le point d'aboutissement de cette régression est un retour aux campagnes et à une vie patriarcale. Le roman peut être décrit comme la résolution d'une anomalie initiale, à savoir la part disproportionnée prise par l'électricité dans la vie des êtres humains, du fait d'une autre anomalie, la suppression brutale de l'électricité, qui rétablit l'équilibre.

Le Voyageur imprudent, dont le modèle est *La Machine à explorer le temps*, suit plus étroitement la structure narrative des récits d'imagination scientifique, avec irruption puis suppression de l'anomalie. L'action est située dans une France occupée. Grâce aux théories mathématiques développées par Saint-Menoux, le personnage principal, un autre savant a réussi à mettre au point une méthode de voyage dans le temps et un « vibreur » permettant de traverser toute matière

57 « C'est en effet dans la réédition de 1958 – effectuée dans le cadre d'une collection spécialisée, *Présence du Futur*, alors que l'ouvrage avait jusque-là été édité hors genre – que le post-scriptum bien connu est ajouté au texte original. Soit à une époque où la science-fiction américaine et ses motifs classiques avaient déjà largement investi le marché français » (Francis Valéry, *Passeport pour les étoiles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2000, p. 128).

58 Les taches solaires modifient aussi la structure des métaux, qui deviennent trop mous pour résister aux explosions. Cet aspect du phénomène n'est guère exploité par Barjavel, à part pour justifier l'inefficacité de la police et de l'armée, privées d'armes, devant les dérèglements de la société.

solide et de se rendre invisible. Le savant, paralysé, a besoin de Saint-Menoux pour effectuer des explorations temporelles dont l'objectif est d'améliorer le sort de l'humanité. Les sauts dans l'avenir révèlent des catastrophes futures.

Après le décès du savant, Saint-Menoux se rend dans le passé à des fins égoïstes, mais découvre que les modifications du passé entraînent des modifications complexes de son présent. S'il est envisageable d'empêcher la venue au monde d'un individu donné, il semble impossible de modifier largement la structure du monde, comme si un déterminisme inexorable remplaçait tout individu manquant par un équivalent. Son ultime tentative pour mettre en échec ce déterminisme est une tentative de meurtre sur la personne de Napoléon Bonaparte avant qu'il ne devienne Empereur.

Si, Bonaparte tué, un autre Empereur des Français surgit de l'armée ou du peuple et livre les mêmes guerres, ce sera la preuve que les hommes ne sont point libres, mais qu'une fatalité effrayante les conduit sur une route de sang tracée de toute éternité, et qu'il est vain de tenter de les en détourner⁵⁹.

Une telle hypothèse, pour un roman paru en feuilleton dans *Je suis partout* en 1943, peut paraître audacieuse, Napoléon pouvant représenter Hitler. Néanmoins, l'assassinat échoue. Saint-Menoux n'est pas tant une victime du destin que de sa propre incurie. Alors que son scaphandre lui permet de choisir le lieu, le moment et la méthode du meurtre, il s'efforce de tuer Bonaparte au milieu d'une bataille animée, en restant à une grande distance et à l'aide d'une arme qu'il n'a jamais testée ni utilisée. Il disparaît, effacé de l'Histoire. Comme dans le roman de Wells, et comme dans la plupart des récits d'imagination scientifique, il ne reste plus rien de la merveilleuse machine, sinon le roman qui présente les péripéties qu'elle a causées.

Ces deux romans ont été par la suite assimilés à de la science-fiction, même si seul *Le Voyageur imprudent* a été réédité dans une collection spécialisée, Présence du Futur. Barjavel lui-même a revendiqué le titre d'écrivain de science-fiction et exprimé, dans des articles et préfaces, son intérêt pour ce genre appelé, selon lui, à revivifier la littérature :

La science-fiction, ce n'est pas un « genre » littéraire, c'est tous les genres, c'est le lyrisme, la satire, l'analyse, la morale, la métaphysique, l'épopée. Ce sont toutes les activités de l'esprit humain en action dans les horizons sans limites. C'est en ce moment la seule littérature vivante du monde entier⁶⁰.

59 René Barjavel, *Le Voyageur imprudent*, op. cit., p. 228.

60 René Barjavel, « La S.F., c'est le vrai Nouveau Roman », *Les Nouvelles littéraires*, 11 octobre 1962, p. 1, repris en préface à Jean-Pierre Andrevon, *Aujourd'hui, demain et après*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1970, p. 7-10.

Néanmoins, si, avant l'apparition du terme de science-fiction, il a publié un autre roman d'imagination scientifique⁶¹, entre 1948 et 1962, il n'a fourni à la science-fiction française que quelques nouvelles. Les trois romans qu'il a écrits ensuite semblent, de plus, s'inscrire dans la continuité de l'imagination scientifique d'avant-guerre, du point de vue thématique et narratif⁶². Barjavel n'a pas cherché à adapter son inspiration à la veine venue des États-Unis, si bien qu'il apparaît que ce qu'il nomme science-fiction, pour en faire la défense et l'illustration, correspond plutôt à l'imagination scientifique qu'il n'a cessé de pratiquer⁶³.

L'un des très rares auteurs à avoir effectué une transition complète de l'imagination scientifique à la science-fiction est B. R. Bruss, qui n'a par ailleurs commencé à écrire des récits de ce type qu'après la Seconde Guerre mondiale⁶⁴.

68

Son premier roman, *Et la planète sauta*⁶⁵, présente une habile anticipation étimologique. Son récit permet à la fois d'expliquer la présence d'un grand nombre d'astéroïdes entre Mars et Jupiter et de fournir une fable d'avertissement à ses contemporains. L'étude par des archéologues d'un manuscrit conservé dans un monolithe tombé du ciel révèle que la ceinture d'astéroïdes du système solaire était autrefois une planète, que ses habitants ont fait exploser à force de guerres. Bruss fait le récit des derniers jours de cette sorte d'Atlantide céleste, décrivant une société plus technologiquement avancée que la sienne, mais que ses découvertes scientifiques ont conduite à une extinction violente. Il ne reste des merveilles du roman qu'une invitation à la méditation.

Le deuxième roman de Bruss, quoique se situant dans la continuité de l'imagination scientifique, a été publié en 1953, dans une collection nommée Temps Futurs et dont il a constitué l'unique volume⁶⁶. *L'Apparition des surhommes* comprend un récit-cadre et un récit enchâssé. Le récit-cadre présente l'extension d'un phénomène anormal. Un village, puis une région entière sont coupés du monde par une sorte de mur lumineux. Des cubes de lumière indestructibles

61 René Barjavel, *Le Diable l'emporte*, Paris, Denoël, 1948.

62 *Colomb de la lune* (1962 ; une longue nouvelle portant ce titre a paru préalablement dans *Fiction spécial*, n° 1. *La première anthologie de la science-fiction française*, Opta, juin 1959), *La Nuit des temps* (1968), *Le Grand Secret* (1973).

63 L'autre grande figure de l'imagination scientifique encore en activité au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Jacques Spitz ne publie plus ce type de récit.

64 B. R. Bruss est le pseudonyme de René Bonnefoy, un écrivain français devenu haut fonctionnaire du régime de Vichy. Ce pseudonyme lui a permis d'obtenir des revenus alors qu'il avait été condamné en 1946. Il n'a jamais republié sous son nom. Pendant les années soixante-dix, les amateurs de science-fiction pensaient que son vrai nom était Roger Blondel.

65 B. R. Bruss, *Et la planète sauta* (1946), Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain. Classiques », 1971.

66 *Id.*, *L'Apparition des surhommes*, Paris, J. Froissart, coll. « Temps Futurs », 1953.

exigent, sous peine de représailles, la livraison de matières premières et d'œuvres d'art. La science humaine reste impuissante.

Le récit enchâssé est attribué à un personnage parlant à la première personne et racontant ce qu'il a vu et vécu dans la zone coupée du monde. Des surhommes, les « Agoutes », ont été créés par manipulation chirurgicale sur le modèle d'un surhomme unique, né au XVII^e siècle et ayant consacré son génie solitaire au perfectionnement de diverses merveilles inaccessibles aux êtres humains. Ce n'est qu'en raison d'une crise interne que ces surhommes sont exterminés, ne laissant derrière eux que des machines impossibles à reproduire.

B. R. Bruss, après ce deuxième roman, devient l'un des auteurs du Fleuve noir, ce qui s'accompagne d'un renoncement à une certaine structure narrative. Les objets qu'il met en scène ne disparaissent plus, ni ne perdent leur utilité à la fin du récit. Ils sont analysés et réemployés par les êtres humains, comme les soucoupes volantes fabriquées sur le modèle des soucoupes martiennes dans *La Guerre des soucoupes*⁶⁷. Les guerres secrètes ou lointaines se font guerres spatiales, livrées par l'humanité entière. Les sociétés avancées qu'il imagine ne sont plus vouées à la destruction, mais à surmonter des crises qui leur permettent d'évoluer, d'un volume d'une série à l'autre. La poétique de l'anomalie est éclipsée par la logique de la production en série de merveilles scientifiques.

Que devient l'imagination scientifique française après 1950 ?

La tradition de l'imagination scientifique s'est prolongée en France de trois manières. Des classiques ont été mis à la disposition du public, de manière tardive. Des ouvrages d'imagination scientifique ont continué à être publiés, dans des collections de science-fiction ou ailleurs. Enfin, certains auteurs, parmi les écrivains de science-fiction, ont été inspirés par ces classiques et ont opéré une synthèse personnelle entre imagination scientifique et science-fiction.

Du fait d'un moindre intérêt du public, attiré par les nouveautés de la science-fiction, combiné à une situation éditoriale peu favorable à la réédition de classiques, les anciens romans n'ont longtemps guère été visibles. Les textes de Rosny aîné ont été réédités par des collections spécialisées comme *Présence du Futur* et *le Rayon fantastique*⁶⁸. Ceux de Maurice Renard et Jacques Spitz n'ont été disponibles que dans des collections peu distribuées avant que, dans

67 *Id.*, *La Guerre des soucoupes*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1954.

68 *La Mort de la Terre* (1910) a été rééditée en 1958 (Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur »), puis en 1976 (Paris, Gallimard Jeunesse). *La Force mystérieuse* (1913) a été rééditée en 1961 (*Quatre pas dans l'étrange*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique »), puis en 1972 (Verviers, Gérard, coll. « Marabout »). *Les Navigateurs de l'infini* (1925) a été réédité en 1960 (Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique »), puis en 1970 (Paris, Rencontre, coll. « Chefs-d'œuvre de la science-fiction »).

le cadre d'un grand mouvement de réédition, dans les années soixante-dix, des collections spécialisées ne les mettent à la portée du grand public⁶⁹.

En l'absence de toute désignation concurrente, les ouvrages se situant dans la continuité de l'imagination scientifique ont été publiés comme de la science-fiction, dans des collections rappelant les séries d'aventures d'avant-guerre, ou dans le cadre de la littérature générale⁷⁰. Les derniers romans de Barjavel reprennent, sans rien devoir à la science-fiction, thématiques et structures narratives de l'imagination scientifique⁷¹. Dans le domaine de la jeunesse, la série des Bob Morane, de Henri Vernes, propose des intrigues remettant au goût du jour des inventions macabres dignes des auteurs d'avant-guerre. Un ouvrage comme *La Planète des singes*⁷² de Pierre Boulle, est associé à la science-fiction, alors que le propos du roman se rapproche de la satire. Le système de castes et la suffisance des singes symbolisent les blocages et l'orgueil de la société française. L'astronaute humain, anomalie dans ce système, ne cherche qu'à s'échapper de cette planète, pour avertir ses congénères. Contrairement à ce qui se produit dans l'adaptation cinématographique, la planète Soror, dominée par les singes, est une planète indépendante de la Terre, mais dont l'évolution est absolument symétrique.

70

Ainsi que le relève Serge Lehman, le domaine de la création artistique dans lequel les thématiques de l'imagination scientifique ont trouvé le substrat le plus dynamique est la bande dessinée franco-belge⁷³. Les inventions salutaires ou néfastes de savants jouissant plus ou moins de leur santé mentale, les créatures uniques découvertes en des points reculés du globe, ou ressuscitées par hasard, et les secrets gardés jalousement par des sociétés secrètes alternent dans *Tintin*, *Spirou et Fantasio*, ou *Blake et Mortimer*, avec des aventures plus conventionnelles.

Enfin, l'influence de l'imagination scientifique sur des auteurs et des textes français nettement rattachés à la science-fiction se fait sentir tout au long des

69 De Maurice Renard, *Le Docteur Lerne, sous-dieu* (1908) a été réédité en 1958 (Paris, J. Tallandier), en 1970 (Paris, Belfond), en 1976 (Verviers, Gérard, coll. « Marabout ») et *Le Péril bleu* (1910) a été réédité en 1953 et 1958 (Paris, J. Tallandier), en 1972 (Paris, Filipacchi), en 1974 (Paris, Belfond), en 1976 (Verviers, Gérard, coll. « Marabout »). De Jacques Spitz, *L'Agonie du globe* (1935) n'a été rééditée qu'en 1977 (Paris, Septimus), *La Guerre des mouches* (1938) n'a été rééditée qu'en 1970 (Verviers, Gérard, coll. « Marabout ») puis 1978 (Verviers, Gérard, coll. « Marabout »), et *L'Œil du purgatoire* (1945) n'a été réédité qu'en 1972 (Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain. Classiques »).

70 Ont paru chez Métal, coll. « Série 2000 », Jean Lec, *L'Être multiple*, 1954 et *La Machine à franchir la mort*, 1955. Edward de Capoulet-Junac, *Pallas ou la tribulation*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1967. Robert Merle, *Malevil*, Paris, Gallimard, 1972.

71 Aux Presses de la Cité, René Barjavel, *La Nuit des temps* (1968), *Romans extraordinaires*, 1995, p. 556-758 et p. 760-934. *Le Grand Secret* (1973).

72 Pierre Boulle, *La Planète des singes*, Paris, Julliard, 1963.

73 Serge Lehman « L'héritage du merveilleux scientifique », art. cit., et « Les mondes perdus de l'anticipation française », art. cit.

années cinquante, avant de décroître peu à peu. La collection Anticipation du Fleuve noir envisageait initialement la science-fiction comme l'aventure scientifique propre à Gustave Le Rouge, Jean de la Hire, ou au Maurice Renard d'*Un homme chez les microbes*. La série des *Conquérants de l'univers*⁷⁴ propose une nouvelle exploration d'un système solaire à bord d'une fusée produite par un génie solitaire. *Le Pionnier de l'atome*⁷⁵ présente l'histoire d'un anneau radioactif qui ne cesse de grandir. Cet anneau renferme un royaume habité de la taille d'un électron. Après des aventures dans l'infiniment petit, le héros revient à sa taille normale, tandis que le royaume électronique est détruit.

Pour sa part, Francis Carsac revendique pour *Ceux de nulle part*, le premier roman français publié par Le Rayon fantastique, la filiation de Rosny aîné. La plupart des écrivains français ayant commencé leur carrière pendant les années cinquante, tels que Philippe Curval, Gérard Klein ou André Ruellan ont été nourris de références françaises datant de l'imagination scientifique et leur intérêt pour des fictions suivant le régime ontologique spéculatif ne date pas de 1950. Néanmoins, pour l'ensemble des lecteurs et des auteurs français, dès cette époque, le modèle à suivre vient des États-Unis.

L'INSAISSABLE « MODÈLE AMÉRICAIN »

L'origine de la *science fiction* aux États-Unis correspond à un faisceau de facteurs dont il n'est pas aisé de déterminer l'importance relative. Précédée par l'imagination scientifique, que les anglo-saxons dénomment *scientific romance*, la *science fiction* n'offre pas les premiers exemples d'une littérature soumise à une ontologie matérialiste spéculative. Alors que l'apparition de la science-fiction en France prend en 1950 la forme d'une rupture radicale, l'histoire de la *science fiction* américaine est celle d'un avènement progressif, en continuité avec des précurseurs intégrés au canon contemporain.

Le passage de la *scientific romance* héritée d'Herbert Wells à la *science fiction* défendue par Hugo Gernsback et John W. Campbell tient en grande partie à un changement d'échelle et de nature de publication. Portée par les *pulps*, des publications bon marché destinées à un large public, la littérature mettant en scène des images de la science cesse de produire aux États-Unis des œuvres isolées, valant chacune pour elle-même. Elle devient collective, en ce que tout nouveau texte contribue à en établir les thèmes et à en repousser les limites. La littérature que les Français entreprennent de découvrir, de traduire et

74 Francis Richard-Bessière, *Les Conquérants de l'univers*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1951.

75 Jimmy Guieu, *Le Pionnier de l'atome*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1951.

d'adapter a pris entre 1930 et 1950 des proportions trop importantes pour être assimilée comme H. G. Wells a pu l'être par Maurice Renard quarante ans plus tôt. Il n'est plus question de s'en inspirer, mais bien de l'introduire, avec toute sa complexité, dans le domaine culturel français, suivant des stratégies de traduction variables selon les époques.

De la *scientific romance* à la *science fiction*

72

L'écrivain anglais Brian Aldiss, dans *Trillion Year Spree. The History of Science Fiction*, dessine une trajectoire nette et élégante, partant du roman gothique anglais, et de *Frankenstein* de Mary Shelley, pour aboutir aux formes contemporaines de la *science fiction*⁷⁶. L'œuvre de la romancière anglaise est à ses yeux le prototype d'une littérature mettant en scène les images de la science, une espèce littéraire née en Angleterre et ayant prospéré aux États-Unis. Ainsi, les écrivains de *science fiction* sont les héritiers directs de Shelley, de Poe et surtout de Wells⁷⁷. Ils en prolongent les innovations et contribuent à alimenter le même fonds que ces illustres prédécesseurs. Dans ce récit des origines, nulle rupture n'intervient, car la *scientific romance* se transforme, par degrés, en une *science fiction* qui n'est qu'une version plus dynamique et collective du modèle parfait par H. G. Wells.

Le romancier anglais constitue une figure centrale aussi bien pour l'imagination scientifique française que pour son homologue anglo-saxonne. Dans les deux cas, ses romans parus à la fin du XIX^e siècle ont inspiré des récits analogues et leur succès a revigoré l'intérêt des lecteurs pour ce type de littérature. Néanmoins, le modèle que les écrivains français ont tiré de Wells n'est pas le même que celui retenu par les auteurs anglais et américains. Alors que les Français mettent en scène des anomalies provoquant une certaine angoisse, parce qu'elles révèlent les limites inquiétantes de la science, les Anglais et les Américains tirent de leurs anomalies des aventures exaltantes et des perspectives nouvelles.

En France, l'irruption de l'altérité dans le monde connu entraîne des catastrophes, des guerres ou des traumatismes auxquels les personnages ne cherchent qu'à se soustraire, depuis la victime du Docteur Lerne qui n'attend qu'une occasion pour tuer le savant fou jusqu'au patriarche de *Ravage* refusant à toute force le progrès technique. En Angleterre comme aux États-Unis, ce qui est étranger et inconnu, quoique souvent dangereux, offre surtout des opportunités nouvelles.

⁷⁶ Brian W. Aldiss, *Trillion Year Spree. The History of Science Fiction*, New York, Atheneum, 1986.

⁷⁷ Les contributions de Jules Verne et d'Albert Robida sont évoquées au chapitre IV, « *The Gas-Enlightened Race: Victorian Visions* », qui concerne les récits de l'époque victorienne, consacrant ainsi une chronologie purement anglo-saxonne. Les noms de Maurice Renard, de Rosny aîné, de Jacques Spitz et de René Barjavel n'apparaissent pas dans l'index.

Les récits d'Arthur Conan Doyle faisant intervenir le professeur Challenger, écrits entre 1912 et 1929, répondent en grande partie aux critères délimités dans le chapitre précédent à propos de l'esthétique de l'anomalie. Le professeur Challenger est confronté à des phénomènes extraordinaires, dont l'exploration ou la mesure en cours de récit épuise l'intérêt : la fin de chaque texte correspond à la disparition de la merveille principale.

Loin de trembler devant les découvertes exceptionnelles qu'ils peuvent faire, les personnages de ces récits s'en émerveillent. Dans *Le Monde perdu*, le professeur Challenger entreprend de prouver qu'existent encore, dans les profondeurs de l'Amazonie, des dinosaures ayant échappé à l'extinction⁷⁸. Coincé avec ses compagnons dans le domaine des dinosaures, il explore hardiment ce monde perdu, en affronte les dangers et parvient à s'en échapper alors qu'une éruption volcanique détruit finalement cette faune préhistorique. Si, conformément à la structure dramatique de l'imagination scientifique, la merveille disparaît, la réputation du professeur Challenger en sort grandie, ce qui laisse espérer de nouvelles aventures.

La divergence entre les deux variantes de récits fondés sur la science se situe à ce point précis : alors que les héros et les mondes de l'imagination scientifique n'ont guère d'avenir, leurs équivalents de la *scientific romance* savent se créer de nouvelles perspectives. H. G. Wells lui-même propose en 1914, dans *A World Set Free*, l'image d'une catastrophe qui n'est pas un coup d'arrêt pour l'évolution technique de l'humanité, mais le point de départ d'un avenir radieux : après une guerre destructrice, pendant laquelle des bombes atomiques ont rasé les capitales européennes, un nouveau type de société se met en place, selon des principes rationnels et technocratiques, donnant une chance nouvelle aux êtres humains⁷⁹. Ce roman n'est pas traduit à l'époque, probablement en raison de la Première Guerre mondiale, si bien que c'est à *L'Épopée martienne* de Théo Varlet qu'il revient de prolonger *La Guerre des mondes*, en une surenchère de destructions stériles⁸⁰.

Cette divergence s'amplifie aux États-Unis : là où un écrivain populaire comme Gustave Le Rouge dépeint dans *Le Prisonnier de la planète Mars* une terre lointaine remplie de dangers et de monstres repoussants, Edgar Rice Burroughs propose en 1912, à partir d'un postulat très proche un récit d'aventures exaltant, dans *A Princess of Mars*. Burroughs s'inspire aussi bien de

78 Arthur Conan Doyle, *Le Monde perdu* (1912), Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 2001.

79 Herbert George Wells, *La Destruction libératrice* (1914), Bruxelles, Grama, coll. « Le Passé du Futur », 1995.

80 Un roman d'Albert Robida, *L'Ingénieur von Satan* (1919), fournit un contre-exemple parfait pour le récit de Wells. La science du diabolique ingénieur ne sert qu'à provoquer des destructions sans pareilles et il revient à un groupe de héros de débarrasser de ses techniques les survivants de conflits meurtriers.

Wells, en postulant une planète Mars peuplée d'extraterrestres, que de Henry Ridder Haggard, en particulier d'*Ayesha*, la suite de son roman à succès *She* parue en 1905⁸¹.

Le récit de Burroughs met en scène un Américain, John Carter, transporté sur Mars, en des temps anciens où la planète abritait encore de la vie. Il parvient à s'imposer aux peuplades extraterrestres et devient un héros légendaire : contrairement au héros de *Le Rouge*, terrifié par les vampires de Mars, John Carter ne souhaite pas s'échapper de ce monde nouveau. C'est le début d'une longue série d'aventures en terres extraterrestres, ainsi qu'un exemple caractéristique du type de récits publié par les *pulps*, des magazines bon marché imprimés sur du mauvais papier, qui constituent le terrain privilégié d'apparition de la *science fiction* pendant les années vingt.

74

Apparus à la fin du XIX^e siècle, les *pulps* ont connu une forte expansion entre 1905 et 1940. Il s'agit avant tout d'un support de publication pour des genres peu légitimés, depuis les aventures exotiques d'un magazine comme *Adventure* jusqu'aux récits fantastiques ou aux histoires d'horreur d'un *Weird Tales*, en passant par le western, les enquêtes policières et les aventures héroïques.

Un magazine comme *Argosy* accueille toutes sortes de récits et c'est là que paraissent les textes d'Abraham Merritt, comme *Le Gouffre de la Lune*, un roman postulant l'existence au centre de la Terre d'une créature terriblement dangereuse, créée par une race ancienne autrefois très avancée techniquement⁸². À l'instar des œuvres de Merritt et d'Edgar Burroughs, les récits faisant une certaine part à la spéculation scientifique prennent surtout la forme d'histoires d'exploration, au terme desquelles des héros plus grands que nature vainquent des créatures exceptionnelles. C'est au sein de ce paradigme héroïque que s'affirme une nouvelle tradition de l'imagination scientifique, qui prend à la fin des années vingt le nom de *science fiction*.

Les *pulps* de *science fiction*

L'apparition de la *science fiction* ne se produit pas à partir de rien. L'héritage d'Herbert Wells reste vivace dans les domaines anglais et américain, où il a donné naissance à une forme particulière de récits d'aventures, dans lesquels des explorateurs sont confrontés à des êtres inconnus, qu'il leur faut vaincre pour échapper à la mort. Les *pulps* fournissent également un support idéal pour mettre en place un nouveau type de récit, comme le fantastique si particulier

81 Ces romans mettent en scène des explorateurs rencontrant une mystérieuse reine immortelle, issue de la plus lointaine antiquité. Ils peuvent être rapprochés, en France, de *L'Atlantide* de Pierre Benoît (1919).

82 Abraham Merritt, *Le Gouffre de la Lune* (1919), Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1957.

du mythe de Chtulhu d'Howard P. Lovecraft, et la *fantasy* héroïque de Robert E. Howard, l'inventeur de Conan le Barbare.

C'est dans ce contexte éditorial que prennent place les premiers efforts d'Hugo Gernsback pour promouvoir une littérature spécifiquement dédiée à l'extrapolation scientifique⁸³. Quelques textes de ce type paraissent d'abord dans le cadre de revues de vulgarisation technique tenues par Gernsback, *Modern Electrics* et *Electrical Experimenter*, en particulier *Ralph 124C41+*, paru en 1911. Ce récit est comparable à la trilogie d'Albert Robida sur le xx^e siècle, en ce qu'il présente, à l'occasion d'une intrigue minimale, de nombreux objets techniques envisageables dans l'avenir.

Néanmoins, l'influence de Gernsback est essentiellement celle d'un éditeur. En fondant *Amazing Stories* en 1926, il cherche à exploiter un secteur qui n'est pas encore délimité par les *pulps*, celui de la fiction scientifique, qu'il désigne alors sous le nom de « *scientifiction* » : « *By "scientifiction", I mean the Jules Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific facts and prophetic vision* »⁸⁴.

En dépit du patronage invoqué ici, c'est la publication de récits d'aventures spatiales comme *The Skylark of Space* d'Edward E. Smith qui permet d'atteindre un seuil de rentabilité⁸⁵. La fabrication d'un propulseur spatial permet de nombreuses aventures autour d'une étoile et d'une planète lointaines. Les héros survivent grâce à leur inventivité et à leur maîtrise de la technologie. Les aventures spatiales de ce type, dénommées *a posteriori* « *space opera* »⁸⁶, se multiplient dans les *pulps* pendant les années trente.

L'aventurier Buck Rogers constitue l'un des archétypes les plus durables de ce genre de héros du futur. Le premier récit le mettant en scène paraît en 1928 dans *Amazing Stories*, puis un *comic strip* est lancé l'année suivante, dont la popularité ne se dément pas pendant plus d'une trentaine d'années. Rogers est un Américain du xx^e siècle qui après un sommeil de cinq cents ans devient un champion de la liberté pour ses futurs compatriotes soumis à la dictature d'une puissance étrangère tirant sa supériorité de certaines avancées techniques. Le courage et la volonté du héros, en même temps qu'un usage astucieux de certains gadgets, permettent aux opprimés de remporter la victoire.

83 Pour une défense du rôle d'Hugo Gernsback dans l'émergence de la *science fiction*, lire Gary Westfahl, *Hugo Gernsback and the Century of Science Fiction*, Jefferson, MacFarland, 2007.

84 Hugo Gernsback, *Amazing Stories*, n° 1, avril 1926, cité dans l'article « Definitions of SF » (*The Encyclopedia of Science Fiction*, dir. John Clute et Peter Nicholls, London, Orbit, 1999).

85 Edward E. Smith, *La Curée des astres* (1928), Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1954.

86 « *Wilson Tucker en 1941 [...] proposed "space opera" as the appropriate terme for the "hacky, grinding, stinking, outworn spaceship yarn". It soon came to be applied instead to colorful action-adventure stories of interplanetary or interstellar conflict* » (*The Encyclopedia of Science Fiction*, éd. cit., art. « Space opera »).

Même si les comptes du magazine sont équilibrés, Hugo Gernsback est obligé de le revendre en 1929 en raison de la banqueroute de sa compagnie éditoriale. Il publie des *pulps* destinés à concurrencer son ancienne production et regroupés sous le nom de *Thrilling Wonder Stories*. C'est à cette époque que s'impose le terme de *science fiction*. Un troisième *pulp* d'importance, *Astounding Stories* est lancé en 1930. Ces revues publient des récits similaires, et d'une qualité variable. Elles constituent le seul support de publication à cette époque pour les nouvelles et les romans, qui paraissent en feuilleton, comme *La Légion de l'espace* de Jack Williamson, en 1934, ou les séries successives d'Edward E. Smith, *Triplanetary* en 1934 puis les aventures des *Lensmen* à partir de 1936.

Parmi les auteurs notables de cette période se trouvent Edmond Hamilton, Nat Schachner, Murray Leinster et Catherine L. Moore, ainsi que Stanley Weinbaum, dont les nouvelles situées sur Mars sont appréciées pour leur plausibilité scientifique, et Howard P. Lovecraft, dont les récits dépeignant le sort peu enviable d'humains confrontés à des entités dépassant leur compréhension sont jugés assez proches de la *science fiction* pour être publiés dans *Astounding*.

Dès cette période s'affirme l'influence du lectorat, sous la forme caractéristique d'un *fandom*, la communauté des amateurs, qui écrit de nombreuses lettres aux magazines et aux auteurs. À partir de 1939, des « *World Science Fiction Conventions* », des congrès mondiaux de science-fiction accueillant auteurs et amateurs de cette littérature, sont mises en place, attestant de manière très visible la constitution d'un milieu s'intéressant spécifiquement à la science fiction. Ces congrès « mondiaux » concernent longtemps les seuls États-Unis, tout en étant ouverts aux auteurs et amateurs que ne gêne pas la barrière de la langue, en particulier les Anglais⁸⁷.

À partir de 1935, *Astounding* se trouve dans une position dominante par rapport à *Amazing* et *Wonder Stories*, en raison d'une meilleure distribution⁸⁸. Lorsque, en 1937, John W. Campbell devient rédacteur en chef d'*Astounding Stories*, qu'il rebaptise *Astounding Science Fiction*, il profite de cet avantage pour développer sa propre vision de la *science fiction*. Sous sa direction, la *science fiction* devient moins fantaisiste⁸⁹. Le triomphe de la ligne éditoriale de

⁸⁷ La première convention organisée en Europe se tient à Londres en 1957. La première convention accueillie par une ville non anglophone a lieu en 1970 à Heidelberg.

⁸⁸ Hugo Gernsback abandonne le domaine de la science-fiction en 1936, lorsqu'il vend *Wonder Stories*.

⁸⁹ Un vaisseau spatial des années trente peut traverser des années-lumière en quelques jours sans que quiconque s'inquiète de ses moyens de propulsion, mais à l'époque de Campbell, tout déplacement de ce type doit s'appuyer sur une justification susceptible d'être tenue pour scientifiquement plausible.

Campbell correspond à un « Âge d'or de la science-fiction », de 1938 à 1946⁹⁰ : sous sa direction paraissent de nombreux textes et auteurs tenus depuis lors pour des classiques essentiels de la science-fiction.

Dans *Astounding*, Isaac Asimov entame son cycle des robots et publie ses premiers récits sur *Fondation*. Alfred E. van Vogt publie les nouvelles réunies ensuite dans *La Faune de l'espace*, *À la poursuite des Slans*, et *Les Armureries d'Isher*, puis ses romans situés dans le monde des Non-A y paraissent en feuilleton. Robert A. Heinlein et Clifford D. Simak commencent également dans *Astounding* leurs histoires du futur.

Ces textes ont pour point commun de naturaliser le futur qu'ils imaginent : les personnages ne s'émerveillent pas des avancées technologiques parmi lesquelles ils vivent, car elles forment leur quotidien ; en revanche, ils s'interrogent sur la conception et les usages des nouvelles formes que prennent les théories scientifiques et les applications techniques. La déduction logique et la compétence scientifique sont les armes avec lesquelles les habitants de ces lointains futurs parviennent à régler les problèmes.

De nombreux autres auteurs, parmi lesquels Arthur C. Clarke, Fritz Leiber et Hal Clement, font leurs premières armes dans *Astounding*, qui suscite une extension du marché de la *science fiction*, puisque paraissent à partir de 1939 de nouvelles revues, *Startling Stories*, *Unknown*, *Fantastic Adventures* et *Planet Stories*.

« L'Âge d'or » se confond en grande partie avec la période de la Seconde Guerre mondiale. Les prouesses techniques de l'armée américaine font sans peine écho aux exploits ayant la faveur du *space opera*, ainsi qu'aux anticipations techniques plus récentes, qui permettent de penser l'irruption progressive de la technologie dans la vie courante, comme l'indique la publication en 1944 dans *Astounding* d'une nouvelle intitulée « *Deadline* », de Cleve Cartmill, dans laquelle le mode de fonctionnement d'une bombe atomique est décrit en détail.

Néanmoins, les pénuries de papier affectant les *pulps* pendant la guerre portent un coup dur à ce système économique. À la fin des années quarante, les *pulps* les moins prestigieux disparaissent, tandis que ceux qui survivent prennent la forme de magazines de plus petite taille et de meilleure qualité d'impression. De plus, la parution de romans en volumes, et non plus simplement en feuilletons, offre un deuxième marché aux écrivains, qui peuvent publier à nouveau des nouvelles en les réécrivant de manière à assurer une continuité narrative, selon le procédé du « *fix-up* », un terme employé par A. E. van Vogt, ou pré-publier leurs romans

90 « *Certainly there is no objective measure by which we can say that the sf of any one period was notably superior to that of any other. Nonetheless, in conventional usage (at least within fandom) older readers regularly refer quite precisely to the years 1938-46 as sf's Golden Age* » (*The Encyclopedia of Science Fiction*, éd. cit., art. « Golden Age of SF »).

dans un magazine. Enfin, en 1949 et 1950, deux magazines viennent disputer à *Astounding* sa prééminence dans le domaine de la science-fiction, *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* et *Galaxy Science Fiction*.

Les thèmes favorisés par ces revues, ainsi que les manières de les traiter, accentuent une évolution engagée dans *Astounding* à la fin des années quarante : la *science fiction* porte de moins en moins sur des problèmes scientifiques ou sur des gadgets techniques, et de plus en plus sur l'adaptation des êtres humains à des défis posés par la technologie. Ainsi que l'exprime Theodore Sturgeon, dont les romans les plus importants paraissent au début des années cinquante, « une histoire de science-fiction est une histoire bâtie autour d'êtres humains, avec un problème humain et une solution humaine, qui ne se serait pas produite du tout sans son contenu scientifique »⁹¹.

78

Alors que commence une nouvelle décennie pour la *science fiction*, de nouveaux écrivains commencent alors à établir leur réputation, comme Ray Bradbury, Damon Knight, Fredric Brown, Frederik Pohl, Cyril Kornbluth et Alfred Bester.

Au moment où sont envisagées la traduction et l'adaptation de la *science fiction* en direction de lecteurs français, cette littérature est déjà riche d'une histoire spécifique. Vingt ans d'évolution ont vu se superposer trois générations d'auteurs et trois paradigmes principaux fournissant les fondements d'une culture collective, où reviennent sous des formes diverses des images et des idées associées toujours plus étroitement à la *science fiction*.

Portrait de la *science fiction* en 1950

La *science fiction* accessible aux lecteurs français en 1950, qu'il s'agisse de connaisseurs de longue date comme George H. Gallet ou d'enthousiastes érudits comme Michel Pilotin, Boris Vian et Raymond Queneau, constitue un objet paradoxal. À partir d'anthologies, ou de la lecture de quelques revues, ils identifient sans peine la logique générale de cette littérature, l'ambition de dépeindre des états futurs du monde, et ce qui lui donne une unité de surface, à savoir le recours à des thèmes récurrents, qui forment comme une monnaie commune.

Néanmoins, il leur est difficile de mesurer ce que ses variétés officieuses doivent à des conditions chronologiques d'apparition, aussi bien qu'à des nuances esthétiques. Quoique unique en son principe, la *science fiction* ne se laisse vraiment saisir par aucun point de départ. De plus, alors même que des directeurs de

91 « A science fiction story is a story built around human beings, with a human problem and a human solution, which would not have happened at all without its scientific content. » Cette citation est attribuée par James Blish à Theodore Sturgeon (James Blish, *The Issue at Hand: Studies in Contemporary Magazine Science Fiction*, Chicago, Advent Publishers, 1964, p. 9).

collection et des critiques français s'efforcent d'ajuster cette tradition composite au champ littéraire français, de nouvelles modifications viennent s'ajouter à la mosaïque de la *science fiction*, étendant et nuancant sans cesse son domaine.

Avant de déterminer ce que les partisans français de la *science fiction* pouvaient en percevoir en 1950 et de quelle manière ils interprétaient ce phénomène éditorial nouveau, je vais dresser un bilan général de ce qu'est effectivement devenue cette littérature au bout de vingt ans d'expérimentations.

La *science fiction* est issue de la *scientific romance* de Wells et elle prolonge une logique d'extrapolation et de spéculation encore antérieure, celle de Verne. Ses conditions de publication ont provoqué une forte divergence par rapport à ces modèles. Les *pulps* se révèlent un milieu propice à la répétition et à la reprise d'objets populaires, ainsi qu'à la surenchère dans l'émerveillement, afin de capter un lectorat sollicité par plusieurs publications. Or, la réitération de formules appréciées des lecteurs et la recherche d'effets toujours plus frappants prennent un sens nouveau lorsqu'elles sont appliquées à des objets censément techniques, produits par application de théories scientifiques.

Ce raffinement et cette extension du domaine de la *science fiction* font écho à l'élan de progrès scientifique et technique qui caractérise de plus en plus la société de consommation américaine. Une invention, dans cet environnement, ne reste pas dans les mains d'un seul scientifique : à l'instar de la radio, de la Ford T, de la télévision et des vols commerciaux, les découvertes et les applications techniques de la *science fiction* se répandent dans la société et s'intègrent dans l'arrière-plan des personnages futurs.

Ainsi, contrairement à l'imagination scientifique de la même époque, qui présente des anomalies dangereuses, même lorsqu'elles sont fascinantes, la *science fiction* met en scène des objets qui sont le produit naturel d'un progrès scientifique. Même s'il s'agit de merveilles, parfois si éloignées de la réalité contemporaine qu'elles en paraissent magiques, elles peuvent être maîtrisées et comprises par les personnages.

Les textes relevant du *space opera*, notamment, présentent des machines capables de détruire des planètes, voire des systèmes solaires entiers. Dans *La Légion de l'espace* de Jack Williamson, l'AKKA permet de manipuler l'espace et le temps de façon à anéantir n'importe quel objet : la Lune, conquise par une espèce extraterrestre belliqueuse, disparaît à la fin du récit. Cette puissance énorme est pourtant le résultat de découvertes scientifiques humaines et ce sont des êtres humains qui ont la charge de l'employer, avec toutes les précautions et les systèmes de sécurité pouvant entourer un tel dispositif.

Tout en présentant des situations et des objets dépassant l'imagination, les écrivains pratiquant le *space opera* veillent à inscrire leurs mondes futurs dans la continuité du progrès humain observé au xx^e siècle. John Gordon, le héros des

Rois des étoiles d'Edmond Hamilton, est un chercheur américain vivant à notre époque, qui échange sa conscience avec celle d'un Prince vivant plus de cent mille ans dans le futur.

Confronté aux prodiges de son nouvel environnement, il est en mesure d'en retracer l'évolution depuis l'invention du radar et la maîtrise de l'énergie atomique, en rendant compte des nécessités techniques ayant conditionné leur apparition et la forme qu'ils ont prise. Les vaisseaux spatiaux sont propulsés grâce à des rayons subspectraux et leur cohésion est maintenue grâce à un champ de stase, ce qui a permis d'établir un empire interstellaire. Le soin apporté à la justification de ces merveilles techniques explique en partie le maintien du *space opera*, représenté en 1947 par ce récit paru dans *Amazing*, face à des variantes plus raffinées et exigeantes de *science fiction*.

80

En parallèle des aventures de héros pris dans de futures guerres spatiales, un courant de *science fiction* s'est affirmé à partir du milieu des années trente, pour en devenir la forme principale pendant l'Âge d'or des années quarante. Les exploits héroïques deviennent des défis techniques, tandis que les écrivains s'efforcent d'appliquer, dans le cadre des fictions, une logique d'expérimentation scientifique.

L'un des exemples les plus frappants de ce courant est la série des robots d'Isaac Asimov. Chacune des nouvelles de cet écrivain met à l'épreuve la logique des Trois Lois de la Robotique, qui ont été préalablement érigées en principe supérieur⁹². Partant du principe qu'un objet fabriqué par des êtres humains est conçu de manière à ne pas nuire à ses utilisateurs, Isaac Asimov postule que les robots devraient être programmés de façon à toujours protéger les humains, à leur obéir et à se préserver eux-mêmes.

Ceci étant posé, il met en scène des situations où l'édifice logique des trois lois est mis à mal par des prototypes particuliers, comme dans la nouvelle « Menteur ! », qui date de 1941 et qui est la première occurrence de ces trois lois. Un robot, devenu par accident capable de percevoir les pensées des êtres humains, leur ment pour flatter leurs désirs inconscients, car l'une des lois le contraint à l'obéissance. Confronté au mal que ses mensonges ont provoqué, en contradiction avec la loi lui interdisant de nuire, il cesse de fonctionner.

Il n'est plus seulement question d'inventer une idée ou un objet intéressant, il s'agit de le tester. Une logique similaire est à l'œuvre dans la série de *Fondation*⁹³,

⁹² Les premières nouvelles d'Isaac Asimov sont antérieures à la formulation de ces trois lois, mais l'esprit en est le même, à savoir établir les limites du contrôle que les êtres humains peuvent avoir sur leurs créations. La formulation de ces trois lois est attribuée par Isaac Asimov à une collaboration entre John Campbell et lui.

⁹³ Les quatre premières nouvelles formant *Fondation* sont publiées dans *Astounding* entre 1942 et 1944. La cinquième, qui sert de récit inaugural, est rédigée pour la publication en volume en 1951.

pour laquelle Isaac Asimov envisage simultanément une nouvelle discipline scientifique, la psychohistoire, qui permet de prévoir les évolutions de sociétés gigantesques, et les moyens dramatiques d'en vérifier l'efficacité : rendu conscient grâce à la psychohistoire que l'Empire de Trantor va s'effondrer, le chercheur Hari Seldon établit une Fondation qui est chargée de préserver le savoir humain et d'intervenir dans la galaxie afin de limiter l'extension du chaos et de la barbarie.

Ce subtil mélange d'expérimentation et d'aventure se retrouve dans les récits des écrivains les plus renommés de cette époque. A. E. van Vogt ne se contente pas, dans les nouvelles regroupées ensuite dans *La Faune de l'espace*, de raconter de périlleuses rencontres entre des explorateurs spatiaux et des extraterrestres : il en fait l'occasion de tester l'efficacité d'une discipline scientifique, le nexialisme, définie comme une manière d'incorporer en une seule approche toutes les disciplines scientifiques.

Dans *À la poursuite des Slans* et le diptyque des *Armureries d'Isher* se retrouve une même volonté de démontrer par l'action des théories invérifiables dans l'état actuel des connaissances. Dans le premier cas, il s'agit de déterminer comment des surhommes, supérieurs aux êtres humains mais issus d'eux, pourraient échapper au racisme et obtenir une coexistence pacifique. Dans le second, Van Vogt envisage l'extension à une société entière du principe de résistance garanti par le second amendement de la constitution américaine, à savoir le droit de porter des armes. Il imagine un système complexe de société parallèle résistant au centralisme totalitaire d'Isher grâce à des réseaux de magasins fournissant des armes conçues pour ne s'activer qu'en cas de légitime défense⁹⁴.

Les découvertes scientifiques envisagées par les écrivains de cette variété de *science fiction* sont moins grandioses et fantaisistes que celles du *space opera*. Il s'agit de garantir une plus grande vraisemblance, mais cela a aussi pour effet de renforcer l'intérêt pour les sociétés susceptibles de développer les objets correspondants. La science et ses applications deviennent des facteurs cruciaux de l'évolution des sociétés, dans le cadre d'histoires du futur, telles que les entreprennent Robert A. Heinlein et Clifford D. Simak.

Dans les premiers récits d'Heinlein, la science et ses merveilles ont moins d'importance que la possibilité d'en tirer des applications commerciales, adaptées à la société de l'époque. La nouvelle « Que la lumière soit », parue en 1940 dans *Super Science Stories*, montre à quelles pressions sont soumis des chercheurs ayant trouvé un moyen économique de produire de l'énergie. « Les routes doivent rouler », parue en 1940 dans *Astounding*, met aux prises un syndicat des transports,

94 Les textes parus en revue ont été publiés entre 1939 et 1948. Les versions remaniées sous formes de romans ont paru entre 1946 et 1952.

chargé d'assurer la circulation sur des réseaux routiers gigantesques, avec une agence gouvernementale destinée à empêcher les grèves lorsqu'elles mettent en danger la survie du pays. Le futur envisagé par Heinlein voit le triomphe, en dépit de nombreux conflits, d'une gestion libérale de la technologie : l'initiative individuelle se révèle la plus adaptée pour satisfaire les besoins de la collectivité.

Quant à Clifford Simak, il montre dans les nouvelles qui forment le recueil *Demain les chiens* des êtres humains intrinsèquement destructeurs, mais libérés de leurs instincts grâce à la science : dans « Les Déserteurs », paru en 1944 dans *Astounding*, des êtres humains trouvent la clef pour une existence pacifique en modifiant leur corps de manière à vivre sur Jupiter, puis dans « Le Paradis », presque toute l'humanité décide de se convertir à cette nouvelle manière de vivre.

À la fin des années quarante, les récits les plus appréciés de la *science fiction* présentent des intrigues articulant les sciences expérimentales, physique et biologie, à des manières de vivre et d'accompagner les changements qu'elles provoquent. **82** *Le Monde des Â* de Van Vogt, paru en 1948 dans *Astounding*, montre une société entièrement remodelée par l'application de la logique non-aristotélicienne : les populations de la Terre et de Vénus sont les objets d'expérimentation de cette discipline scientifique imaginaire et le roman explore les particularités au cours des aventures hautes en couleur du surhomme Gilbert Gosseyn.

Ray Bradbury explore, dans sa série des *Chroniques martiennes*, parue entre 1947 et 1950, diverses manières pour les êtres humains de se confronter à l'altérité symbolisée par Mars, en la refusant, en cédant à ses séductions puis en se l'appropriant jusqu'à devenir soi-même autre. Les nouvelles et les romans de *science fiction* évoquent des figures d'hommes nouveaux.

La ligne du *Magazine of Fantasy and Science Fiction* et de *Galaxy Science Fiction* au début des années cinquante ne fait que renforcer cette tendance. Theodore Sturgeon met en scène dans *Cristal qui songe*, en 1950 dans *Fantastic Adventures*, et *Les Plus qu'humain*, en 1952 dans *Galaxy*, des enfants qui grandissent en se découvrant des facultés surhumaines et qui parviennent peu à peu à les comprendre et à les accepter. Frederik Pohl et Cyril Kornbluth dépeignent, dans *Planète à gogos*, paru en 1952 dans *Galaxy*, une société mondiale affectée par la surpopulation, transformée par la publicité et le consumérisme. Alfred Bester associe en 1953 les deux perspectives en représentant dans *L'Homme démolie* une société fondée sur l'usage régulé de facultés télépathiques : l'un des personnages principaux a de ce fait les plus grandes peines du monde à commettre un simple meurtre, puis à déjouer les recherches de la police télépathique.

Toutes ces tendances sont connues des partisans français de la *science fiction*, mais les points d'entrée dans ce continuum d'images et d'idées sont très nombreux et ils déterminent souvent de façon trompeuse les attentes des lecteurs. Un amateur des *space operas* des premiers temps, tel que Georges Gallet, ne se retrouve pas

nécessairement dans les récits introspectifs d'un Ray Bradbury. Le goût de la surenchère peut attirer Boris Vian vers les récits tumultueux de Van Vogt, sans garantir le moindre intérêt pour les récits simples et analytiques d'Asimov ou de Heinlein. Enfin, pour un lecteur tel que Jacques Sternberg, la *science fiction* ne se situe pas dans les histoires de « Tarzan débarquant à charge de revanche sur la planète Mars », mais dans les tendances plus récentes manifestées dans *Galaxy*⁹⁵.

La *science fiction*, en raison même de la vitalité qui la rend si attirante pour les lecteurs français, ne présente pas une logique unique, mais une multitude de manifestations dont le point commun, le projet de représenter les objets d'une science future, mais naturalisée, ne suffit pas à garantir une qualité uniforme.

Science fiction mondiale, science-fiction traduite, science-fiction française

Plusieurs facteurs se conjuguent, à partir de 1950, pour faire de la *science fiction* un modèle écrasant pour les écrivains français. Le premier est le retard initial imposé au domaine français par la simple chronologie. La *science fiction*, non contente d'avoir suivi des voies distinctes de l'imagination scientifique, a connu de nombreuses phases d'évolution spécifiques, dans un contexte éditorial très éloigné des pratiques françaises. La culture des lecteurs et *a fortiori* des auteurs français est moins fournie que celle de leurs homologues américains et anglais. Ce retard peut d'autant moins facilement être comblé que la production de science-fiction ne diminue pas aux États-Unis.

Ce retard se transforme ensuite en effet de distorsion. Les œuvres étrangères sont traduites en France selon deux canaux principaux, les revues et les collections spécialisées. Les revues sont tributaires des revues américaines qui leur fournissent un choix de nouvelles. Les deux moutures de *Galaxie* reprennent les nouvelles du *Galaxy* américain, tandis que *Fiction* choisit parmi les nouvelles du *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, en ajoutant parfois des textes français. En revanche, il ne se trouve aucun support de publication ni pour les nouvelles, ni pour le style d'*Astounding*, devenu *Analog* en 1960, ou de *New World*, la revue anglaise la plus influente de l'époque.

Quant aux collections spécialisées, elles constituent jusqu'aux années soixante-dix une source aléatoire de traductions toujours plus datées. Une soixantaine de romans d'origine américaine ou anglaise sont publiés par Le Rayon fantastique entre 1951 et 1964, avec une poignée d'auteurs récurrents, tels qu'A. E. van Vogt, Jack Williamson et Robert Heinlein. Ces romans ont presque tous été publiés avant 1955 et la plupart datent de 1930 à 1950. Passées

95 Jacques Sternberg, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Paris, Le Terrain vague, 1958, p. 3 et sqq.

les cinq premières années de cette collection, la science-fiction récente du Rayon fantastique est surtout française.

L'autre source principale de traductions pendant les vingt premières années de la science-fiction en France est Présence du Futur : dans cette collection reviennent quelques noms, en particulier Ray Bradbury et H. P. Lovecraft, ainsi que Brian Aldiss, James Blish, Clifford Simak, James Ballard et Stanislas Lem. Si Présence du Futur permet de suivre la carrière de ces auteurs, rien n'y transparaît des tendances contemporaines de la *science fiction*.

84

Les amateurs anglais, qui ont pu suivre dès les années 30 l'évolution du genre, ne subissent pas ces problèmes de perception historique. L'exemple d'Arthur C. Clarke, qui devient une figure importante de la *hard science* à partir de 1946, montre qu'il est possible pour un auteur anglais d'être publié aux États-Unis. D'autres auteurs, tels que Brian Aldiss et James G. Ballard, sont publiés dans le magazine anglais *New Worlds*, fondé en 1946, et sont diffusés par la suite aux États-Unis. L'influence de *New Worlds*, sous la direction de Michael Moorcock, est ensuite déterminante pour l'évolution de la *science fiction*.

Cet effet de distorsion est encore renforcé par un troisième facteur, l'absence pour la *science fiction* d'effet de retour en provenance du domaine français. Pour le champ éditorial américain, la France n'est qu'un lieu de publication supplémentaire et non un pôle fournissant des partenaires potentiels, qu'il s'agisse d'éditeurs ou d'auteurs. Alors que les domaines américain et anglais s'influencent l'un l'autre, avec un avantage structurel pour le premier, le domaine français reste à l'écart de la *science fiction* mondiale et son évolution se fait en parallèle.

Pendant les années cinquante et soixante, la *hard science fiction*, un courant centré sur la prévision de défis techniques, n'a que des échos très lointains en France⁹⁶. Un des romans de référence de la *hard science*, *Mission of Gravity*, de Hal Clement, n'est publié qu'en 1971 et ne rencontre qu'un succès d'estime⁹⁷. Les œuvres d'Arthur C. Clarke, l'auteur le plus célèbre de cette variété de science-fiction, se répartissent dans les collections françaises en deux catégories. Ses textes dépeignant de manière technique la maîtrise de l'espace sont publiés par Fleuve noir, la moins légitimée des collections françaises. Ses romans et recueils de nouvelles faisant le moins de part à des considérations techniques

⁹⁶ Le terme de « *hard science fiction* » est employé pour la première fois en 1957 par Peter Schuyler Miller, dans sa chronique « The Reference Library » publiée par *Astounding*. Gary Westfahl, dans *Cosmic Engineers. A Study of Hard Science Fiction* (Wesport/London, Greenwood Press, 1996, p. 63), défend l'idée selon laquelle la *science fiction* admettait sans peine des incohérences scientifiques jusqu'en 1950 et que cette décennie voit une forte expansion d'écrits fondés sur un respect strict des connaissances scientifiques.

⁹⁷ Hal Clement, *Question de poids*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain. Classiques », 1971.

sont choisis par les collections plus prestigieuses⁹⁸, jusqu'au succès de *2001, L'Odyssée de l'espace*, en 1968. Lorsque la collection Ailleurs et Demain, dont la ligne correspond à cet intérêt pour une science-fiction rigoureuse, commence ses publications, un contre-modèle s'est nettement imposé⁹⁹.

Pendant la deuxième moitié des années soixante, la *speculative fiction* se conjugue avec la *New Wave*, formant un courant dominant jusqu'à la fin des années soixante-dix. Le terme de *speculative fiction*, utilisé par Robert Heinlein en 1947 pour mettre en valeur l'effort général d'extrapolation de la science-fiction, plutôt que d'en limiter la portée à des hypothèses scientifiques, sert à Judith Merrill, écrivaine et anthologiste, à désigner les récits portant sur des changements sociaux. Ce type de récit est le lieu d'une extrapolation à partir de sciences humaines, histoire, sociologie, psychologie, par opposition aux sciences expérimentales ayant la faveur de la *hard science*.

Le rejet d'une science-fiction trop obsédée par les gadgets et la technique se manifeste également, avec une grande virtuosité stylistique, dans la *New Wave*, une esthétique issue de la revue anglaise *New Worlds* et mise en œuvre sous l'égide de Michael Moorcock. Une anthologie réunie par Harlan Ellison en 1967, *Dangerous Visions*, marque le début de la popularité de ce courant aux États-Unis. De nombreuses thématiques nouvelles font alors leur apparition, en convergence avec la contre-culture américaine de l'époque : la drogue et le sexe jouent leur rôle de mirage pour détourner l'esprit de personnages pris dans un monde sinistre, englué dans la surpopulation et les désastres écologiques.

La *New Wave* est perçue par les amateurs français et bon nombre de ses textes importants sont traduits en France. L'effet de retard et de distorsion se réduit, du fait de la multiplicité des collections. S'il faut huit ans avant que l'anthologie *Dangerous Visions* paraisse en France, un tiers des nouvelles la composant a déjà été publié dans l'intervalle. Les romans de James G. Ballard, de Thomas Disch, de Samuel Delany, de Norman Spinrad, de Philip José Farmer, de Roger Zelazny font partie du domaine de science-fiction français¹⁰⁰. Ils s'y incorporent, néanmoins, dans une chronologie française.

En terre étrangère, un roman de Robert Heinlein datant de 1961 et apparaissant comme un précurseur de la *New Wave* paraît en France en 1970, un an

98 Arthur C. Clarke, *Demain, moisson d'étoiles*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1960. *Id.*, *La Cité et les Astres*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1962.

99 Certaines œuvres pouvant être rattachées à une certaine *hard science* ont néanmoins connu un bon accueil en France, comme *Dune* de Frank Herbert, *L'Anneau-monde* de Larry Niven, ou *Le Monde inversé* de Christopher Priest. En revanche, seule une infime portion des écrits d'un auteur comme Ben Bova a été traduite en France.

100 Un grand nombre de ces auteurs est publié dans la collection « Dimensions SF » de Calmann-Lévy, sous la direction de Robert Louit.

seulement avant *Jack Barron et l'éternité* de Norman Spinrad, un roman ayant beaucoup choqué le public anglo-saxon lors de sa sortie en feuilleton en 1967-1968. Le lecteur de la collection *Ailleurs et Demain*, qui les découvre à la même période qu'*Ubik* de Philip K. Dick et que *Dune* de Frank Herbert, considère ces œuvres comme des facettes d'une même littérature.

Même si les conditions de production de cette science-fiction échappent au domaine français, c'est au sein de celui-ci que se font les choix de traduction et de lecture. Les collections puisent dans le fonds de classiques, articulent leur politique aux succès étrangers, mais tiennent compte de la réception française pour orienter leur politique à long terme. Le goût français correspond à des paradigmes dominants qui ne recourent pas les paradigmes américains et anglais.

86

Parmi les exemples les plus frappants, la réception dont bénéficie Philip K. Dick en France pendant les années soixante-dix s'explique par l'intérêt des lecteurs et auteurs français pour les réalités piégées et déformées, intérêt qui résulte en grande partie de l'évolution spécifique du domaine français. Les goûts et les pratiques restent distincts : la science-fiction écrite en France s'est inspirée d'un modèle américain perçu plutôt que réel et elle a suivi une croissance singulière, tout en restant liée de très près à une littérature légitimée hors de ses frontières.

LA LITTÉRATURE SPÉCULATIVE EN 1950

En conclusion, le passage de l'imagination scientifique à la science-fiction correspond en France à une rupture importante, tant sur le plan de la pratique même de l'écriture que sur le plan symbolique. Même si l'usage de termes plus généraux permet de réconcilier, sur le papier, les deux traditions en les associant dans un même effort de présentation du réel, l'apparition en France du terme « science-fiction » à partir de 1950 signifie plus qu'un simple changement d'étiquette.

« Imagination scientifique », « anticipation », « merveilleux-scientifique », « roman d'hypothèse », et enfin « science-fiction » peuvent à première vue paraître interchangeables, ou désigner des variations esthétiques mineures, renvoyant à des questions de goûts et d'époques. La revendication d'une tradition française peut se lire dans les quatrièmes de couverture et les avant-propos. En 1951, le texte introducteur de la collection *Le Rayon fantastique* de Gallimard et Hachette commence ainsi :

Edgar Poe a apporté le « fantastique » dans la littérature, et Jules Verne y a introduit l'anticipation scientifique. Ces deux nouveautés ont donné naissance à

ce que les Anglo-Saxons appellent science-fiction, qui, depuis plusieurs années, connaît à l'étranger une faveur encore inconnue des lecteurs français¹⁰¹.

À partir de 1955, dans le nouveau texte de présentation de cette même collection, à la question « Depuis quand existe la science-fiction ? », il est répondu : « Elle est aussi ancienne que la fantaisie. Platon, Cyrano de Bergerac, Voltaire, Edgar Poe, Jules Verne en ont fait bien avant que le mot soit inventé, en 1926, par l'Américain Hugo Gernsback »¹⁰².

Les noms des collections françaises, à l'instar d'Anticipation, et les professions de foi des directeurs de collection manifestent jusque dans les années soixante-dix la conviction d'une équivalence entre les formes françaises antérieures à 1950 et celles qui ont été importées des États-Unis.

De fait, les deux sortes de textes s'appuient sur un même régime. Le régime ontologique poétique matérialiste spéculatif, en raccourci « régime spéculatif », est commun à l'imagination scientifique et à la science-fiction. Les mondes de ces textes sont extrapolés à partir de la réalité connue de l'auteur. Néanmoins, les procédés de la science-fiction sont plus variés que ceux de l'imagination scientifique, souvent alignée sur l'écriture du réalisme.

Dans le cas de la littérature d'imagination scientifique, les circonstances, ainsi que les ambitions de nombreux auteurs, n'ont pas permis que ce régime particulier se détache nettement au sein de la littérature, mais cela n'implique pas un moindre intérêt de ces textes en vue d'une réflexion sur le régime spéculatif. En l'absence, néanmoins, de l'apparition d'une catégorie ou d'une école se réclamant d'une écriture particulière, ces textes ne manifestent pas forcément une volonté de se distinguer du régime ontologique commun à toutes les fictions.

En dépit des précédents établis dans l'édition française par les nombreux ouvrages d'imagination scientifique et malgré les succès éditoriaux repérables aux États-Unis, aucune forme précise ne s'impose en France pour qui voudrait développer une littérature fondée sur l'extrapolation. Tout reste à définir et à délimiter, tant en ce qui concerne la structure éditoriale, fondée sur la publication à bon marché de textes accessibles ou l'édition soignée de textes adressés à une élite d'amateurs, que pour l'origine des textes, traduits ou produits d'auteurs francophones, en espérant l'émergence d'un Simenon.

De fait, les attentes du public, ignorant à peu près tout de la *science fiction*, peuvent être orientées, mais pour un résultat imprévisible : le goût français

101 Will Jenkins, *Assassinat des États-Unis*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1951, p. 6.

102 John Amila, *Le 9 de pique*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1956, p. 7.

pourrait rejeter des fictions situées dans un décor qui reste américain. Sans point de repère très net, il faut à l'édition française de science-fiction tracer une voie nouvelle, entre traduction et appropriation d'une littérature étrangère.

UNE NOUVELLE LITTÉRATURE FRANÇAISE (1950-1959)

La *science fiction* n'est pas une surprise pour les éditeurs et les amateurs français. Avant la guerre, Régis Messac a entrepris de publier des ouvrages américains dans son éphémère collection Hypermondés. Georges H. Gallet essaie de son côté d'éditer une revue, *Conquêtes*, juste avant que n'éclate la guerre¹. Quelques images de la science-fiction ont pu passer à travers des bandes dessinées pour la jeunesse². Des artistes novateurs, comme Boris Vian et Raymond Queneau, rencontrent, dans leur quête éclectique de nouvelles formes littéraires, des textes de science-fiction présentant à leurs yeux une radicale étrangeté.

L'année 1950 marque symboliquement l'apparition du terme de science-fiction. Un milieu d'amateurs fervents se développe, tandis que s'accroît avec chaque parution le domaine de la science-fiction française. La décennie qui suit voit se constituer un champ éditorial enclavé dans le champ de la littérature, formant un sous-champ hétéronome, chaque collection dépendant de ses résultats économiques ou du bon vouloir de sa maison d'édition³. Le sous-champ de la science-fiction est soumis à une double domination. Un texte de science-fiction est réputé « commercial », soumis à des exigences éditoriales spécifiques, ce qui crée un cercle vicieux de dévalorisation. En tant que sous-champ de la littérature, la science-fiction reste soumise aux critères de validation mis en place dans le champ littéraire, mais ne peut y répondre sans perdre ses spécificités, qui sont tenues pour différentes de ce qui constitue la littérarité.

- 1 Jean-Marc Gouanvic, *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois presses université, coll. « Traductologie », 1999, p. 51.
- 2 Le *comic strip* de *Flash Gordon* paraît depuis 1936 sous le nom de *Guy l'éclair* dans le journal pour enfants *Robinson*. Ce même journal a également publié quelques aventures de *Brick Bradford*, sous le nom de *Luc Bradefer* en 1934. *Le Journal de Mickey* et celui de *Spirou* ont aussi publié des *strips* de ce personnage en 1936 et 1940. Quant à *Buck Rogers*, il est paru dans un journal nommé *L'As* en 1937.
- 3 Le terme de « champ de la science-fiction » et son équivalent de « sous-champ » me servent à désigner l'ensemble des rapports de force existant entre les divers acteurs impliqués dans la production et l'évaluation des objets culturels rattachés à la science-fiction, en particulier les textes. Je réserve l'expression de « milieu de la science-fiction » pour parler des amateurs, lecteurs et écrivains, qui partagent une culture et un intérêt communs. Le terme de « domaine » renvoie à l'ensemble des productions, idées ou images rattachées à la science-fiction. J'évite d'employer « genre », trop polysémique et ambigu.

Les enjeux liés à l'apparition de la science-fiction en France n'apparaissent pas ainsi lorsque l'on se penche sur les témoignages rétrospectifs. Un certain malentendu initial perdure, entre ceux qui considèrent que leur tâche est terminée et ceux qui estiment que tout reste à faire. Deux types de lecteurs et de promoteurs de la science-fiction se côtoient pendant quelques années, avant que leurs routes ne divergent durablement.

D'un côté, ceux qui, comme Vian et Queneau, considèrent que la science-fiction révèle certaines des possibilités de la littérature et participe d'un renouvellement de ses formes et de ses thèmes, à l'instar du roman noir. La science-fiction, dans cette perspective, n'est qu'une étape, un point de référence parmi d'autres en vue de l'élaboration de leurs propres thématiques. Ce genre d'amateur éclairé peut s'accommoder d'une disqualification de la science-fiction, du moment que les textes les plus aboutis parviennent à se distinguer du tout-venant et sont acceptés comme œuvres littéraires.

90

De l'autre côté se trouvent les amateurs les plus passionnés, pour lesquels la science-fiction occupe une place unique dans la littérature et qui considèrent qu'un texte du genre est d'abord « de science-fiction », avant d'être littérature. Ceux-là, qui forment le vivier dont sortent la plupart des émules français des auteurs anglo-saxons, ambitionnent d'obtenir pour la science-fiction une reconnaissance globale.

Il est possible de voir là deux degrés distincts d'un processus de transfert culturel⁴. Tous les amateurs de science-fiction partagent d'abord le désir d'une simple « traduction ». Ce niveau de transfert culturel est généralement jugé suffisant, aussi bien par le grand nombre des lecteurs qui acquièrent plus volontiers les œuvres anglo-saxonnes que les œuvres françaises, que par les critiques situés en dehors du domaine de la science-fiction. Même certains défenseurs de la science-fiction comme genre autonome au sein de la littérature ne jugent pas indispensable qu'une écriture française de la science-fiction se développe.

Le deuxième degré de transfert serait ici celui de l'« appropriation ». Les auteurs et les amateurs de science-fiction concernés considèrent qu'il est nécessaire de pratiquer une imitation globale, imitation qui devient émulation. Au sein d'une littérature perçue comme essentiellement collective, chaque ouvrage est jugé par ce qu'il apporte d'original sans pour autant s'affirmer comme une recherche individuelle. De ce fait, les différences de lecture et d'influence ne cessent de

4 « C'est de la mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques qu'implique la notion de transfert culturel. Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection : ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures » (Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 286).

s'amplifier entre les tenants d'une lecture de chefs-d'œuvre isolés et les partisans d'une lecture intensive, attentifs à l'évolution historique des thématiques et des méthodes d'écriture.

FONDATION DE LA SCIENCE-FICTION EN FRANCE

L'introduction de la science-fiction en France prend la forme d'un accueil enthousiaste, puis d'une solide entreprise éditoriale. Les premiers auteurs français rencontrent des problèmes de deux ordres : faute d'une large connaissance du corpus anglo-saxon et confrontés au fil des traductions à des œuvres très diverses, leurs efforts ne s'accordent pas facilement avec les textes contemporains ou à venir ; de plus, il faut un certain temps pour que leurs plumes s'affirment. Les difficultés des auteurs sont liées à un problème général de réception, qui affecte aussi la critique et empêche toute théorie d'ensemble de ce genre mouvant.

« La science-fiction vaincra ! » (Raymond Queneau)

La date symbolique retenue généralement pour l'introduction de la science-fiction en France est 1950, en raison de la création de la première, et très éphémère, collection revendiquant cette étiquette et où paraît le premier roman de *science fiction* traduit en français⁵. Ce n'est qu'à la fin de l'année 1951 que les premières collections stables font leur apparition.

Quelques articles paraissent, où Boris Vian, Raymond Queneau et Stephen Spriel⁶ présentent la science-fiction américaine comme un genre susceptible, à l'instar du roman policier, de renouveler le regard posé par les romanciers sur le monde contemporain⁷. Des nouvelles traduites par Boris Vian sont publiées dans *France Dimanche* en 1952, puis dans le *Mercure de France* en 1953⁸. De nouveaux articles, parus notamment dans *Arts* en 1953, donnent encore l'occasion à Vian et Queneau d'affirmer l'importance de la science-fiction pour

- 5 Jack Williamson, *Les Humanoïdes*, Paris, Stock, coll. « Science-fiction », 1950. Cette collection n'a publié que ce seul volume. Un autre précurseur isolé est un article de Claude Elsen, le premier où apparaît le mot « science-fiction » (Claude Elsen, « Le roman "fantastique" va-t-il tuer le roman "noir" ? », *Le Figaro littéraire*, 8 avril 1950, p. 2. Cet article peut être consulté ici : *Tu peux courir !* [en ligne], <<http://www.tupeuxcourir.com/histoire-de-la-sf/c-était-la-première-fois/>> [29 janvier 2012, lien obsolète au 18 mars 2020]).
- 6 Stephen Spriel est le pseudonyme de Michel Pilotin, un amateur de la première heure qui devient par la suite co-directeur de la collection « Le Rayon fantastique ».
- 7 Stephen Spriel, « Romans de l'âge atomique », *Les Nouvelles littéraires*, 25 janvier 1951, p. 1. Raymond Queneau, « Un nouveau genre littéraire : les Science-fictions [sic] », *Critique*, n° 16, 1^{er} mars 1951, p. 195-198. Boris Vian et Stéphane [sic] Spriel, « Un nouveau genre littéraire : la Science-fiction », *Les Temps modernes*, n° 72, octobre 1951, p. 618-627.
- 8 Lewis Padgett [Henry Kuttner et C.L. Moore], « Tout smouales étaient les Borogoves », trad. Boris Vian, *Mercure de France*, 1^{er} juin 1953, p. 195-238.

la littérature contemporaine⁹, tandis qu'un numéro spécial d'*Esprit*, *Mensonges et vérités de nos anticipations*, étudie aussi bien des aspects français qu'américains¹⁰.

Cette première période d'enthousiasme est associée dans la mémoire des amateurs de science-fiction à un rendez-vous manqué avec la littérature établie. Avec des figures comme Vian et Queneau pour la défendre, la science-fiction aurait pu s'imposer comme un nouveau mode d'écriture romanesque. Dès 1957, Jacques Sternberg écrit qu'« en 1952 [*sic*], on faillit même croire que la Science Fiction allait faire son entrée officielle dans les mœurs littéraires : la revue *Les Temps modernes* laissait en effet Stephen Spriel et Boris Vian défendre la Science Fiction »¹¹. L'intérêt de Vian et de Queneau pour la science-fiction peut être mis en parallèle de leur engagement dans la pataphysique : c'est une occasion parmi d'autres d'affirmer leur désir de faire évoluer la littérature, en créant des règles nouvelles et en cherchant des modèles excentriques, comme le roman policier et la science-fiction.

92

Jacques Van Herp, revenant en 1973 sur ces débuts de la science-fiction en France, estime qu'elle avait dès lors acquis droit de cité :

Aussi quand deux revues, *Les Cahiers du Sud* et *Esprit*, se penchèrent à leur tour sur la question, en 1953 (1^{er} semestre pour *Les cahiers*, mai pour *Esprit*), elles y consacrèrent près de deux tiers du numéro. Elles ne pouvaient qu'entériner une situation de fait. On ne discutait plus à la science-fiction le droit à l'existence, on se penchait sur sa signification, on analysait les raisons profondes, sociologiques et psychologiques d'un si étonnant succès¹².

Si l'existence de la science-fiction n'est plus guère contestée, l'importante réception critique évoquée par Van Herp comme l'indice d'une reconnaissance de la science-fiction n'est ni unanime, ni homogène, dans la mesure où les caractéristiques de la science-fiction jugées dignes d'être mentionnées varient. Certains critiques émettent des jugements nuancés, comme Michel Butor, ou dans un article traduit de l'anglais, Arthur Koestler, qui croit deviner déjà un risque d'épuisement de ses thématiques¹³.

9 Dans « La science-fiction vaincra ! » (*Arts*, 29 octobre-4 novembre 1953, p. 1 et 4), Raymond Queneau propose la profession de foi de la « Société hyperthétique », auparavant « Club des Savanturiers », qui doit en principe regrouper les amateurs éclairés de la science-fiction. Cette société n'a eu en définitive que peu de réunions et n'a jamais eu de rapports concrets avec le domaine spécialisé de la science-fiction.

10 *Mensonges et vérités de nos anticipations*, numéro spécial d'*Esprit*, n° 202, mai 1953, p. 657-719.

11 Jacques Sternberg, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Paris, Le Terrain vague, 1958, p. 5-6. La date de l'article évoqué ici est en fait 1951.

12 Jacques Van Herp, *Panorama de la science-fiction*, Verviers, Gérard, coll. « Marabout », 1973, p. 297.

13 Michel Butor, « La Crise de croissance de la science-fiction », *Cahiers du Sud*, n° 317, 1^{er} semestre 1953, p. 31-39. Article repris dans Michel Butor, *Répertoire*, Paris, Éditions de

De plus, alors même que le ton d'ensemble des critiques est plutôt élogieux, il apparaît que leur perspective critique se distingue en général de la volonté d'initiation qui anime les promoteurs de la science-fiction. Là où Stephen Spriel¹⁴ ou Jacques Bergier¹⁵ fournissent des informations sur les œuvres et auteurs essentiels dont ils ont connaissance, le point de vue adopté par la plupart des autres critiques remet en question la radicale nouveauté de la science-fiction. Lorsque Michel Carrouges, dans un article élogieux, parle de « révolution littéraire » à propos de la science-fiction, il ne fait pas référence aux traductions venues des États-Unis, mais à la littérature d'anticipation développée en France et en Angleterre depuis un siècle¹⁶.

Il y a déjà là l'indice d'une séparation profonde entre ceux qui considèrent la science-fiction comme un domaine distinct et ceux qui la tiennent pour une composante parmi d'autres de la littérature, dont l'importance se mesure à l'influence effective qu'elle exerce sur la création littéraire. Par la suite, les critiques touchant à la science-fiction en dehors du domaine spécialisé suivent deux orientations principales.

La première consiste à mettre en valeur l'intérêt des enjeux liés à une science-fiction essentiellement représentée par Verne et de Wells. La seconde revient à distinguer dans une production littéraire généralement jugée médiocre un auteur ou un texte qui, pour une raison ou une autre, peut être lu comme s'il n'appartenait pas vraiment à la science-fiction.

Le numéro spécial consacré à la science-fiction par la revue *Europe* en 1957 donne un nouvel exemple de cette sorte de victoire à la Pyrrhus, où la science-fiction se voit reconnue comme sujet d'étude, sans que ses auteurs contemporains soient perçus autrement que comme des symptômes, mis à part quelques exemples récurrents, comme Ray Bradbury¹⁷. Les ouvrages de science-fiction qui obtiennent une critique dans une revue comme *Arts* sont distingués en ce qu'ils se détachent d'une masse jugée peu intéressante :

Minuit, 1960, p. 186-194. Arthur Koestler, « Lorsque l'ennui naît de la fantaisie », *Preuves*, n° 32, octobre 1953, p. 23-25 ; repris sous le titre « L'Ennui de l'imaginaire », dans *L'Ombre du dinosaure*, Paris, Calmann-Lévy, 1956, p. 175-182.

14 Stephen Spriel, « Le ressac du futur », *Cahiers du Sud*, n° 317, 1^{er} semestre 1953, p. 21-25, et « Sur la science-fiction », *Esprit*, n° 202, mai 1953, p. 674-685.

15 Jacques Bergier, dans *Monde nouveau-Paru*, n° 52, 1952. Repris dans Jacques Bergier, *L'Aube du magicien*, éd. Joseph Altairac, Paris, L'Œil du Sphinx, 2008. Jacques Bergier (1912-1978) est un critique, anthologiste et directeur de collection dans les années soixante-dix.

16 Michel Carrouges, « Le spectroscopie des anticipations », *Cahiers du Sud*, n° 317, 1^{er} semestre 1953, p. 6-16.

17 La science-fiction est étudiée pour ses rapports au fantastique, à l'utopie et à la magie. Un article est consacré à une recension critique, indiquant que la reconnaissance se fait attendre, mais assortie d'un bilan optimiste sur les perspectives de la science-fiction en France (Gilette Ziegler, « La science-fiction dans les collections populaires », *Europe*, n° 139-140, juillet-août 1957, p. 87-92).

On a déploré ici même, et récemment, l'infantilisme de certains romans français du genre. *Les Chroniques martiennes* sont si riches d'invention et d'intelligence, certaines si poignantes, si pleines de sensibilité, qu'il n'y a pas lieu de les ranger, justement, dans un genre. C'est une œuvre, au même titre que n'importe quelle œuvre littéraire¹⁸.

En définitive, tout se passe comme si la reconnaissance de l'existence et de l'intérêt de la science-fiction comme « genre » ne pouvait aboutir, pour les critiques extérieurs au domaine spécialisé, à une étude approfondie de ses auteurs les plus caractéristiques. Jacques Sternberg conclut ainsi, en 1958, une enquête effectuée auprès de quatorze personnalités françaises, pour connaître leur opinion sur la science-fiction :

La grande erreur des passionnés de la science-fiction, nourris de « *fantasy* » made in USA a été de confondre l'intellectuel français avec le lecteur américain de *comics* que les aventures de n'importe quel tarzan galactique plongent dans des abîmes de réflexion. Il est temps de se rendre à l'évidence qu'un Joyce ou un Faulkner de la science-fiction sera certainement sacré auteur génial en France mais Heinlein, Asimov ou Paul [*sic*] Anderson seront toujours relégués dans le bataillon qui leur sert de patrie : celui d'auteurs populaires¹⁹.

Plutôt qu'un rendez-vous manqué, le début des années cinquante correspond à une période de malentendu, mais d'un malentendu fécond, puisque les tâtonnements du milieu critique et littéraire coïncident avec le puissant enthousiasme des amateurs de la première heure²⁰. Ces amateurs sont d'abord rassemblés par leurs lectures autour d'un lieu symbolique essentiel, la librairie spécialisée La Balance, ainsi que le raconte Gérard Klein :

J'avais fait dans les pages de *Fiction* une autre découverte, celle d'une publicité minuscule pour une librairie spécialisée, *La Balance*, sise 2, rue des Beaux-Arts dans le sixième arrondissement de Paris. De ma banlieue lointaine, je montais des expéditions et c'est ainsi que je fis, à dix-sept ans, presque en un

18 « Ray Bradbury, *Chroniques martiennes* », *Arts*, 24 mars 1954, p. 5.

19 Jacques Sternberg, « La science-fiction en est à son ABC », *Arts*, 25 juin-1^{er} juillet 1958, p. 11. Le terme de *fantasy* est employé ici dans son acception d'époque, à savoir comme synonyme de *science fiction*. Les réponses au questionnaire avaient été publiées dans le numéro précédent.

20 « Pour Vian, Queneau, Pilotin, il s'agit surtout de promouvoir, par la référence à un label magique et connoté d'américanité (S.-F.) une collection où ils ont des intérêts : "Le Rayon fantastique". [...] Par contre l'équipe de *Fiction* vise à fabriquer une revue de S.-F. adaptée au public français [...] » (Roger Bozzetto, « La science-fiction devant la critique », *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/la_Science-Fiction_devant_la_critique/> [18 mars 2020]).

tournemain, la connaissance de Michel Pilotin, alias Stephen Spriel (créateur de la collection « le Rayon fantastique », côté Gallimard), de Jacques Bergier, de Pierre Versins, de Francis Carsac, de Jacques Sternberg, de Philippe Curval et bien entendu de Valérie Schmidt qui régentaient la librairie et tenait salon dans son arrière-boutique. On y croisait à l'occasion Boris Vian, Pierre Kast, le tout jeune Michel Butor et bien d'autres personnages devenus célèbres ou inconnus²¹.

À la faveur de l'intérêt porté par le milieu littéraire à la science-fiction, ces amateurs ont eu l'opportunité de se faire professionnels, c'est-à-dire directeurs de collection, collaborateurs de revue, critiques, et enfin auteurs.

La triade des collections

Dans une série d'articles parus d'abord dans la revue *Arts* en 1957, puis réunis l'année suivante dans *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Jacques Sternberg, l'un des familiers de La Balance revient avec amertume sur une certaine « trahison des éditeurs », qu'il rend responsables de la mauvaise réputation de la science-fiction²² :

[...] alourdissant le passif encore abstrait que supporta la Science Fiction dès son lancement en France, il y eut ses lamentables débuts, concrets ceux-là. [...] Que dire des consternantes traductions que présenta en 1950 le Rayon fantastique, la première collection spécialisée créée par Hachette Gallimard ? Le mal que firent ces ouvrages, tous basés sur les plus tristes clichés du genre, ne s'est pas encore cicatrisé. Inconnue et ignorée en 1949, en quelques mois la Science Fiction se trouva incarcérée dans les limites d'un unique poncif : la Science Fiction, ce ne pouvait être que l'histoire de monstres à tentacules débarquant sur la Terre ou l'histoire de Tarzan débarquant à charge de revanche sur la planète Mars²³.

- 21 Gérard Klein, *Le Temps n'a pas d'odeur*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2004, préface, p. 10-11. La situation décrite correspond à l'année 1954. En 1957, La Balance déménage dans des locaux moins spacieux et change de nom. Valérie Schmidt reste une égérie de l'équipe de *Fiction* jusqu'en 1962, date à laquelle elle ferme L'Atome pour ouvrir une galerie d'art contemporain.
- 22 Jacques Sternberg, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, op. cit. Son désir d'estomper la distinction entre science-fiction et fantastique relève d'une volonté de légitimation rappelant les discours critiques qui pour valoriser un auteur ou un ouvrage nient qu'il s'agisse de science-fiction : « [...] la Science Fiction, lorsqu'elle atteint une certaine classe, n'a plus aucune raison plausible de s'appeler Science Fiction. Elle n'est plus qu'une forme moderne du fantastique » (*ibid.*, p. 10).
- 23 *Ibid.*, p. 3. Le critique indique ensuite que les choix éditoriaux plus récents du Rayon fantastique lui paraissent plus pertinents et que la collection de Denoël, « Présence du Futur », a rehaussé le prestige de la science-fiction.

Lorsque Sternberg écrit, trois collections ont eu une longévité suffisante pour publier des ouvrages variés : le Rayon fantastique, Anticipation²⁴ et Présence du Futur. Le critique concède que la qualité des publications s'est améliorée à compter de la parution, en 1954, des *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury²⁵.

À partir de 1954 et jusqu'à la disparition du Rayon fantastique en 1964, il semble que cette triade se partage les styles et les publics, depuis un versant dit « populaire » occupé par l'Anticipation du Fleuve noir jusqu'à celui, plus éclectique et exigeant, de Présence du Futur, avec le courant « orthodoxe » du Rayon fantastique pour ancrer la science-fiction autour de son paradigme principal, les aventures spatiales. À ces trois collections s'en ajoutent quelques autres, dont la particularité est de publier essentiellement des romans d'auteurs français. Ces dernières n'ont pas laissé de trace, mis à part la Série 2000 des éditions Métal, qui a révélé plusieurs écrivains français notables et dont certains volumes ont été réédités par la suite.

96

Pourtant, pendant ces premières années, il paraît difficile d'associer la science-fiction avec un style particulier ou une thématique cohérente. Anita Torres décrit ainsi la situation du début des années cinquante :

La S.F., dès son arrivée en France, est soumise à trois stratégies différentes : celle de l'éditeur non-connaisseur qui l'ajoute à ses collections de littérature populaire [Anticipation], celle du connaisseur qui cherche à faire des adeptes dans le grand public [Le Rayon fantastique], celle du connaisseur qui voit dans la S. F. un renouvellement de la littérature et un nouveau mode de discours sur le monde [Présence du Futur]²⁶.

Le Rayon fantastique est la première collection viable qui ait publié de la science-fiction en France. Hachette la fonde en janvier 1951 sous la direction de Georges H. Gallet, assisté de Claude Elsen. Gallet jouit en entrant en fonction d'une réputation de connaisseur²⁷. Ses choix initiaux sont néanmoins très critiqués à l'époque. C'est en définitive sur lui que Sternberg fait reposer la crise de crédibilité qu'a pu connaître la science-fiction²⁸. Les aventures spatiales et

24 Comme le veut l'usage, j'ai tendance à désigner cette collection par le nom générique de sa maison d'édition, Fleuve noir.

25 « Autant le dire, Ray Bradbury a fait plus pour la Science Fiction que quatre ans d'efforts de la part des fanatiques et défenseurs du genre » (*ibid.*, p. 7).

26 Anita Torres, *La Science-fiction française. Auteurs et amateurs d'un genre littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 50.

27 Jacques Sadoul indique que Georges H. Gallet était « très connu du fandom anglo-saxon » (Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne, 1911-1984*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain. Essais », 1984, p. 410).

28 Sternberg pense aussi au Fleuve noir, qu'il accuse ailleurs de se vouer au « culte profitable du poncif et de la fusée » (Jacques Sternberg, *op. cit.*, p. 7), mais qui ne propose qu'un nombre

les guerres atomiques qui sont pendant les premiers mois les seules références en matière de science-fiction en France, ont d'après lui brouillé l'image de cette littérature²⁹.

Rétrospectivement, Jacques Sadoul³⁰ considère de manière plus nuancée que la volonté de présenter des œuvres parfois anciennes et moins abouties que les textes les plus récents parus aux États-Unis correspondait à un désir d'éduquer progressivement le goût des lecteurs. Il oppose cette stratégie à celle de Stephen Spriell, qui devient en 1952 co-directeur du Rayon fantastique, lorsque Hachette partage son catalogue avec Gallimard³¹ :

Gallet aurait voulu, très logiquement, publier d'abord les œuvres les plus anciennes, d'un abord plus aisé, afin de préparer le public aux romans sophistiqués et compliqués de la période classique. Mais Pilotin [Stephen Spriell], amateur de beaucoup plus fraîche date, n'appréciait que ces derniers. Par suite le public fut plutôt dérouté de voir succéder des *space operas* flamboyants de la grande époque aux romans complexes de Van Vogt ou Clarke³².

Ainsi, au début des années cinquante, au sein de l'unique collection de science-fiction proposant des ouvrages choisis à la source américaine, se dessine au gré des parutions une science-fiction singulièrement incohérente. Les lecteurs peinent à déceler qu'aux États-Unis, la science-fiction publiée n'est pas plus cohérente, puisque sont alors réédités les meilleurs textes des années vingt et trente, ces « *space operas* flamboyants », en parallèle d'une science-fiction plus exigeante, qui se trouve elle-même en pleine évolution. Comme l'indique Jacques Van Herp : « En trois ans, on dévora la production de vingt années, en découvrant Van Vogt, Simak, Williamson, Bradbury, F. Brown, Hamilton, Merritt, Sturgeon et Lovecraft »³³.

infime de traductions.

- 29 Sur les six premiers volumes de la collection, un seul a été réédité dans les années soixante-dix et quatre n'ont jamais été réédités à notre connaissance.
- 30 Jacques Sadoul est un écrivain et essayiste français, qui a fait partie de l'équipe critique de *Fiction* pendant les années soixante, puis est devenu le directeur de collection de J'ai Lu en 1970.
- 31 Il ne semble pas qu'il y ait eu d'accord sur la politique éditoriale d'ensemble de la collection, chaque directeur se contentant d'informer l'autre de ses choix. Les six premiers volumes de la collection ont été publiés par Hachette en 1951, les six suivants par Gallimard en 1952, puis un système de parution alterné s'est mis en place.
- 32 Jacques Sadoul, *op. cit.*, p. 416. Le critique veut réhabiliter Georges Gallet, puisqu'il précise en note que cette entreprise lui paraissait de nature à assurer à la science-fiction un public plus large. La distinction qu'il fait ici entre œuvres anciennes et récentes est partiellement fautive. Les ouvrages choisis par Gallet étaient parfois très récents, comme *Les Rois des étoiles*, d'Edmond Hamilton, paru en 1947 aux États-Unis.
- 33 Jacques Van Herp, *Panorama de la science-fiction*, *op. cit.*, p. 278. Van Herp précise qu'à son époque, vingt ans plus tard, l'histoire de la science-fiction et les dates de parution des textes principaux restent confuses pour la majorité des lecteurs.

La perception d'ensemble de la science-fiction est de plus brouillée par l'apparition à la fin de l'année 1951 d'Anticipation, lancée par Fleuve noir, avec pour directeur François Richard³⁴. La politique de cette maison d'édition est de proposer des ouvrages nettement inscrits dans un genre particulier, comme le policier ou l'espionnage. De plus, elle ne recourt que très peu à des traductions pour compléter ses catalogues, préférant garder sous contrat des auteurs « maison ».

Les romans publiés par Fleuve noir dans le cadre de ce premier intérêt pour la science-fiction ne sont pas vraiment représentatifs du genre. Le thème comme le style des premiers romans rappellent d'abord les romans français d'imagination scientifique d'avant-guerre. Ce n'est que dans un deuxième temps que les quelques auteurs qui se partagent le catalogue introduisent dans leurs récits les objets associés à la science-fiction américaine, comme les robots ou les extraterrestres.

98

En mars 1954 est fondée Présence du Futur, par les éditions Denoël, sous la direction de Robert Kanters³⁵. *Chroniques martiennes*, de Ray Bradbury, premier ouvrage de la collection, est un succès incontestable. La logique éditoriale de Présence du Futur semble être de refuser tout ce qui dans la science-fiction se rapproche de l'aventure spatiale, laissée au Rayon fantastique. Les textes publiés dans cette collection constituent dans les premières années des cas limites, tenus en même temps pour des réussites exceptionnelles en science-fiction. Qu'il s'agisse de la veine satirique de Fredric Brown³⁶, de la science-fiction poétique de Bradbury, ou de l'habile brouillage entre science-fiction et fantastique établi dans les textes de Lovecraft, les lecteurs de Présence du Futur trouvent des romans et des nouvelles décalés par rapport à leur conception de la science-fiction³⁷.

34 François Richard est censé partager le pseudonyme de Richard-Bessière avec Henri Bessièrès, ce que ce dernier conteste : « [...] ce n'est qu'à la mort de mon père, en 1959, que tout changera dans la signature des contrats. Monsieur Richard n'avait jamais écrit la moindre ligne des romans signés Richard-Bessière. Je demande alors la révision du contrat et fais supprimer le trait d'union entre Richard et Bessière » (Richard Bessière, « Ma route semée d'étoiles », dans *Richard Bessière. Une route semée d'étoiles*, Paris, L'Œil du sphinx, coll. « Bibliothèque d'Abdul Al-Azred », 2005, p. 61).

35 Le nom de « Présence du Futur » est repris de celui d'une exposition montée en 1954 à La Balance et dont l'organisateur était Stephen Spriel (Monique Battestini, préface à *Le Grandiose Avenir. Anthologie de la science-fiction française. Les années 50*, Paris, Seghers, coll. « Constellations », 1975, p. 8, note 1).

36 Fredric Brown est l'auteur en particulier de *L'Univers en folie* (Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1953) et de *Martiens, go home !* (Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1957).

37 Jacques Sadoul signale que le grand format, adopté entre 1954 et 1958, rendait les livres de cette collection un peu chers (Jacques Sadoul, *op. cit.*, p. 424). Dans une notice critique de l'époque, Alain Dorémieux associe le changement de format en 1958 à une évolution

Cette impression d'éclectisme est renforcée par la parution de recueils de nouvelles, forme jusque-là absente des collections de science-fiction et qui présente l'avantage de proposer des textes aux sujets variés et donc jugés plus originaux aux yeux des amateurs lisant peu de science-fiction, tout en renvoyant à la forme courte de la science-fiction originelle, ce qui ravit les puristes du genre. De plus, en rééditant en 1958 des textes de Rosny aîné et de Barjavel, *Présence du Futur* s'inscrit dans une tradition littéraire spécifiquement française³⁸.

L'apparition de *Présence du Futur* et d'une autre collection, la Série 2000 des éditions Métal³⁹, coïncident avec une amélioration générale de la qualité des textes et des exigences des éditeurs. Même si les ouvrages d'auteurs tels que Van Vogt, Asimov ou Sturgeon ont déjà permis de donner une image moins caricaturale de la science-fiction, la présence d'un rival impose au Rayon fantastique une plus grande attention quant aux textes choisis et publiés⁴⁰. De même, Fleuve noir trouve dans la Série 2000 un modèle concurrent, moins équilibré financièrement, mais d'un grand dynamisme.

À une structure faisant appel toujours aux mêmes auteurs, la Série 2000 oppose un catalogue ouvert à de nombreuses signatures et où apparaissent des titres parfois médiocres, mais aussi souvent très ambitieux. Même si cette collection ne se maintient que pendant trois ans, elle sert de révélateur de la volonté d'auteurs français d'écrire et de publier des romans de science-fiction.

Après sa disparition, ses meilleurs auteurs sont accueillis par les autres collections. Maurice Limat signe au Fleuve noir, Charles Henneberg au Rayon fantastique. Cela va dans le sens d'un mouvement qui n'a cessé de s'affirmer depuis le milieu des années cinquante, à savoir l'apparition progressive d'une « école française de science-fiction ». Toutes collections confondues, de plus en plus d'auteurs français obtiennent d'être publiés au côté des auteurs étrangers, tandis que sont mis en place des prix destinés à signaler les meilleurs d'entre eux à un public dont les goûts sont encore en train de se former.

éditoriale. *Présence du Futur* chercherait à toucher un plus large public (Alain Dorémieux, *Fiction*, n° 56, juillet 1958, p. 133).

38 J.-H. Rosny aîné, *La Mort de la Terre* (1910), Paris, Denoël, coll. « *Présence du Futur* », 1958. René Barjavel, *Le Voyageur imprudent* (1944), Paris, Denoël, coll. « *Présence du Futur* », 1958.

39 La Série 2000 est fondée en 1954 et disparaît en 1956, après avoir publié vingt-cinq volumes.

40 D'après Jacques Sadoul, il s'agit plus de rivalité, voire de complémentarité, que de concurrence réelle : « [...] ces auteurs avaient été retenus par Michel Pilotin [Stephen Spriel] pour paraître dans le *Rayon fantastique* mais, chez Gallimard, on jugea ces livres trop "littéraires" et il fut décidé de créer une nouvelle série plus haut de gamme chez un autre éditeur du groupe, Denoël » (Jacques Sadoul, *op. cit.*, p. 423).

Cependant, la notion même d'« école » n'est mise en avant que par quelques critiques isolés. Avant d'être un regroupement virtuel d'écrivains, l'« école française de science-fiction » est une école critique, composée de lecteurs enthousiastes, fans de la première heure et désireux d'approfondir le travail d'appropriation de la science-fiction entrepris par les Vian, Queneau, Spriel. Le modèle qu'ils reprennent, en l'adaptant au milieu français, est celui de la revue, point de convergence historique de tous les enjeux, thématiques et critiques, de la science-fiction anglo-saxonne.

Fiction et les revues françaises

100

Accompagnant le mouvement d'apparition des collections spécialisées, deux revues sont fondées à la fin de l'année 1953. Toutes deux sont d'abord conçues, à chaque fois dans le cadre d'un partenariat avec une revue homologue américaine, comme de simples équivalents de leur partenaire. Ainsi, la revue *Fiction* est initialement tenue pour la « traduction » de *The Magazine of Fantasy and Science-Fiction* et la revue *Galaxie* pour celle de *Galaxy Science Fiction*. Les revues originales sont elles-mêmes de naissance récente. Les nouvelles que peuvent publier les deux revues françaises correspondent à un style de science-fiction homogène, pour des raisons historiques et éditoriales.

*Galaxie*⁴¹, en dépit des qualités d'un grand nombre de ses textes, aboutit à un échec sur le plan financier et sur le plan littéraire. Le travail de l'équipe éditoriale est réduit à la portion congrue, du fait des exigences de la revue américaine, qui n'envisage la version française que comme un moyen commode de vendre quelques nouvelles à l'étranger. Le choix des nouvelles, puis leur traduction, deviennent de plus en plus aléatoires⁴². À partir de 1954, de rares nouvelles françaises et quelques textes évoquant des phénomènes paranormaux, de la plume de Jimmy Guieu, auteur attaché au Fleuve noir, s'ajoutent au fil des années au sommaire d'une revue qui se vend de plus en plus mal, jusqu'à disparaître en 1959.

Fiction, fondée par Maurice Renault aux éditions Opta, n'est pas conçue comme une simple succursale de la revue américaine d'origine. Maurice Renault obtient des conditions propres à assurer une certaine autonomie éditoriale à *Fiction*. *Fiction* publie à chaque numéro des récits déjà parus dans la revue américaine touchant à la science-fiction et au fantastique, mais c'est avec

41 Il faut différencier cette revue *Galaxie* (1953-1959) de *Galaxie* 2^e série (1964-1977), qui est la propriété des éditions Opta et s'ajoute à la revue *Fiction* pendant les années soixante.

42 Jean-Marc Gouanvic a établi une analyse des traductions de *Galaxie* qui fait apparaître qu'elles sont « *en dérive* par rapport aux textes sources » (Jean-Marc Gouanvic, *op. cit.*, p. 111). La pratique de la traduction dans *Galaxie* la rapprocherait plutôt de l'adaptation, certains passages étant omis et d'autres profondément modifiés.

l'approbation de l'équipe de rédaction, pas de manière imposée. En se réservant la possibilité de publier des nouvelles d'auteurs français et d'ajouter aux récits de fiction une partie critique, Maurice Renault refuse de se lier les mains. *Fiction* a bénéficié d'une longévité remarquable, puisqu'elle s'est maintenue jusqu'en 1990.

Trouvant en *Fiction* un espace privilégié pour poursuivre la défense et illustration de la science-fiction en France, de nombreux amateurs du genre intègrent l'équipe éditoriale, sous l'égide de Maurice Renault, puis d'Alain Dorémieux, d'abord secrétaire de rédaction puis rédacteur en chef. Pendant les années cinquante, on trouve au sommaire du cahier critique les noms de Jean-Jacques Bridenne, Jacques Bergier, Igor B. Maslowski, Alain Dorémieux, Gérard Klein, Jacques Van Herp, Jacques Goimard, Philippe Curval, Jean-Louis Bouquet, Richard Chomet, F. Hoda, Démètre Ioakimidis.

Fiction constitue pendant les années cinquante le centre de toute entreprise d'analyse d'une littérature en plein développement. Des notices indiquent le contexte de rédaction des nouvelles et les rapprochements thématiques possibles avec d'autres textes ou d'autres auteurs. Des dossiers biobibliographiques font l'état de l'œuvre d'un écrivain anglo-saxon ou français. Les recensions critiques, quoique publiées souvent avec un retard de quelques mois, permettent aux lecteurs de se faire une idée de l'éventail des parutions touchant à la science-fiction. Des rubriques particulières évoquent également les œuvres non littéraires susceptibles d'intéresser l'amateur de science-fiction, qu'il s'agisse de films, de bandes dessinées ou parfois d'expositions. Enfin, grâce aux articles d'opinion qui prennent position sur des sujets jugés polémiques, *Fiction* offre un lieu où peut s'effectuer une forme de ressaisie théorique de leur propre pratique par les auteurs français.

D'une manière générale, l'équipe éditoriale s'efforce de faire de sa revue une occasion de s'interroger chaque mois sur l'extension à donner à la science-fiction, que ce soit dans le domaine des idées ou de la littérature. Pendant les années cinquante, la revue *Fiction* reproduit sur ses pages 2 et 3 de couverture des articles traitant de la science-fiction et parus dans des revues ou des quotidiens sans rapport avec le genre. Quelques faits divers scientifiques sont également évoqués par ce biais, mais la vulgarisation scientifique en elle-même n'a jamais constitué une part significative des articles critiques.

Afin d'alimenter la curiosité de leurs lecteurs, les critiques font simultanément œuvre de vulgarisation et d'érudition, notamment dans les dossiers biobibliographiques qui, tout en présentant une synthèse des thématiques et du style propres à un auteur, signalent les œuvres qui restent encore inaccessibles en français, entretenant ainsi l'impression d'un fonds inépuisable. De plus, la lecture régulière de *Fiction* fournit un fil continu pour l'appréhension

de la science-fiction, donnant l'impression d'un progrès, d'un processus d'accumulation de connaissances.

Les premiers dossiers de *Fiction* sont consacrés aux figures françaises de l'imagination scientifique⁴³, puis les auteurs américains jugés essentiels reçoivent un traitement équivalent⁴⁴. Des nouvelles de ces auteurs, publiées dans *Fiction*, servent de points de repère pour chaque étude, mais le critique a lu, en plus des quelques ouvrages éventuellement traduits en français, une bonne partie du corpus en langue originale. Alors qu'en France la connaissance de l'anglais n'est pas encore très répandue et qu'il n'est pas simple de se procurer des ouvrages importés, l'enthousiasme du fan est une condition nécessaire, avant même qu'intervienne le geste critique, pour garantir le rôle de « passeur », donnant au reste de la communauté des lecteurs de science-fiction un aperçu des richesses de l'œuvre d'un auteur⁴⁵.

102

L'équipe de *Fiction* ne s'abandonne ni à la nostalgie d'une grandeur française méconnue, ni à l'admiration d'une prétendue perfection anglo-saxonne. Pour les auteurs français, cette revue de référence sert de champ d'essai. Dès le premier numéro, des nouvelles françaises se trouvent au sommaire, même s'il s'agit de textes anciens. Par la suite, *Fiction* publie au moins une nouvelle d'un auteur français à chaque parution, ce qui permet à de jeunes écrivains de faire leurs premières armes, mais surtout à la revue elle-même d'affirmer nettement sa propre ligne esthétique. Ces nouvelles, les seules sur lesquelles *Fiction* dispose d'un pouvoir éditorial, proposant des retouches ou infligeant des refus, prennent la place de textes publiés dans la version américaine. En les imposant au côté de nouvelles sélectionnées comme étant les meilleures, l'équipe éditoriale assume la responsabilité d'une comparaison, chaque mois, entre la science-fiction « originale » et la science-fiction française.

Plus encore que la distinction accordée à certains écrivains, tels que Jean-Louis Bouquet, Francis Carsac, Gérard Klein, Jacques Sternberg, Alain Dorémieux,

43 Le premier des dossiers, « Jules Verne, père de la science-fiction ? », en trois parties dans les *Fiction*, n° 6, 7 et 8 (mai-juillet 1954), sert également à présenter les rapports à établir entre Verne et ses contemporains anglo-saxons, Poe et Wells. Jules Verne, Albert Robida, Rosny aîné, Camille Flammarion sont évoqués par Jean-Jacques Bridenne. Jacques Van Herp présente Maurice Renard et Jean de la Hire, Jean-Louis Bouquet parle de Léon Groc.

44 En 1956, Ray Bradbury est le premier auteur anglo-saxon à être présenté ainsi, par Gérard Klein. Il est suivi par A. E. Van Vogt, Howard P. Lovecraft, Poul Anderson, Theodore Sturgeon, Isaac Asimov, Abraham Merrit, Arthur C. Clarke, Fredric Brown, James Blish, en l'espace de trois ans.

45 Dans une lettre publiée dans *Fiction*, n° 293 (septembre 1978, p. 173-175), Francis Valéry, auteur et essayiste, membre très actif du *fandom* depuis la fin des années soixante-dix, déclare : « Si la SF est ce qu'elle est en France aujourd'hui, riche, variée, puissante, c'est parce que depuis 25 ans, plusieurs générations d'amateurs se sont formées à l'école de *Fiction*, en découvrant les articles, les études de Klein, Stragliati [...], Ioakimidis, Goimard, Van Herp, Baronian, etc. » (*ibid.*, p. 174).

ce qui se joue dans ces pages est la possibilité d'une adaptation complète, d'une équivalence absolue entre la manière américaine et son homologue française. Le point d'aboutissement de cette politique est la parution, en 1959, d'une anthologie constituée de nouvelles françaises, *Fiction Spécial*⁴⁶. Même si ce numéro hors-série est tenu pour une réussite, il marque la limite du modèle éditorial proposé par *Fiction*, qui ne dispose pas d'une surface de publication suffisante pour publier régulièrement tous ces auteurs, ni multiplier ce type d'anthologie.

De fait, la réussite de *Fiction* semble en premier lieu due à la qualité des nouvelles qui y sont traduites. Ce sont ces nouvelles anglo-saxonnes qui ont manqué à *Satellite*, une revue dont le premier numéro paraît en janvier 1958, alors que *Galaxie* connaît déjà de grandes difficultés⁴⁷. Pourvue d'une assise financière moins stable que *Fiction*, cette revue en reprend le modèle, proposant à ses lecteurs des textes critiques et des nouvelles d'excellents auteurs français, comme Stefan Wul, Gérard Klein, Julia Verlanger et Michel Demuth. En l'absence de partenariat privilégié avec une revue américaine, *Satellite* inverse la proportion entre textes français et étrangers, ne publiant que rarement plus d'une nouvelle américaine par numéro. La disparition de *Satellite*, au bout de quelques années, indique cependant que le « modèle » de *Fiction* n'est pas un gage de réussite et que c'est plutôt à sa situation d'unique source de nouvelles américaines variées que la principale revue française a dû son assise dans le milieu de la science-fiction française.

Le champ éditorial de la science-fiction qui se met en place pendant cette décennie paraît à même de se soutenir durablement. Plusieurs collections délimitent nettement un marché qui, pour être d'une taille modeste, n'en permet pas moins des ventes constantes. Des débats critiques entreprennent de définir comme objet littéraire ce qui a déjà une existence comme objet économique. Dans cet espace en constitution, les moins bien placés restent les écrivains français, qui ont la charge d'acclimater une espèce littéraire en apparence radicalement étrangère.

DEVENIR ÉCRIVAIN DE SCIENCE-FICTION

Parmi les auteurs français, trois catégories peuvent être dégagées, à grands traits. La première est celle de l'écrivain « populaire », spécialiste souvent obscur, qui vit de ses productions, même si celles-ci sont vite oubliées et vouées à ne

46 *Fiction spécial*, n° 1, 1959 (« La première anthologie de la science-fiction française »).

47 *Satellite*, *Les Cahiers de la science-fiction*, janvier 1958-février 1963.

jamais être rééditées. La deuxième est celle de l'écrivain « irrégulier ». Un tel auteur pratique un autre métier, ou de nombreuses activités parallèles, parce que les revenus de ses ouvrages ne suffiraient pas le faire vivre. Sa carrière se fait dans l'espace littéraire : au fil d'œuvres jugées assez intéressantes pour être rééditées, il affirme une œuvre personnelle et affine ses thématiques de prédilections, jusqu'à se faire un nom dans le domaine. La troisième catégorie est celle de l'écrivain « professionnel », qui peut se consacrer à l'écriture, en vivant de la publication de ses ouvrages dans différentes collections. Ses ouvrages définissent une trajectoire littéraire qui lui est propre, ce qui lui garantit une reconnaissance à l'échelle du milieu de la science-fiction. Cette dernière catégorie, bien représentée chez les auteurs américains, est rare parmi les écrivains français.

Dès les débuts des *pulps*, dans les années vingt, un Américain ou un Anglais désireux de tenter sa chance dans la science-fiction a la possibilité d'envoyer un texte, nouvelle ou roman, à un éditeur. Même si un certain temps se passe avant qu'il n'obtienne d'être publié, dès lors que cela se produit, il peut être dit « écrivain de science-fiction ».

La situation d'un Français est plus ambiguë. Confronté à des textes dont il perçoit mal les conditions originales de publication, celui qui ambitionne de renouveler le geste qui les a produits court le risque de les imiter. Même lorsque le directeur de collection ou le rédacteur en chef considère le texte comme valable, sa parution au côté d'œuvres anglo-saxonnes ne fournit pas une reconnaissance inconditionnelle. Nonobstant les qualités de ses œuvres, l'écrivain de science-fiction publié en France n'est « que » Français et ce n'est que dans le domaine français qu'il peut se prévaloir de ce titre.

Les Français souffrent d'un handicap symbolique d'autant plus difficile à surmonter qu'ils ne disposent d'aucun moyen pour obtenir une reconnaissance à travers le marché américain. Les instances à même de décerner une légitimité aux écrivains français sont les autres agents du sous-champ éditorial, les critiques et les collections. L'étude de leur positionnement à l'égard des écrivains français fait ressortir les étapes du processus de légitimation de la science-fiction d'expression française, d'abord marginale, puis élément à part entière du domaine français.

Une notion avancée ici et là pour faire pièce à la condamnation automatique de l'auteur français est celle d'« école française de science-fiction ». Ni pendant les années cinquante, ni par la suite, il n'y a d'« école » de science-fiction en France, dans la mesure où aucun manifeste ou programme n'a été mis au point et qu'il n'y a aucun chef de file dont s'inspirerait un groupe d'écrivains. Néanmoins, cette notion renvoie à l'idée d'une « conscience littéraire »⁴⁸.

48 Monique Battestini, préface à *Le Grandiose Avenir*, op. cit., p. 13.

Trouvant ses ressources en elle-même, sans avoir besoin de justifier d'un modèle précis, « l'école française » renvoie à un ensemble de pratiques, qui peuvent correspondre aussi bien à la science-fiction populaire développée au sein du Fleuve noir, qu'à l'esthétisme affiché de certaines nouvelles de *Fiction* ou de *Présence du Futur*.

Cette étiquette n'est guère évoquée qu'à des fins tactiques, pour désigner sous un terme positif l'effort disparate entrepris par les écrivains français, tout en établissant une symétrie implicite et avantageuse entre une telle « école » et l'« école américaine » qu'elle suggère⁴⁹. En revanche, toute tentative pour définir un contenu précis pour cette « école » se heurte à la diversité des écritures à laquelle elle renvoie et entraîne des prises de position excluant une partie des auteurs français, soit au motif qu'ils sont trop inféodés au modèle américain, soit en arguant de la médiocrité de leurs textes⁵⁰.

Pris entre deux exigences contradictoires, à savoir écrire une science-fiction digne des modèles américains et écrire sans rien devoir à personne, les auteurs français fournissent des romans notables, favorisant la mise en place progressive d'un milieu littéraire qui ne soit pas composé que d'admirateurs, mais aussi d'acteurs de premier plan pour la science-fiction. Monique Battestini résume cette situation en expliquant qu'« il n'y eut pas d'« école » avec un maître, une doctrine, un manifeste et des organes d'expérimentation et d'expression qui lui fussent propres, et la relation avec l'Université n'avait pas encore été proposée. Toutefois une conscience littéraire était créée »⁵¹.

Le courant du Fleuve noir

La collection Anticipation du Fleuve noir s'appuie sur des écrivains qui sont susceptibles de devenir des auteurs professionnels. Du fait de la rotation

49 Dans une préface écrite pour une anthologie des années soixante-dix, Alain Dorémieux utilise *a posteriori* l'appellation d'« école française » pour désigner l'ensemble des écrivains français des années cinquante, alors qu'ils ne constituaient pas à l'époque un groupe cohérent : « Ce qui nous ramène à la jeune école timide et balbutiante évoquée plus haut. Nous sommes vers 1955. [...] Ils ont compris que la science-fiction française ne serait que si elle arrivait à se débarrasser de son complexe d'Œdipe et à « tuer le père ». Donc : se libérer de l'imitation stérile et inhibante des grands modèles américains, essayer de trouver son langage propre et d'être elle-même. [...] et à la longue on s'aperçoit – les lecteurs les premiers, tout surpris – que la science-fiction française existe [...] » (Alain Dorémieux, préface à *Voyages dans l'ailleurs*, Paris, Casterman, coll. « Histoires fantastiques et de science-fiction », 1971, p. 9 et 10).

50 « La SF française existait donc dans l'esprit et la lettre. La qualité des textes était assurée par le tri sévère de Maurice Renault et Michel Benâtre qui refusaient que l'épithète « nationale » fût synonyme de médiocre. Les lecteurs étaient difficiles, et les plus occasionnels comme les plus assidus toujours prêts au dédain. Malgré cette sélection rigoureuse, toutes les nouvelles ne sont pas forcément d'un égal niveau littéraire » (Monique Battestini, préface à *Le Grandiose Avenir*, *op. cit.*, p. 12).

51 *Ibid.*, p. 13.

rapide des publications et de tirages assez importants, ces auteurs peuvent espérer vivre de leur plume à court et moyen terme, aussi longtemps qu'ils proposent de nouveaux romans à la publication. Des ouvrages nombreux paraissent sous la signature d'un nombre réduit d'auteurs, qui sont les piliers de cette équipe informelle, remplissant les catalogues de romans vite écrits. Le contrat unissant Fleuve noir aux membres de son « écurie » stipule que le nom employé par l'auteur, en général un pseudonyme, appartient à la maison d'édition⁵². Un écrivain du Fleuve noir ne peut se faire un nom qu'autant qu'il continue à publier pour cet éditeur, ce qui limite la tentation de porter son talent en d'autres lieux. Les autres maisons d'édition se réservent quant à elles un droit de préférence sur les ouvrages à venir des auteurs dont elles publient un premier ouvrage⁵³.

106

Sans qu'il existe formellement un cahier des charges, le « format » du Fleuve noir est invariable pendant les années cinquante : l'ouvrage fait à peu près 190 pages, il est écrit dans une langue et un style dépouillés et sa structure narrative tient du feuilleton, chaque chapitre s'achevant sur un léger suspense, vite résolu à la page suivante. En ce qui concerne les thèmes abordés, le cadre imposé par Fleuve noir est moins rigide. Les auteurs les plus réguliers tendent à développer des thématiques récurrentes, sous forme de feuilletons à suivre ou à épisodes. La collection s'ouvre d'ailleurs sur ce type de feuilleton, avec la série des *Conquérants de l'univers*, de Richard-Bessière. Après cette série, néanmoins, l'auteur ne propose plus beaucoup d'ouvrages jusqu'en 1954.

En 1952 et 1953, deux auteurs assurent l'essentiel du catalogue du Fleuve noir, en alternance avec les divers pseudonymes d'un auteur anglais, John Russel Fearn, dont Jean-Marc Gouanvic souligne qu'il n'a eu aucune influence sur la science-fiction⁵⁴. Jimmy Guieu, dont l'intérêt pour les phénomènes paranormaux ne se limite pas au domaine de la science-fiction, reprend pendant de nombreux volumes le thème de la soucoupe volante, avec ses enlèvements mystérieux et ses complots interstellaires⁵⁵. Jean-Gaston Vandiel passe en revue tous les thèmes associés à la science-fiction au début des années cinquante,

52 « [...] jusque dans les années soixante-dix, les auteurs étaient liés à la maison d'édition par un contrat d'exclusivité du nom : toute production avec un nom donné devait aller au Fleuve noir. Il s'agissait là de la seule exigence indiquée par contrat. Pour les publications, chaque roman faisait l'objet d'une autorisation de publication, tacitement reconductible » (Anita Torres, *op. cit.*, p. 116).

53 « [...] j'avais signé avec Denoël un contrat qui accordait à cette maison un droit de préférence pour sept titres, rien de moins » (Gérard Klein, *art. cit.*, p. 19).

54 Jean-Marc Gouanvic, *op. cit.*, p. 61. Les pseudonymes sont donnés dans la note 12 : il s'agit de Vargo Statten, de Vector Magroon et de Volsted Gridban, également pseudonyme d'E. C. Tubb.

55 Jimmy Guieu est aussi l'auteur d'ouvrages sur les soucoupes volantes : Jimmy Guieu, *Les soucoupes volantes viennent d'un autre monde*, Paris, Fleuve noir, 1954, et *Black-out sur les soucoupes volantes*, Paris, Fleuve noir, coll. « Documents », 1956.

depuis la révolte des robots jusqu'à l'utopie technocratique, en passant par les rencontres avec des extraterrestres généralement amicaux.

La création de la Série 2000 des éditions Métal en 1954, qui incite Fleuve noir à améliorer la qualité de ses publications, coïncide avec le retour de Richard-Bessière et une première publication de B. R. Bruss. Même si ces deux derniers s'appuient sur le même fonds que les autres auteurs du Fleuve noir, à savoir les soucoupes volantes, les conflits spatiaux et les enquêtes sur certains phénomènes paranormaux, les sujets et les styles de la collection se font plus élaborés sous leur plume. Dans la production d'un même auteur, des séries où reviennent des personnages vivant de nouvelles aventures alternent avec des romans isolés, ou s'intégrant dans des diptyques ou des trilogies informelles.

Néanmoins, la capacité de renouvellement interne de la collection apparaît limitée. Si, au milieu des années cinquante, Fleuve noir, qui fournit chaque mois un ou deux romans, est une source continue de textes de science-fiction, c'est au prix d'une grande uniformité. La rotation rapide des ouvrages, qui ne sont jamais réimprimés à l'époque, chaque livraison chassant la précédente, évite aux nouveaux romans la comparaison avec leurs prédécesseurs et la nécessité de faire œuvre originale. Ce processus empêche, surtout, d'accorder aux œuvres marquantes une distinction particulière, si bien que chaque auteur du Fleuve noir trace une route solitaire, tâchant de fournir des romans honnêtes, mais pas particulièrement ambitieux.

Littérature du flux, de la satisfaction immédiate et répétitive, la science-fiction du Fleuve noir ne peut convenir aux attentes des amateurs éclairés. Au Fleuve noir, qui représente un pôle « populaire » et stéréotypé de la science-fiction française, s'oppose à cette époque la revue *Fiction*, qui en constitue un pôle érudit et intellectuel. Les groupes d'auteurs qui gravitent autour de l'un et de l'autre sont pendant les années cinquante résolument opposés. L'équipe de *Fiction* veut s'impregner du meilleur de la science-fiction anglo-saxonne, alors que les auteurs du Fleuve noir s'efforcent de tracer leur propre voie et s'inspirent essentiellement les uns des autres⁵⁶. Même s'ils se considèrent méprisés par *Fiction*, ces auteurs ne sont pas pour autant violemment attaqués. Le critique chargé de la recension des ouvrages du Fleuve noir, Igor Maslowski, en fait une

56 « De toutes ces guerres intestines, la plus implacable était sans doute celle qui opposait Fleuve noir, d'une part, et de l'autre tous les tenants de la science-fiction "ambitieuse". [...] Mais enfin il faut comprendre les militants d'alors, qui battaient la ville pour dire et faire dire que la science-fiction était la merveille des merveilles, et à qui on opposait tel volume du Fleuve noir acheté au hasard des bibliothèques de gare » (Jacques Goimard, « Modeste précis d'ortogologie portative », préface à Kurt Steiner, *Ortog*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1975, p. 7).

lecture qui indique que les attentes concernant ces romans n'étaient pas les mêmes que pour les textes anglo-saxons.

Si le critique souligne parfois les imperfections des romans qu'il porte à l'attention des lecteurs de *Fiction*, c'est pour mieux les défendre en les présentant comme la réponse aux désirs d'un certain public. Ces ouvrages sont parfois qualifiés de « purs romans d'A.S [anticipation scientifique] »⁵⁷, qui garantissent aux amateurs une lecture sans ennui : « C'est écrit avec simplicité et pas mal de coups de théâtre, ce n'est jamais ennuyeux. Les sophistiqués n'y trouveront sans doute pas leur compte, mais les autres le liront avec le même plaisir que la plupart des 84 autres volumes de la collection qui l'abrite »⁵⁸.

Le terme de « sophistiqué » désigne par euphémisme ceux qui, au sein de *Fiction* en particulier, voient dans les romans du Fleuve noir des textes d'une grande pauvreté stylistique et thématique. Par opposition à la littérature de flux, les partisans de la « sophistication » en science-fiction cherchent à distinguer des entités littéraires, des œuvres valant par elles-mêmes, qui seraient autant d'exemples à opposer aux textes anglo-saxons.

108

Difficultés créatrices

Alors que le Rayon fantastique publie des traductions depuis 1951, aucun écrivain français n'obtient d'y être publié avant 1954. La parution de *Ceux de nulle part*, de Francis Carsac⁵⁹, est saluée ainsi par le critique de *Fiction* :

Événement au « Rayon fantastique » (Gallimard) : un roman français, *Ceux de nulle part* de Francis Carsac. Disons tout de suite que l'ouvrage soutient la comparaison avec les meilleurs d'A.S. [Anticipation Scientifique] américains et britanniques et dépasse même bon nombre d'entre eux⁶⁰.

L'affirmation du talent d'un auteur français passe par la comparaison avec ses homologues anglo-saxons. La rivalité artistique qui sert d'arrière-plan à la publication de tout texte français est déséquilibrée par la différence de statut entre des textes américains qui subissent deux sélections éditoriales avant d'être publiés en France, et qui sont écrits dans un contexte de réception échappant

57 *Id.*, *Fiction*, n° 13, décembre 1954.

58 *Id.*, *Fiction*, n° 41, avril 1957, p. 132.

59 Francis Carsac, *Ceux de nulle part*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1954. Francis Carsac est le pseudonyme de François Bordes, qui est un préhistorien et un écrivain de science-fiction français. S'il compte Rosny aîné parmi ses inspirateurs, Francis Carsac n'en est pas moins un amateur de science-fiction anglo-saxonne, puisqu'il possède la collection de la revue *Astounding* : « *I am an old reader of Analog-Astounding, I have the complete collection since January 1945, and I have read it back to 1936 !* » (Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28169, fonds Francis Carsac, lettre de Francis Carsac à *Astounding-Analog*, 6 octobre 1976).

60 Igor B. Maslowski, *Fiction*, n° 6, mai 1954, p. 117.

à la conscience du lecteur français, et des textes français dont les modèles restent imprécis.

Ceux de nulle part est écrit à partir d'influences tirées de l'imagination scientifique, Carsac admirant notamment Rosny aîné, et d'échos déformés de ce qui est censé constituer l'essence de la science-fiction américaine, à savoir le contact avec des intelligences extraterrestres et le récit d'un conflit galactique. Le roman de Carsac se distingue néanmoins par la qualité de son écriture et la complexité des objets qui s'y trouvent.

Cet « événement » n'a aucun effet immédiat sur la science-fiction française, et encore moins sur le Rayon fantastique, même s'il publie un second roman de Carsac l'année suivante⁶¹, ce qui limite à deux le total des œuvres françaises parues dans cette collection entre 1951 et 1958. Le discours du critique est le reflet de l'ambition des auteurs français, qui dans le contexte éditorial dynamique de l'année 1954, souhaitent établir que des textes écrits par des Français peuvent être équivalents, voire supérieurs, aux œuvres anglo-saxonnes.

Un autre symptôme de cette attente, et des tentatives d'en jouer, est l'attribution cette année-là, dans les deux collections qui publient des Français, de prix censés distinguer des œuvres d'exception : *La Naissance des dieux*⁶² reçoit ainsi le Prix Rosny aîné organisé pour la Série 2000, et *L'Homme de l'espace*⁶³ le Prix du Roman de SF. Ce roman de Jimmy Guieu est représentatif de la science-fiction du Fleuve noir à cette époque, puisqu'il s'y rencontre des extraterrestres amicaux ou hostiles, au fil d'une intrigue empruntant à l'espionnage et au roman policier.

L'organisation du Prix Rosny aîné va de pair avec le principe de la Série 2000, qui publie surtout des auteurs français et des œuvres originales, à même de prouver l'intérêt d'une écriture française de science-fiction. Le nom du prix indique que la filiation revendiquée est celle de l'imagination scientifique d'avant-guerre, dans son versant le plus raffiné. En distinguant le roman de Charles Henneberg, le jury choisit un texte qui doit peu à la science-fiction américaine⁶⁴.

C'est sa dette supposée à l'égard de la science-fiction américaine qui empêche un autre écrivain d'être tenu pour un auteur de science-fiction original.

61 Francis Carsac, *Les Robinsons du cosmos*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1955.

62 Charles Henneberg, *La Naissance des dieux*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1954.

63 Jimmy Guieu, *L'Homme de l'espace*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1954.

64 Charles Henneberg le revendique à l'occasion d'une tribune dans *Fiction*, dans laquelle il répond à un article des *Lettres françaises* : « J'étonnerai fort ma consœur en avouant que, jusqu'en 1954, je n'ai jamais ouvert un roman d'anticipation américain. De 1940 à 1945, les F.F.L. ont eu bien autre chose à faire et, ensuite, il a fallu vivre » (Charles Henneberg, « À armes courtoises [à propos d'un article des *Lettres Françaises*] », *Fiction*, n° 24, novembre 1955, p. 119).

Yves Dermèze⁶⁵ publie pourtant les deux seuls romans de cette collection qui, à l'exception de *La Naissance des dieux*, sont réédités par la suite. Salué comme un roman d'anticipation « de classe internationale » par le critique de *Fiction*⁶⁶, *Le Titan de l'espace* ne vaut pas cependant à son auteur une reconnaissance importante, en particulier, d'après Jacques Sadoul, parce qu'il ressemble trop à un ouvrage américain, *La Faune de l'espace*, de Van Vogt, paru en 1952 dans le Rayon fantastique⁶⁷.

Un troisième auteur notable de la Série 2000 est Pierre Versins. Parodies de *space operas* ou dénonciations directes des messages militaristes transmis par une certaine science-fiction américaine, ses textes sont de faux romans d'aventures spatiales. Ils témoignent d'une conscience aiguë de la situation paradoxale des écrivains français, contraints pour espérer être reconnus comme auteurs de science-fiction de reprendre des catégories et des images imposées par un modèle américain, tout en percevant les limites d'un tel modèle⁶⁸.

110

Si des nouvelles subtiles peuvent appuyer aux yeux des lecteurs de *Fiction* les prétentions d'un jeune auteur français, il semble très difficile pour un écrivain de faire œuvre à l'échelle du roman. Ceux qui aspirent à devenir des auteurs de science-fiction sont soumis en France à des exigences contradictoires, puisqu'ils ne peuvent prétendre à l'originalité qu'en dépassant un modèle qu'il leur est interdit de suivre. Un ouvrage de Jacques Sternberg, le premier roman français de science-fiction paru dans la collection Présence du Futur, peut être lu comme la représentation métaphorique de ce dilemme stérilisant.

*La sortie est au fond de l'espace*⁶⁹ situe dans le futur une anomalie meurtrière. Les microbes contenus dans l'eau se mettent à grossir, dévorant tout sur leur passage. Quelques milliers de Français parviennent à s'arracher à la Terre dévastée, grâce à un plan de fusées autrefois remis aux archives, parce que le voyage interplanétaire était jugé inutile.

Les Français errent de planète en planète, ne trouvant que des globes hostiles et stériles. Consumés par la folie et la malnutrition, les survivants parviennent sur une planète où ils peuvent espérer survivre. Orchide est

65 Yves Dermèze est le pseudonyme de Paul Bérato, qui écrit par la suite des romans policiers, avant de fournir dans les années soixante-dix des romans de science-fiction au Fleuve noir, sous le pseudonyme de Paul Béra. Yves Dermèze, *Le Titan de l'espace*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1954. *Id.*, *Via Velpa*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1955.

66 *Fiction*, n° 16, mars 1955, p. 119.

67 Jacques Sadoul, *op. cit.*, p. 420. D'après Sadoul, la ressemblance entre les deux textes serait fortuite.

68 Pierre Versins, *Les étoiles ne s'en foutent pas*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1954. *Id.*, *En avant, Mars !*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1955. *Id.*, *Ne tirez pas sur le Martien*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1955. *Id.*, *Feu d'artifice*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1956.

69 Jacques Sternberg, *La sortie est au fond de l'espace*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1956.

peuplée de créatures agressives, mais comestibles, des plantes vivantes, rappelant les extraterrestres caricaturaux vilipendés par Sternberg. Alors que les Français s'organisent pour conquérir ce territoire, d'autres extraterrestres se manifestent. Ceux-là tiennent des surhommes stéréotypés des *space operas* américains des années trente : grands et forts, beaux et blonds, dotés d'une technologie qui paraît magique.

La rencontre entre ces Français misérables et accablés et les « tarzans de l'espace » reçoit une fin sinistre : sous couvert de les aider, les surhommes transportent les Français sur leur propre planète, qui est une merveille de géométrie, mais qui est aussi mortelle que toutes les précédentes, puisqu'il est impossible d'y dormir. Les Français meurent d'épuisement. Ce n'est qu'après leur mort que le plan de leurs prétendus sauveurs est révélé. Les surhommes sont responsables de la destruction de l'humanité, du fait d'un jugement esthétique, car ils trouvaient laid tout ce qui venait de la Terre.

Pris comme une métaphore de la situation des Français face à la science-fiction, ce roman de Jacques Sternberg suggère que leur avenir est bloqué et que toutes les ressources de leur imagination ne suffiront pas à faire pièce aux Américains. De plus, la lutte n'apparaît pas comme telle : les Français croient pouvoir s'installer sur les terres étrangères, pour s'y adapter et prospérer, alors qu'ils sont incapables d'y survivre et surtout d'y créer, l'impossibilité de trouver le sommeil impliquant ici une incapacité à rêver.

En 1956, les tentatives des auteurs français semblent justifier un bilan si négatif. En dépit de réussites indéniables, les romans qu'ils publient ne soutiennent pas, dans leur écrasante majorité, la comparaison avec ceux venus des États-Unis. Ces derniers jouissent, par ailleurs, d'une certaine immunité esthétique. À défaut de trouver en chaque ouvrage un chef-d'œuvre, l'amateur obtient l'occasion de replacer les chefs-d'œuvre qu'il a déjà lus dans le contexte contrasté d'œuvres plus ou moins réussies.

La lecture de romans français, en revanche, ne peut se faire qu'en parallèle de celle de romans américains. Si le texte français ne vaut pas par lui-même, il n'a pas plus d'intérêt pour comprendre le mouvement général de la science-fiction. Pour un ouvrage français, il n'existe pas de situation intermédiaire entre le chef-d'œuvre et le superflu, tant du moins qu'un contexte propre à la science-fiction française ne s'est pas établi.

Première maturité

À partir de 1957, un seuil critique paraît avoir été atteint, au-delà duquel il devient possible d'être reconnu comme tel en France. C'est le résultat d'un processus graduel et insensible, impliquant auteurs, critiques et éditeurs, ainsi que les lecteurs. Les amateurs disposent d'informations bien moins

fragmentaires sur le domaine anglo-saxon. Lecteurs et auteurs sont mieux à même de juger de l'originalité et de l'intérêt d'un texte.

De plus, les quelques romans français qui ont marqué les esprits forment des précédents. Les conditions propices à la constitution d'une science-fiction française consciente d'elle-même se trouvent ainsi réunies. Les revues et les collections participent de cette mise en place, mais cela ne suffirait pas si des auteurs marquants ne se manifestaient pas à cette époque.

Une figure essentielle de ces quelques années est Stefan Wul. Son premier roman, *Retour à « o »*, paraît au Fleuve noir en 1956. *Odysée sous contrôle* clôt en 1959 cette période de sa création romanesque, pour les dix-huit années à venir⁷⁰. « Météore »⁷¹ dans le domaine de la science-fiction française, Wul livre onze ouvrages à un rythme qui n'est pas sans exemple pour Fleuve noir, mais dont les qualités de style et d'imagination sont sans équivalent dans cette collection jusque-là.

112

Autour de cette figure particulière s'amorce une convergence entre la tendance « populaire » du Fleuve noir et la tendance esthétisante fédérée par *Fiction*. Son exemple sert à réhabiliter la seule collection publiant beaucoup d'auteurs français et devient le symbole d'une réussite de la science-fiction française :

Avec *Niourk*, le second roman, sorti au début de 1957, le choc se mua en ravissement. Enfin, on tenait dans un domaine qui paraissait devoir demeurer le fief des anglo-saxons un bon, un excellent auteur. Il ne manquait sans doute pas alors d'écrivains de science-fiction français intelligents et bons stylistes. Mais, trop ambitieux peut-être, ils se réclamaient presque tous de la satire ou de la poésie. Le « space-opera », ce roman d'une action vive greffée sur la problématique propre à la science-fiction et pimentée de « suspense » leur demeurerait à presque tous fermé. Or, non seulement Wul se montrait capable de battre les Anglo-Saxons sur le plan du « space-opera », mais encore il était capable de poésie et ne dédaignait pas d'y joindre une pointe de satire⁷².

Si les nouvelles publiées par *Fiction* ou en recueil par *Présence du Futur* reçoivent un accueil favorable, il n'est pas établi, jusqu'à ce que Stefan Wul apparaisse, qu'il est possible de se faire un nom à la fois comme auteur de science-fiction et comme auteur français, c'est-à-dire en prêtant attention à son style.

70 Stefan Wul, *Retour à « o »*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1956. *Id.*, *Odysée sous contrôle*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1959.

71 Denis Philippe [Jean-Pierre Andrevon], « Stefan Wul ou la grandeur de l'évidence », *Fiction*, n° 229, janvier 1973, p. 120 (en ligne, Jean-Pierre Andrevon, « Stefan Wul ou la grandeur de l'évidence », *NooSfere*, <<https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=446>> [18 mars 2020]).

72 Gérard Klein, préface à Stefan Wul, *Œuvres*, t. I, *Le Temple du passé*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1970, p. 11.

Stefan Wul n'échappe pas à la loi commune imposant aux auteurs et aux œuvres du Fleuve noir une rotation rapide, si bien que ses œuvres disparaissent comme les autres des rayons. En un peu plus de trois ans de publication, néanmoins, Wul réussit à créer un effet d'attente sur son seul nom, qui perdure après sa retraite, si bien que ce nom reste invoqué pendant les dix, voire quinze, années qui suivent pour prouver qu'une science-fiction « de qualité » est possible au Fleuve noir.

Cela tient aussi au fait que Wul n'est pas exactement un corps étranger dans cette collection, puisqu'il reprend, tout en les déformant et en les adaptant, les thématiques récurrentes du Fleuve noir, comme les guerres contre les extraterrestres, les références à l'Atlantide et d'une manière générale les aventures spatiales. À cette époque, de plus, la qualité des ouvrages parus au Fleuve noir s'améliore, du point de vue des amateurs. Jimmy Guieu, Richard-Bessière et B. R. Bruss fournissent parfois des romans qui sortent de l'ordinaire de la collection⁷³. Les romans de Wul n'ont pas eu une influence directe sur l'écriture des autres membres de l'écurie du Fleuve noir, mais parce qu'ils maîtrisaient de mieux en mieux les cadres imposés par la collection, ces auteurs se sont sentis d'autant plus libres.

De plus, en 1958, un prix, le Prix Jules Verne du Rayon fantastique, produit un effet à la fois d'incitation et de légitimation. Ce prix n'est pas décerné à un roman déjà publié dans la collection, mais il garantit au contraire la publication au Rayon fantastique. Plus qu'une simple distinction honorifique, un tel prix correspond à la plus grande récompense concevable pour un écrivain français de cette époque, à savoir être publié au côté des auteurs américains.

Le jury, constitué d'un panel de critiques faisant autorité en France, hésite longtemps entre deux romans. Il s'agit de *L'Adieu aux astres* de Serge Martel, et de *Gambit des étoiles* de Gérard Klein⁷⁴. L'un et l'autre ont pour sujet des aventures spatiales, ce qui confirme la fréquence, à cette période, de l'identification entre le *space opera* et le roman de science-fiction⁷⁵. C'est le roman de Serge Martel qui reçoit le Prix Jules Verne, mais les deux sont publiés par le Rayon fantastique.

Une polémique s'ensuit dans les colonnes de *Fiction*, car ce choix renvoie encore, apparemment, au dilemme de l'écrivain français de science-fiction, dont

73 Par exemple *Les Êtres de feu*, de Jimmy Guieu. *Le Fléau de l'univers*, de Richard-Bessière. *Le Grand Kirn*, de B. R. Bruss (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1958). Néanmoins, à part Wul et Kurt Steiner, les nouveaux venus du Fleuve noir, Maurice Limat et M. A. Rayjean, ne brillent guère.

74 Serge Martel, *L'Adieu aux astres*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1958. Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1958.

75 Un autre roman d'aventures spatiales est publié cette même année dans la coll. « Le Rayon fantastique ». Il s'agit de *Embûches dans l'espace*, de François Pagery, en 1958. Pagery est le pseudonyme collectif de Patrice Rondard, Gérard Klein et Richard Chomet.

on attend qu'il écrive un texte de science-fiction française, et non simplement un texte français de science-fiction. Jacques Bergier, membre du jury ayant voté pour *L'Adieu aux astres*, justifie ainsi sa position :

C'est un roman qui ne doit rien à personne et qui est écrit comme si l'auteur n'avait jamais lu de science-fiction. À mon avis, c'est d'œuvres de ce genre que la science-fiction française a besoin. [...] le but était d'encourager les auteurs français et non pas de favoriser les imitations de la science-fiction américaine⁷⁶.

L'émulation des textes et auteurs américains revient trop vite, aux yeux de nombreux critiques, à un démarquage servile, ou tout au moins stérile, de modèles très présents à l'esprit de l'écrivain⁷⁷. Pour les partisans d'une rivalité créative avec les auteurs américains, un roman comme celui de Serge Martel n'a aucune signification, pour ces raisons mêmes qui le font louer par Bergier. Élaboré en marge du genre, il ne peut en faire partie⁷⁸.

114

Cette dernière position apparaît encore plus manifestement, même si c'est de manière anonyme, à l'occasion du deuxième Prix Jules Verne, accordé à *Surface de la planète*, de Daniel Drode⁷⁹. La critique concernant cet ouvrage dans *Fiction* est signée par un certain « Intérim », ce qui indique la volonté de ne pas heurter directement le jury et l'éditeur, mais permet aussi une attaque d'une grande violence :

Certes, *Surface de la planète* représente une tentative intéressante dans le domaine de la science-fiction ; c'est le premier essai d'une symbiose entre ce qu'il est convenu d'appeler la littérature d'avant-garde et le genre qui nous préoccupe. C'est également un ratage au niveau des intentions de l'auteur⁸⁰.

Ce qui a conquis le jury du Prix Jules Verne a visiblement dérouté le critique. Dans *Surface de la planète*, Daniel Drode s'est efforcé de déconstruire la langue française, en s'inspirant bel et bien de Raymond Queneau. En l'inscrivant dans une perspective qui est celle de la littérature d'avant-garde, le critique lui dénie

76 Jacques Bergier, *Fiction*, n° 59, octobre 1958, p. 134.

77 Alain Dorémieux (*Fiction*, n° 62, janvier 1959, p. 127) donne la liste des influences qu'il lui semble identifier : Catherine L. Moore, Edmond Hamilton, Van Vogt, Arthur C. Clarke. Ce reproche est quelque peu paradoxal, dans la mesure où le rapprochement avec des auteurs aussi prestigieux pourrait suffire à donner envie de lire l'ouvrage. Un tel paradoxe permet de mesurer la difficulté pour un auteur français d'affirmer sa propre voix à la fin des années cinquante.

78 Gérard Klein présente cette querelle comme moins littéraire qu'éditoriale (Gérard Klein, *Le temps n'a pas d'odeur*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2004, préface, p. 11).

79 Daniel Drode, *Surface de la planète*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1959.

80 « Intérim », *Fiction*, n° 73, décembre 1959, p. 133.

toute place dans la science-fiction, ce qui revient à dire qu'il est nécessaire de se mettre à l'école des Américains pour écrire de la science-fiction.

Par la suite, *Surface de la planète* est considérée au contraire comme un roman essentiel dans l'élaboration de la science-fiction française, même s'il correspond à une tentative isolée⁸¹. Il ne suscite néanmoins aucun imitateur et ne provoque pas de débat théorique notable. Daniel Drode est simplement l'un des trois écrivains français publiés cette année-là par le Rayon fantastique. Cette collection est devenue, en deux ans, un point de repère essentiel pour les auteurs français de science-fiction. À la fin des années cinquante, il est possible de devenir un écrivain de science-fiction en France, publié au côté des meilleurs auteurs de référence, américains, anglais, français.

Pendant cette première décennie, les écrivains français restent dépendants de leurs maisons d'édition. Peu d'opportunités s'offrent à eux. L'échec d'une collection comme la Série 2000 n'est guère encourageant. Ils sont confrontés à une critique qui n'a de cesse de comparer les romans français à des modèles américains idéalisés. Néanmoins, les quelques écrivains distingués dans ce contexte défavorable acquièrent une dimension symbolique.

L'APPEL DE L'ESPACE

L'histoire de la littérature de science-fiction est l'histoire de ses récits, pris dans le contexte de leur première publication. Mon but est de mettre en évidence des paradigmes dominants, c'est-à-dire les représentations générales de la science-fiction qui constituent des cadres de référence, jamais explicitement exprimés, permettant d'envisager un nouveau texte. À chaque décennie étudiée, ainsi qu'à la période précédant l'apparition de la science-fiction en France, j'associe un paradigme distinct. C'est ainsi qu'à la poétique de l'anomalie, qui détermine les récits d'imagination scientifique, succède le paradigme de l'aventure spatiale contrariée, puis celui de l'exploration planétaire, et enfin celui de la fuite hors de mondes inhospitaliers. L'étude des paradigmes dominants permet de faire ressortir les tendances unifiant à une période donnée les textes, parfois très divers, d'auteurs français.

Les années cinquante correspondent à une période d'apprentissage pour les écrivains français, mais plus largement pour les lecteurs. Les fictions ne suscitent d'intérêt qu'à proportion du plaisir qu'elles procurent, c'est d'abord à partir de

81 Gérard Klein, admirateur de la première heure, réédite ce roman en 1976, en y ajoutant une préface intitulée « Science-fiction et roman nouveau » (*Surface de la planète*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1976, p. 7-24).

ce critère que j'évoquerai les romans français de cette décennie. Je ne propose pas, néanmoins, une étude de la réception de ces ouvrages, pas plus qu'une classification arbitraire, fondée sur une hiérarchie des plaisirs distinguant certains textes et en rejetant d'autres.

Les textes traduits, quoique formant une grande partie de la science-fiction lue à cette époque, ne seront pas mentionnés. De plus, parmi les cent cinquante titres parus alors, j'ai dû effectuer des choix. Ces deux problèmes de méthode se posent avec encore plus d'acuité dans les périodes suivantes, car, d'une part, la publication continue d'œuvres traduites se double d'une très grande persistance de certains textes et auteurs, qui restent en rayons ou sont réédités, et, d'autre part, le volume global de publication ne cesse d'augmenter.

Afin d'évoquer un maximum de traits significatifs de la science-fiction, telle qu'elle est conçue en France, je choisis des titres représentatifs, soit de la collection, soit de l'auteur, soit du courant étudié, en y ajoutant des titres atypiques qui ont joui d'une certaine faveur. Une telle étude permet de faire ressortir ce qui, à cette époque, correspond au paradigme dominant de la science-fiction en France, ce que les amateurs ont en tête lorsqu'ils déclarent « ceci est de la science-fiction ».

116

Plaisir d'une science-fiction en série

La majorité des romans français de science-fiction paraît dans la collection *Anticipation du Fleuve noir*. Seul Stefan Wul a été distingué de manière durable, grâce à des rééditions multiples. Collection populaire, à destination d'un public pressé et peu exigeant d'un point de vue littéraire, *Anticipation* est une littérature sérielle. Le lecteur se détermine en fonction du titre et de l'illustration de couverture, plutôt qu'en tenant compte de l'auteur.

Les thèmes abordés dans les années cinquante sont peu nombreux : « L'ambiance générale est alors assez proche de celle des pulps américains d'avant-guerre : robots, inventeurs géniaux, savants fous, voyages dans l'espace, le temps, l'infiniment grand ou l'infiniment petit, invasions de la Terre et enlèvements par les extraterrestres... »⁸² Le choix d'un sujet paraît conditionner la manière de le traiter : les robots se révoltent ; les surhommes sont traités à tort comme des ennemis et doivent lutter pour affirmer leurs bonnes intentions ; la rencontre avec les extraterrestres implique un conflit, ouvert ou réglé par voie d'espionnage. Néanmoins, malgré les éléments stéréotypés, les scénarios ne cessent de se diversifier.

82 Roland C. Wagner, « Sauve qui peut ! », *Roland C. Wagner* [en ligne], <<https://www.noosfere.org/icarus/articles/Article.asp?numarticle=744>> (18 mars 2020).

Les extraterrestres, hostiles ou amicaux, concentrent les stéréotypes. Leurs caractéristiques physiques reflètent leur psychologie : plus ils diffèrent des êtres humains, plus ils sont agressifs. Deux grands scénarios sont envisageables, selon que ce sont les êtres humains qui se déplacent, comme dans *Les Conquistadors de l'univers*⁸³, de Richard-Bessière, ou les extraterrestres qui s'attaquent à la Terre, sur le modèle de *L'Homme de l'espace*⁸⁴, de Jimmy Guieu.

Les Conquistadors de l'univers sont des Français partis explorer l'espace. Ils trouvent sur la Lune une faune redoutable, puis ils continuent leur périple sur Mars. Les Martiens se montrent accueillants, mais une faction veut se servir des Terriens pour « régénérer » leur race, si bien que ces derniers sont contraints à se battre.

L'Homme de l'espace est un « Polarien », venu avertir l'humanité du danger qu'une race extraterrestre, les « Denebiens », représente pour la Terre. Seule la guerre secrète que livrent les Polariens aux Denebiens empêche la conquête de la planète. Le héros du roman devient un agent au service des Polariens. La structure manichéenne de *L'Homme de l'espace* est souvent reprise dans le *Fleuve noir*, transposant le climat de guerre froide des années cinquante. Dans *S.O.S. Soucoupes*⁸⁵, de B. R. Bruss, les Martiens font alliance avec les Soviétiques, tandis que les Américains organisent la défense de l'humanité.

Par la suite, le conflit entre factions extraterrestres ne se suffit plus à lui-même. Il forme un cadre où se manifestent d'autres thèmes, tels que le voyage dimensionnel ou le voyage temporel. Les extraterrestres deviennent de simples motifs, des chevilles narratives justifiant la présence d'objets techniques accomplissant des prodiges. Ainsi, un personnage récurrent de Richard-Bessière, l'intrépide journaliste Sydney Gordon rencontre plusieurs types d'envahisseurs : dans *Cité de l'esprit*, ils disposent d'une science des vibrations les rendant invulnérables ; dans *Bang !*, ils se livrent une guerre sans merci à travers le temps⁸⁶.

Le scénario d'un *Fleuve noir* se présente comme une intrigue reprenant des structures familières, en y incorporant des éléments nouveaux. Chaque roman offre une reconfiguration d'objets connus, avec des personnages récurrents pour assurer une continuité. Une partie du plaisir de la lecture provient de la reconnaissance de ces héros familiers.

83 Francis Richard-Bessière, *Les Conquistadors de l'univers*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1951.

84 Jimmy Guieu, *L'Homme de l'espace*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1954.

85 B. R. Bruss, *S.O.S. Soucoupes*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1954.

86 F. Richard-Bessière, *Cité de l'esprit*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1957, et *Bang !*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1958.

Fleuve noir forme pendant cette période un continuum stylistique et thématique. Aux phrases courtes et limpides de descriptions factuelles répondent des dialogues qui exposent des problèmes simples, puis les résolvent. Les mots spécifiques de la science-fiction sont glosés : le vocabulaire ne doit pas faire obstacle à la lecture d'ouvrages vendus dans des kiosques et des halls de gare. En dépit de la linéarité des intrigues, ces romans se doivent d'être captivants. Pour cela, ils invoquent des objets de la science-fiction, des gadgets surprenants, des extraterrestres, des fusées spatiales ou des soucoupes volantes. Leur présence dans l'histoire suffit à provoquer le divertissement, car c'est à travers ces objets que se manifeste le pouvoir et le triomphe du héros sur un monde hostile.

118

L'uniformité des romans du Fleuve noir ne tient pas seulement à ces caractéristiques. Un même parti pris vis-à-vis de la science et de la connaissance y fonde une dynamique uniforme. Tout ce qui est susceptible d'être dévoilé au cours du roman existe déjà lorsqu'il commence. Les personnages se contentent d'apprendre des informations, de déchiffrer des mystères ou de redécouvrir des principes connus par d'autres espèces. Leur quête n'aboutit pas à un changement radical dans le monde fictionnel, mais simplement à une redistribution d'un savoir préexistant, selon un double modèle, celui de l'exploration et de l'initiation.

Ce statisme scientifique se retrouve dans la quasi-totalité des romans de cette époque, en dépit de la variété des situations. Dans *Territoire robot*, Jean-Gaston Vandel présente une colonie robotique installée sur Mercure⁸⁷. Les robots kidnappent un être humain pour en faire leur maître. Les sauveteurs humains, eux, doivent comprendre la logique des robots pour mener leur mission à bien. Cette structure d'enquête et de découverte se retrouve dans un roman comme *Le Grand Kirn*, dans lequel B. R. Bruss présente un faisceau convergent de phénomènes étranges qui mettent en émoi la communauté des parapsychologues. Le héros enquête sur d'étranges homuncules écarlates, les Djarns, qui forcent grâce à leurs pouvoirs mentaux des villages entiers à participer au projet du Grand Kirn, un extraterrestre détestant la chaleur et souhaitant faire dévier la Terre de son orbite.

La tension narrative qui se manifeste dans la science-fiction repose sur une dialectique entre un monde devenu incertain et le questionnement que ces bouleversements imposent aux personnages, qui doivent lutter pour assimiler et admettre de nouvelles informations. Alors que les personnages de science-fiction cherchent leur place dans un monde en mutation, un personnage typique du Fleuve noir se contente d'agir pour restaurer un équilibre.

⁸⁷ Jean-Gaston Vandel, *Territoire robot*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1954.

Les onze romans que Stefan Wul a publiés au Fleuve noir entre 1956 et 1959 mettent un peu à l'épreuve le moule de la collection. Ils reprennent les thématiques récurrentes du Fleuve noir. Le lecteur y trouve de nouvelles configurations d'éléments connus, ce qui garantit un sentiment initial de familiarité. Néanmoins, les thèmes évoqués sont remaniés et parfois minés de l'intérieur, car Wul introduit des décrochages à différents niveaux. Les premiers chapitres de *La Peur géante* montrent un affrontement entre des envahisseurs en soucoupes volantes et des humains victimes de leurs assauts destructeurs⁸⁸.

Néanmoins, *La Peur géante* présente des singularités. Les envahisseurs ne sont pas des extraterrestres, mais des poissons intelligents, les Torpèdes. Ce ne sont pas des agresseurs sans scrupule, mais des victimes désespérées qui répliquent aux multiples invasions de leur habitat naturel. Le premier assaut des Torpèdes manifeste leur maîtrise de l'environnement, puisqu'ils provoquent en faisant fondre les glaces polaires une brusque montée des eaux. Seule peut triompher celle des deux espèces qui parvient à circonscrire l'autre scientifiquement, en découvrant les faiblesses de l'adversaire puis en mettant au point des techniques pour en tirer parti.

Dans ce roman, le thème de l'agression extraterrestre se trouve détourné, mais la singularité de l'approche de Wul ne se réduit pas à l'introduction de variations. Les mondes mis en place dans ses récits ne souffrent pas du statisme scientifique évoqué pour le Fleuve noir. Ses personnages sont confrontés à des modifications profondes et irréversibles de leur univers, auxquelles il leur faut s'adapter, par le truchement de découvertes scientifiques. Il ne s'agit pas de dérober la technologie supérieure des envahisseurs, ni de la neutraliser. Les savants de Wul doivent rivaliser d'ingéniosité avec leurs adversaires.

Dans *Retour à « o »*, un procédé de réduction de matière est mis au point spécifiquement pour guérir le héros d'une affection jusque-là incurable. Ce procédé est utilisé par le héros pour déstabiliser la société lunaire, qui projette une offensive contre la Terre, puis il devient la clef de son évasion, et enfin de la survie de l'espèce humaine. Une découverte scientifique, inconnue au moment où commence l'histoire, devient du fait des choix et actions du héros un élément vital pour l'intrigue. Les inventions qui jalonnent le récit modifient profondément l'univers, parce qu'elles mettent à disposition des personnages de nouvelles possibilités d'action. Le monde fictionnel diffère de ce qu'il était, puisque les nouveaux principes et engins inventés ont un impact durable.

La surenchère présente dans les romans de Wul se manifeste aussi par les tours et détours d'une intrigue foisonnante, ainsi que par la convocation de décors et de situations empruntés à d'autres catégories éditoriales, en particulier

88 Stefan Wul, *La Peur géante*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1957.

l'espionnage et le récit colonial. *Rayons pour Sidar*⁸⁹ commence comme la transposition d'une aventure exotique : Lorrain se déplace au milieu d'une faune et d'une flore inconnues et dangereuses. Il retrouve Lionel, son robot familial, mais meurt aux mains d'indigènes hostiles. Le robot entreprend de ramener Lorrain à la civilisation, en vue de le ressusciter. Il se greffe les jambes du mort et veille à maintenir en état le corps de son maître.

Son succès coïncide avec le passage au premier plan d'une intrigue sous-jacente : l'expédition de Lorrain n'était pas une simple aventure, mais une mission destinée à sauver Sidar de l'emprise d'une espèce extraterrestre, les Xressiens. Lionel et Lorrain, remis sur pied, mènent à son terme le plan terrien. Sidar, propulsée dans l'espace par un flux de neutrons, est arrachée à son système solaire. Le lecteur d'un texte de Wul est confronté à des éléments associés à la science-fiction, extraterrestres, robots, techniques avancées de chirurgie ou de propulsion spatiale, introduits dans le récit de manière surprenante ou paradoxale⁹⁰. Sept romans sur les onze se terminent sur un renversement, un dernier décalage laissant le lecteur stupéfait ou l'incitant à la méditation.

120

Formant un ensemble parfois hétérogène, le récit de Wul court le risque de manifester trop clairement des caractères artificiels. La fin de son dernier roman, *Odyssée sous contrôle*, pourrait être interprétée comme le signe d'une prise de conscience de ce que ces récits fournis au Fleuve noir, en dépit de leurs fulgurances, restent pris dans un réseau de références figées. Sur la planète Émeraude, Michel Maistre, agent secret, est capturé par les Cépodes en même temps que la belle Inès Darle. L'espion se voit réduit à l'état de cerveau dans un bocal, mais il se découvre des facultés psychiques lui permettant d'imposer sa volonté aux autres. Il manipule un Cépode pour être placé de nouveau dans son corps. À la suite de son évasion, l'intrigue se délite. Ultime retournement, tout le récit se révèle n'avoir été qu'une séance d'hypnothérapie de couple. Comme l'explique à Inès Darle le médecin chargé du traitement, dans un monde d'où l'aventure est bannie par le confort et la sécurité, l'estime de soi diminue aussi vite que la capacité à séduire son ou sa partenaire, mais un séjour onirique partagé permet de rassurer les couples sur leurs sentiments.

Si les inventions de Wul décuplent le plaisir du lecteur devant les ressources infinies du héros, elles le rendent aussi fragiles, en faisant apparaître ce qu'il peut avoir d'artificiel, puisque ces ressources ne dépendent que de l'ingéniosité de l'auteur et qu'il n'existe nulle résistance opposée par une quelconque réalité. Le titre du roman, *Odyssée sous contrôle*, désigne aussi l'aventure de la lecture,

89 *Id.*, *Rayons pour Sidar*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1957.

90 La science-fiction des romans de Wul se teinte de fantastique dans *La Mort vivante* (1958), *Piège sur Zarkass* (1958) et *Terminus 1* (1959).

exaltante mais subie. Lorsque Stefan Wul interrompt sa carrière, Fleuve noir continue la publication de romans où les héros sont toujours vainqueurs et que le lecteur aborde avec une tranquille familiarité.

Sociétés bloquées et tentations cosmiques

En dehors du Fleuve noir, les auteurs français n'écrivent et ne sont publiés qu'au risque d'être accusés de démarquage. Je vais évoquer des œuvres représentatives de ce que signifie le terme de science-fiction pour des Français dans les années cinquante. Pour que leur analyse soit pertinente et susceptible de servir à une compréhension et une illustration du genre en lui-même, il faut néanmoins que ces textes soient plus que des documents d'histoire littéraire : ils doivent prendre place dans une tradition de science-fiction.

Je n'entreprendrai pas une réhabilitation d'un corpus laissé de côté par la tradition, parce qu'une telle entreprise n'est pas nécessaire. Considérer qu'une œuvre française, puisque laissée de côté par la tradition dominante de la science-fiction, ne serait pas représentative de la science-fiction en général revient à négliger le facteur le plus important, à savoir le jugement des lecteurs effectifs de ces œuvres.

Les textes des auteurs français de science-fiction sont publiés dans les mêmes collections que ceux des auteurs étrangers. Même s'ils souffrent d'un déficit de légitimité par rapport aux auteurs anglo-saxons, les écrivains français sont lus en continuité avec eux. Leurs œuvres, dans le domaine français, passent les mêmes étapes : celles qui sont considérées comme des classiques sont citées et commentées par les chroniqueurs et encyclopédistes, tenues pour des influences par d'autres auteurs et rééditées régulièrement. La coexistence constante, depuis le milieu des années cinquante jusqu'au début du XXI^e siècle, d'œuvres d'auteurs français et étrangers dans les mêmes collections de science-fiction, me semble assez prouver qu'elles sont lues selon les mêmes critères par un public large et informé.

Pendant les années cinquante, les romans d'auteurs français sont souvent rapportés par les critiques à des textes anglo-saxons, la plus grande qualité d'un texte français semblant être de pouvoir souffrir cette comparaison. Jean-Pierre Andrevon oppose une vingtaine d'années plus tard ce qu'il appelle l'« esprit de sous-préfecture » de certains textes français aux « tentations cosmiques » apportées par le modèle américain :

[...] la SF américaine [...] apportait sa prodigieuse imagination thématique, et l'élargissement au domaine de l'univers d'un genre que les Français réduisaient souvent aux frontières de la sous-préfecture⁹¹.

91 Jean-Pierre Andrevon, « *Le Grandiose avenir* », *Fiction*, n° 264, décembre 1975, p. 153. Dans ce commentaire de la préface de Monique Battestini à un recueil de nouvelles

Par contraste avec l'imagination scientifique, la science-fiction à l'américaine donne le sentiment d'un changement d'échelle. Les romans devenus des références dans la science-fiction française sont ceux dont l'auteur a réussi à produire ce sentiment de coupure d'avec la réalité contemporaine. Le meilleur moyen d'obtenir un tel résultat semble être de céder aux « tentations cosmiques », en écrivant un récit d'aventures spatiales.

L'Adieu aux astres, de Serge Martel, et *Embûches dans l'espace*, de François Pagery, permettent de faire la différence entre le goût de l'époque et un jugement à long terme⁹². Ils ont été bien accueillis par la critique de l'époque, sans être réédités par la suite. Le premier, malgré ses fusées et ses extraterrestres, reste pris dans « l'esprit de sous-préfecture ». Les pilotes qui s'offrent un dernier tour du système solaire n'y découvrent rien de nouveau. Le roman de Pagery offre une condensation des clichés sur les aventures spatiales à l'américaine. Un savant recherche une cité extraterrestre perdue dans la jungle vénusienne, pour y localiser un propulseur interstellaire. *Embûches dans l'espace* s'arrête alors que la véritable aventure paraît sur le point de commencer, puisque le propulseur n'est jamais employé.

122

Ces deux romans présentent des situations bloquées et des univers confinés. L'aventure, dans les romans français de science-fiction de cette période, consiste ainsi à remettre en cause le monde dans lequel est située l'action. Une des solutions à ce confinement est l'évasion, comme dans *Ceux de nulle part*, de Francis Carsac et *La Naissance des dieux*, de Charles Henneberg.

Le premier se présente comme la transcription du témoignage d'un médecin français, qui a vécu en un autre univers, et peut-être en un autre temps, des aventures exceptionnelles. Le docteur Clair se trouve mêlé à un conflit opposant toutes les espèces humanoïdes aux Misliks, des créatures de ferro-nickel qui ont entrepris de coloniser l'espace en refroidissant les soleils. L'aide des humains sera décisive contre les Misliks, puisque leur sang rouge, chargé en fer, les immunise aux attaques magnétiques de ces métaux vivants. Cette grande guerre n'est pas pour autant terminée lorsque s'achève le témoignage du docteur Clair. Il veut enrôler des humains pour gagner la place de l'espèce humaine parmi les nations extraterrestres. La Terre apparaît comme un espace étriqué : il faut s'expatrier pour entrer de plain-pied dans l'aventure.

françaises, l'écrivain fait la synthèse d'informations tirées de sa connaissance du domaine et d'impressions laissées par ses lectures de jeunesse. La position qu'il adopte ici est très critique à l'égard des apports de la science-fiction américaine, qui contenait selon lui trop de « mauvaise graisse d'importation » (*ibid.*).

92 Serge Martel, *L'Adieu aux astres*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1958. François Pagery [Richard Chomet, Gérard Klein et Patrice Rondard], *Embûches dans l'espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1958.

La Naissance des dieux commence dans une civilisation très avancée techniquement, mais d'où l'aventure et les grandes découvertes sont bannies. Pour échapper à l'anéantissement de leur monde, une poignée de personnages s'enfuit à l'aide d'une machine expérimentale vers un autre espace-temps. Ils arrivent sur un monde sauvage et désert, mais vibrant de possibilités : par leur imagination, ils transforment l'espace autour d'eux, donnant vie à des créatures nouvelles, remodelant le paysage et modifiant leur propre morphologie. L'univers qu'ils créent leur échappe en partie, car les produits de leur imagination deviennent autonomes. Ils en viennent à s'entretuer pour défendre leurs créations.

Ces récits sont traversés par une réflexion sur les conditions de l'écriture de la science-fiction en France. *Ceux de nulle part* présente le départ d'un Français dans l'univers de la science-fiction et son adaptation exemplaire à ses nouvelles conditions. *La Naissance des dieux* ne postule un monde de science-fiction accompli que pour le détruire et mettre en place un autre type de récit, où les archétypes de la science-fiction, le savant, le pilote et le mutant, sont régénérés par la mythologie. Confronté à un espace de la science-fiction perçu comme déjà constitué et plus ou moins monolithique, l'écrivain français doit choisir, au travers de ses héros, de s'y adapter ou de le refuser en totalité.

On retrouve ce schéma dans *Le Titan de l'espace* d'Yves Dermèze. Ce « titan » est un être d'énergie pure, absorbant l'énergie vitale. La confrontation avec cet être correspond, pour une humanité encore limitée à de petits trajets interplanétaires, à un changement d'échelle drastique. La société humaine postulée par Dermèze dans cet avenir est bloquée de manière structurelle, car soumise à une dictature technocratique, qui se délite face aux assauts du titan de l'espace.

Le progrès scientifique thématé dans les récits des années cinquante se fait par bonds soudains, du fait de l'irruption brutale d'informations ou d'êtres nouveaux dans un espace figé. Néanmoins, peu à peu paraissent des romans qui présentent des moyens de résoudre ces problèmes. Les deux romans les plus célèbres de Stefan Wul, *Niourk* et *Oms en série*, doivent une partie de l'excellent accueil qu'ils reçoivent à l'époque de leur parution au fait qu'ils reprennent, au fil d'une intrigue permettant de la dépasser, cette situation difficile⁹³.

Après un cataclysme nucléaire, des tribus terriennes survivent de chasses et d'expédients dans la grande cuvette qu'est devenu le golfe du Mexique. Chassé par les siens, le héros de *Niourk*, l'enfant noir se rend dans une ancienne ville où subsistent des vestiges de l'époque scientifique. Prenant une annonce

93 Stefan Wul, *Niourk*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1957. *Id.*, *Oms en série*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1957.

publicitaire pour une prophétie, il part pour « Niourk », c'est-à-dire New York. Perdu dans les rouages d'une ville fonctionnant à vide, il rencontre des Vénusiens échoués lors d'une mission d'exploration. La Terre, pour ces humains expatriés, est devenue un espace exotique.

Le schéma réapparaît : d'un côté se trouvent des humains courageux, mais ignorants, de l'autre des humains très avancés, mais pris dans une société figée, tandis que le héros, à la frontière entre les deux, acquiert très vite des savoirs nouveaux. L'alternative entre ces deux espaces se trouve subsumée en une synthèse miraculeuse. Affecté par les radiations terrestres, mais soigné par la science vénusienne, l'enfant noir devient un surhomme doté de facultés extraordinaires. Il soustrait la Terre au système solaire, pour pouvoir continuer à y mener la seule existence qui vaille d'être vécue, la vie de sa tribu. La mise en contact des deux espaces antagonistes se résout en une sérénité créatrice.

124

Dans *Oms en série*, la confrontation entre les deux espaces physiques devient plus intériorisée. Des extraterrestres gigantesques, les Draags, bénéficient d'une science avancée. Ils ont rapporté d'une planète irradiée les « Oms », qui font d'affectueux animaux de compagnie. Un petit Om, Terr, est soumis par accident à un dispositif d'apprentissage hypnotique, si bien qu'il acquiert, avec la conscience de lui-même, des rudiments scientifiques et des connaissances sur la société Draag. Il devient le chef d'une bande d'Oms, qui forme peu à peu une petite armée. Les Oms s'installent sur des îles désertes et ils utilisent des appareils volés aux Draags pour les repousser par des champs de force protecteurs, avant d'obtenir la reconnaissance de leur statut de deuxième espèce pensante de la planète⁹⁴. Les êtres humains doivent toute leur science aux extraterrestres, mais ils parviennent à assurer une coopération définitive entre les deux espèces, l'énergie et l'ingéniosité humaines se mariant avec la science et la sagesse des Draags.

S'il est possible de proposer de ces textes une lecture métaphorique, où l'on retrouve l'image des écrivains français s'adaptant aux exigences de la science-fiction, rien n'indique qu'ils aient été lus ainsi à l'époque. Une telle lecture met plutôt en évidence les difficultés que les écrivains ont dû résoudre pour pouvoir s'approprier les objets de la science-fiction. Lecteurs eux-mêmes d'un genre ancré dans une tradition étrangère, les auteurs français mettent en scène leur propre apprentissage, faisant du personnage principal l'interprète de l'univers fictionnel, au service du lecteur.

94 Le titre du roman vient d'un jeu de mots. La victoire des Oms repose sur un bluff efficace : il faut que les Draags leur supposent des capacités industrielles importantes ; ne disposant pas de générateurs assez puissants, ils se branchent eux-mêmes en masse sur des convertisseurs, utilisant l'électricité des corps humains branchés en série pour alimenter les champs de force.

Le premier roman de Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles*, montre ce que signifie le passage d'un univers de science-fiction éclaté en plusieurs espaces antagonistes à un monde homogène. La conquête des étoiles est entamée depuis longtemps. Le héros, Jerg Algan, est un explorateur réactionnaire : il n'a jamais quitté la Terre et cherche à en découvrir tous les recoins. Recruté par ruse, il devient contre son gré un pionnier interstellaire. Il s'embarque pour une infinité d'espaces autonomes, formant une mosaïque presque inconcevable, du fait des conditions de la colonisation : « L'humanité essaimait dans l'espace, mais elle s'égarait aussi dans le Temps »⁹⁵. Les voyageurs spatiaux, se déplaçant à la vitesse de la lumière, ne vieillissent que très lentement, en comparaison des habitants des planètes qu'ils relient. Même si le voyage est possible, les liaisons entre les mondes doivent être planifiées plusieurs dizaines d'années à l'avance.

Pour s'adapter aux nouvelles conditions de vie et de société humaines, deux modèles se détachent, qui sont issus des premiers temps de la colonisation. Celui des mondes puritains tire sa cohérence et sa force d'un conformisme rigide. Une dizaine de mondes proches forment une communauté autonome, fondée sur un socle religieux et culturel invariant. Les puritains, notamment, dissimulent leurs visages derrière des masques identiques, pour affirmer l'unité de leur culture :

L'idée des anciens puritains avait été que chaque homme, en face d'un univers immense mais non inaccessible, était et devait être définitivement seul (...). L'homme de l'espace ne pouvait plus être ni l'homme d'une époque ni celui d'un monde. Il fallait qu'il fût inodore et incolore, presque invisible, presque insaisissable⁹⁶.

Le modèle dominant, celui de Bételgeuse, s'appuie sur une sorte de fédéralisme modulaire, aux liens très lâches. L'opposition entre les deux modèles se situe à un niveau essentiellement culturel, ainsi que le souligne un marchand puritain : « Bételgeuse veut bien de nos hommes mais pas de notre société. Elle nous craint et nous empêche de nous étendre⁹⁷ ».

Jerg Algan doit percer le mystère des citadelles noires, d'étranges constructions cyclopéennes disséminées sur des planètes sans vie. Il s'aperçoit que dans les différentes galaxies se trouvent trois objets récurrents qu'il faut combiner. Des échiquiers faits d'une matière inconnue ont été découverts et colportés parmi les mondes humains. Sur des planètes n'ayant connu aucune vie animale

⁹⁵ Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles* (1958), Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 2005, p. 39.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 94.

poussent en abondance des racines de zotl, dont le suc produit des effets hallucinogènes. Enfin, il apparaît à Jerg Algan que d'autres races humanoïdes ont suivi dans de lointaines galaxies un développement parallèle à celui des êtres humains. Après avoir absorbé une très forte dose de zotl, Algan applique son état hallucinatoire aux cases d'un échiquier et parvient à un état supérieur de perception de l'univers : il remonte au centre de la galaxie et découvre le secret des citadelles.

À l'instar des héros de Wul, Jerg Algan n'a pu trouver sa place dans les innombrables mondes qui composent la galaxie humaine. À leurs systèmes bloqués, Algan oppose une forme de transcendance. Les humains sont en fait des machines biologiques créées par des êtres vivant dans les étoiles. Bien employés, le zotl et l'échiquier leur permettent de se téléporter à volonté. Les révélations d'Algan changent le sens de la vie des humains et la manière dont ils vont occuper l'espace. En abolissant le temps par la téléportation et l'immortalité, Jerg Algan met fin à la fragmentation du domaine humain.

126

Le schéma narratif mettant en jeu deux espaces antagonistes tend à disparaître des romans français de science-fiction et avec lui ce que l'introduction d'objets de la science-fiction pouvait avoir d'ostentatoire et d'artificiel. Les récits d'aventures spatiales de qualité se multiplient au début des années soixante, sans plus que n'y apparaisse l'idée d'un espace lointain et fondamentalement autre. À la fin des années cinquante, les écrivains français ont achevé leur apprentissage. Comme les humains du *Gambit des étoiles*, « ils [ont franchi] les grandes portes, largement ouvertes, de l'espace, et ils [ont pénétré], les yeux encore clos, dans le domaine infini qui s'étend au-delà »⁹⁸.

Surface de la planète, un cas à part

L'importance, toutes collections confondues, des thèmes associés à l'aventure spatiale suggère que le *space opera* représente le paradigme dominant de la science-fiction à l'époque. La constitution d'un tel paradigme ne suppose pas pour autant l'exclusion d'autres thèmes, mais plutôt l'exacerbation d'un plaisir tiré de la reconnaissance. Les auteurs français se sentent en mesure de s'appuyer sur des objets qu'ils tiennent pour déjà connus par leurs lecteurs :

Comme telle, la Science-Fiction est remarquablement [...] riche en références. Mais ces références n'ont pas besoin d'être signalées. Elles doivent être dans l'esprit du lecteur. Elles sont devenues des conventions par rapport auxquelles s'articule le récit, éventuellement pour les contredire ou les bousculer. Quand un écrivain situe une histoire sur la toile de fond d'une société galactique, il n'a plus

98 *Ibid.*, p. 254.

besoin de justifier l'existence de ce cadre. Toute une série d'ouvrages antérieurs s'en sont chargés. Moyennant quoi l'Empire Galactique existe au même titre que l'Amérique ou que la Sécurité sociale⁹⁹.

Néanmoins, un trop grand écart par rapport à ce qui est déjà tenu pour constitutif de la science-fiction peut entraîner un rejet du texte. Pour déterminer les attentes des lecteurs de l'époque, je vais m'appuyer sur les reproches lancés par un critique anonyme de *Fiction à Surface de la planète*, en 1959¹⁰⁰.

Si l'essentiel de l'argumentation du critique porte sur le « ratage » que constitue d'après lui l'expérimentation formelle mise en place par Daniel Drode, le critère décisif permettant de juger le livre porte sur son thème, qui « n'offre réellement aucun rapport original ». D'après le critique, les objets spécifiques associés au thème de l'anticipation post-apocalyptique, à savoir les mutants, les paysages et, dans ce roman précis, les êtres bidimensionnels sont évoqués de manière trop superficielle. En définitive, ce qui est reproché à ce roman est qu'il n'apporte rien au lecteur :

Il en est de même pour les problèmes que suggérait *Surface de la planète* ; ils sont escamotés. Et l'on pense en particulier aux relations entre hommes et femmes, aux buts du Système, aux interférences entre les mutants et les hommes bidimensionnels, etc.. L'auteur esquisse des hypothèses, ne se livre jamais à la démonstration et refuse énergiquement de conclure¹⁰¹.

Si l'on suit ce critique, un roman de science-fiction intéressant doit proposer, sur un thème donné, un « rapport original », c'est-à-dire évoquer la résolution de certains « problèmes » mis en place par le récit. En même temps qu'un récit d'aventures, un roman de science-fiction est ici tenu pour un lieu de réflexion. Il s'agit moins de présenter une thèse, déclinée en une argumentation structurée, que d'explorer les conséquences de postulats exposés au lecteur sous forme de segments plus ou moins didactiques.

A contrario, le critique reproche à *Surface de la planète* de ne pas lui avoir procuré ce plaisir particulier de la science-fiction, qui consiste à donner l'impression au lecteur d'avoir appris quelque chose. Le critique souhaiterait savoir à quoi s'en tenir sur les objectifs du Système et sur la manière dont les mutants et les êtres bidimensionnels rencontrés par le narrateur peuvent

99 Gérard Klein, « La Science-Fiction est-elle une subculture ? », *Quarante-Deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html>> (18 mars 2020) (*Science-fiction*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts décoratifs, 28 novembre 1967-26 février 1968, Éditions du Musée des Arts décoratifs, 1967, p. 5-8).

100 Daniel Drode, *op. cit.*

101 « Intérim », *Fiction*, art. cit., p. 133.

coexister. En niant tout intérêt au texte, le critique indique qu'il a, au cours de sa lecture, prévu et imaginé un tout autre récit, à tel point qu'il se sent le droit de comparer ce qu'il a effectivement lu et ce qu'il aurait voulu lire.

Un texte de science-fiction apparaît, dans cette perspective, comme le point de rencontre d'extrapolations concurrentes. Celles qui sont développées au cours du récit s'imposent au lecteur, puisqu'elles sont actualisées dans la fiction, mais l'acquiescement de ce dernier n'est pas acquis d'avance. Cette concurrence d'interprétations s'appuie sur une mémoire du genre, puisque des récits post-apocalyptiques préexistent à ce roman, dans lesquels des mutants ont pu apparaître, bien plus différents des êtres humains que celui qui, dans *Surface de la planète*, discute courtoisement avec le narrateur.

128

Quoiqu'il s'en défende, le critique est peut-être moins en mesure de reconnaître les originalités de ce roman, du fait simplement de son sujet¹⁰². *Surface de la planète* fait le récit de la désagrégation de toute humanité. La première partie du roman présente des êtres humains pris dans un « Système » dont la fonction unique est de garantir la survie de l'espèce dans un environnement stabilisé, à l'abri des radiations de la surface, causées par une antique guerre atomique. Ils vivent isolés dans une cellule qui leur fournit tout ce dont ils ont besoin. Leur activité principale consiste à se plonger dans la « Vision », un dispositif de réalité virtuelle servant à leur faire vivre des aventures inspirées de reconstitutions historiques ou à leur dispenser des informations sur le passé et les connaissances scientifiques de l'humanité. Lorsque le récit commence, les problèmes techniques s'accumulent. Un exode vers la surface s'accomplit dans une panique meurtrière.

La deuxième partie est narrée du point de vue d'un des habitants du Système. Il suit une trajectoire solitaire, observe et interprète son environnement, mais n'envisage pas de le changer pour l'adapter à ses besoins. Son errance lui fait croiser une ville en ruine, des robots, d'autres humains désireux de reconstruire une civilisation, des enfants retournés à l'état sauvage, un mutant serviable et finalement des êtres à deux dimensions. De plus en plus passif, il conclut ainsi sa dernière discussion avec d'autres êtres humains :

Édifier encore des générations dans la prétention d'aménager le monde – alors que c'est lui qui doit nous transformer. L'humiliation des techniques ne laissait aucun répit à la matière ; elle était l'éternel cobaye. Oui, un peu à la fois, avec l'usure des âges, l'humain pourrait être fait pour son monde¹⁰³.

¹⁰² « [*Surface de la planète* risquait de] se trouver incompris des lecteurs de science-fiction qui, à l'époque sinon aujourd'hui, manifestaient dans leur majorité un goût plus prononcé pour l'aventure spatiale que pour la littérature expérimentale et l'avant-garde » (Gérard Klein, préface à Daniel Drode, *Surface de la planète*, op. cit., 1976, p. 12).

¹⁰³ *Ibid.*, 1959, p. 237.

La fin du roman a été longtemps mal interprétée. Le critique de *Fiction*, et plus tard Jacques Sadoul, font du dernier paragraphe, passant à une narration à la troisième personne et montrant le personnage principal revenu dans sa cellule du Système, une sorte d'explication de tout le récit. Le roman entier ne serait qu'une aventure virtuelle fournie par la Vision. Ainsi que l'indique un résumé de la main de l'auteur, cette interprétation ne correspond pas aux intentions de Daniel Drode :

Définitivement isolé, il est assailli par les vestiges d'un temps étranger (celui du monde bidimensionnel) mêlant le présent, l'avenir et le passé. Une de ces sautes le reporte dans son passé (il est dans sa cellule) : c'est le dernier paragraphe du texte, qui se termine sur une coupure brusque qui semble montrer que le personnage vient d'être annihilé, rayé de la surface par le réseau¹⁰⁴ –

La société bloquée dont s'échappe le narrateur n'est remplacée par aucune promesse d'expansion. Le narrateur préfère se laisser englober par les êtres bidimensionnels, nouveaux maîtres de la surface, plutôt que de lutter pour s'imposer. Un lecteur attentif à une élaboration des thèmes de science-fiction peut considérer comme le critique anonyme de *Fiction* que Daniel Drode n'a pas apporté d'éléments nouveaux dans le domaine de la science-fiction.

Néanmoins, une telle lecture ne permet pas de saisir ce qui fait de *Surface de la planète* un roman de science-fiction. Rédigé entre 1953 et 1955, ce roman se trouve à la confluence entre science-fiction et imagination scientifique. Daniel Drode écrit dans ses notes préparatoires : « Je garde la méthode SF (coup de poing : pas d'explication) et l'applique à une anticipation plus qu'à une SF = id° Bradbury »¹⁰⁵. L'auteur des *Chroniques martiennes* est ici l'exemple d'une « méthode » permettant de « frapper » l'imagination du lecteur, en le confrontant sans explication intermédiaire avec une situation particulière.

Se refusant à tout didactisme, Daniel Drode adopte à l'échelle du roman une stratégie textuelle peu appliquée à l'époque, stratégie que Richard Saint-Gelais dénomme le « pseudo-réalisme », qui consiste à mettre en scène les différents objets du récit sans fournir la moindre explication à leur sujet, si bien que le lecteur est contraint de multiplier les suppositions sur leur sens et leur fonction¹⁰⁶. Le recours à cette stratégie n'a été envisagé par Daniel Drode qu'après l'échec de son premier mouvement d'écriture. Le manuscrit

¹⁰⁴ Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28454, fonds Daniel Drode, notes de travail.

¹⁰⁵ Daniel Drode, « Dispositions générales I » (*ibid.*, notes de travail). Un premier manuscrit de *Surface de la planète* précède, selon toute vraisemblance, l'ensemble de fiches et de brouillons préparatoires dans lequel Drode établit conjointement sa méthode et son cahier des charges, en vue d'une version remaniée.

¹⁰⁶ Je propose au chapitre V de nommer cette stratégie le « laconisme ».

initial de *Surface de la planète* faisait une part importante à des conversations permettant de transmettre des informations au lecteur. De plus, la deuxième partie était rédigée à la troisième personne. L'usage de la narration à la première personne, dans les versions suivantes du roman, a introduit un biais dans les descriptions, puisque le narrateur ne parle que de ce qu'il découvre, et non de ce qu'il connaissait déjà.

Si elle a pu dérouter les lecteurs des années cinquante, cette stratégie textuelle est ce qui, après coup, inscrit *Surface de la planète* dans la science-fiction, une fois que « ses lecteurs se sont familiarisés avec les techniques de dislocation du récit »¹⁰⁷, c'est-à-dire qu'ils ont amélioré leurs compétences de lecture. Cependant, ce roman atteint à une sorte d'excès, qui compromet son intégration à une tradition, fût-elle française, de la science-fiction. C'est par la voie de l'expérimentation formelle que Daniel Drode cherche à échapper à « l'esprit de sous-préfecture » de l'imagination scientifique française, ainsi qu'il l'indique dans un article publié peu de temps après son roman, « Science-fiction à fond » :

130

Égaré parmi les miroirs des univers parallèles, projeté dans les plus farouches recoins du temps, soumis à des épreuves mentales sans précédent, candidat à la surhumanité, bref : trimant dans un perpétuel chantier, le héros du roman d'anticipation se sert toujours du langage endimanché que lui a légué une époque perdue loin dans le passé, la nôtre¹⁰⁸.

La perspective de l'auteur ne se réduit pas à la mise en place d'une stratégie textuelle. Les thèmes « cosmiques » de la science-fiction ne sont grandioses, selon lui, que si un langage approprié sert à les déployer dans le récit. Ce que revendique Daniel Drode est une rupture radicale avec les structures de pensées contemporaines, rupture marquée par un travail sur la langue. Le héros de *Surface de la planète* est séparé du vingtième siècle par plusieurs millénaires. Depuis son enfance, il n'a reçu que des stimuli artificiels fournis par la Vision. Les déformations de son langage sont autant d'indices textuels de la distance existant entre la psychologie et la vision du monde d'un humain du quatrième millénaire « après l'Hydrogène » et celles d'un être humain contemporain de Daniel Drode. Cependant, l'inventivité lexicale de *Surface de la planète*, efficace pour produire un effet d'étrangeté, touche peut-être aux limites de la science-fiction, parce qu'elle rend le texte et son langage difficiles à assimiler par le lecteur.

107 Gérard Klein, préface citée, p. 19. Le critique considère ici que les difficultés de lecture du roman de Daniel Drode proviennent de sa parenté avec le Nouveau Roman.

108 Daniel Drode, « Science-fiction à fond ! », *Ailleurs*, cité dans Gérard Klein, préface citée, p. 11.

Ce roman est un hapax, plutôt qu'un précurseur, dans la tradition de la science-fiction, puisqu'il parvient à susciter les mêmes réflexes d'inférence et d'extrapolation, sans pour autant créer de nouveaux objets, susceptibles d'être extraits du texte et ajoutés à la culture de science-fiction du lecteur. Les robots, les mutants, les êtres bidimensionnels de *Surface de la planète*, eux, ne peuvent être abstraits du roman, et décrits en langage ordinaire, qu'en perdant toute spécificité, parce qu'ils sont surtout caractérisés dans le roman par la manière dont ils influent sur la langue. Les mutants parlent comme des Français du vingtième siècle, les êtres bidimensionnels provoquent chez le narrateur des délires traduits par des poèmes en prose, les robots sont la source d'une sorte de poésie mécanique :

[Un robot] Et de se mettre à évoquer, avec une patience minérale, sa fonction dans l'arrière-plan du système, une éternité de travail caché.

Prendre en charge un nouveau-né,
tout frais décanté.

Le nourrir à doses précises,
et pas d'excès.

Surveiller sa croissance
en l'accélégrant convenablement,
sans oublier de le discipliner
aux divers conditionnements.

Enfin conduire l'adultifié dans son véritable élément¹⁰⁹.

Le lecteur comprend ce qu'il lit, mais sans jamais pouvoir penser dans cette langue nouvelle, ce qui fait du roman tout entier une sorte d'objet de science-fiction, un texte écrit depuis le futur. Néanmoins, cette réussite globale empêche d'isoler ses éléments, puisque tout, dans *Surface de la planète*, fait système. En cela, ce texte n'apporte rien à la science-fiction, sinon lui-même.

Pendant les années cinquante, se mettre à l'école des Anglo-Saxons implique de produire des récits d'aventures spatiales. Si quelques noms se détachent, ceux de Francis Carsac, Charles Henneberg, Stefan Wul, Daniel Drode ou Gérard Klein, les romans les mieux maîtrisés paraissent encore des coups d'essai, en comparaison des ouvrages contemporains d'A. E. van Vogt, d'Isaac Asimov, de Ray Bradbury, de Fredric Brown ou d'Alfred Bester. Ces écrivains jouent avec des objets déjà bien connus de leur public, si bien qu'ils échafaudent sans peine des récits subtils à partir d'images décalées : les Martiens de Ray Bradbury et de Fredric Brown se révèlent philosophes ou espiègles ; Isaac Asimov ne suppose

¹⁰⁹ *Id.*, *Surface de la planète*, *op. cit.*, 1959, p. 119.

un empire galactique que pour en prédire l'effondrement ; A. E. van Vogt met en scène dans son cycle du Monde des \bar{A} un système solaire déjà colonisé ; l'espace, malgré ses dangers, est un environnement soigneusement domestiqué chez Alfred Bester¹¹⁰. L'effet produit par ce type d'objets est un brouillage du paradigme, car ce que les écrivains français essaient de produire dans sa forme pure n'est mis en place par les auteurs américains qu'au second degré. À cet égard, les années cinquante correspondent à une dure période d'apprentissage accéléré, mais en 1960, l'écart entre les formes paraît sur le point d'être comblé.

132

La première décennie qui suit l'apparition de l'étiquette « science-fiction » voit un champ éditorial et un milieu littéraire dynamiques prendre forme. Des collections et des revues se mettent en place. Elles fournissent les premiers exemples de science-fiction américaine et donnent au fil de publications régulières ses lettres de noblesse à une littérature destinée à un nombre limité, mais constant, d'amateurs. Des auteurs français font leur apparition, publiant dans *Fiction* et *Satellite* et obtenant parfois de figurer dans les prestigieuses collections du Rayon fantastique et Présence du Futur. Ces écrivains occupent une position ambiguë : quoique désavantagés dans un champ littéraire qui pourrait fonctionner sans eux, ils constituent la preuve pour le milieu de la science-fiction que cette espèce littéraire peut cesser d'être étrangère. La multiplicité des supports et des modes de publication ne facilite pas la mise en avant de leurs œuvres, ni leur pérennité, mais quelques années suffisent pour que se manifestent les qualités d'une science-fiction d'expression française.

¹¹⁰ Paraissent, entre autres, pendant cette décennie en France : chez Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », Fredric Brown, *L'Univers en folie*, 1953 ; Alfred E. van Vogt, *Le Monde des \bar{A}* , 1953 ; Alfred E. van Vogt, *Les Aventures de \bar{A}* , 1957 ; Isaac Asimov, *Fondation*, 1957 ; chez Denoël, coll. « Présence du Futur », Ray Bradbury, *Chroniques martiennes*, 1954 ; Alfred Bester, *L'Homme démolé*, 1955 ; Fredric Brown, *Martiens, go home !*, 1957 ; Alfred Bester, *Terminus les étoiles*, 1958.

LA SCIENCE-FICTION FRANÇAISE EN CRISE (1960-1969)

Les années cinquante présentent un modèle d'adaptation pour la science-fiction en France. Les traductions permettent aux amateurs de suivre l'évolution du genre aux États-Unis, la qualité des textes français devient indéniable et des auteurs, dont le nom est associé à la science-fiction, sont reconnus et appréciés. À défaut d'une « école » constituée, une première génération d'écrivains français de science-fiction, regroupés dans le numéro de *Fiction Spécial* de 1959, paraît en mesure de s'établir en parallèle, sinon en concurrence, des auteurs anglo-saxons.

Ces espoirs sont confirmés au début des années soixante, mais la disparition du Rayon fantastique en 1964 révèle la fragilité structurelle du champ éditorial français dans le domaine de la science-fiction. Le public ne s'est guère élargi et les tirages ne sont pas suffisants pour que de nouveaux éditeurs envisagent de lancer une collection spécialisée. Si la science-fiction en elle-même continue à être diffusée et lue, les œuvres françaises ne trouvent plus d'éditeurs, et peu de lecteurs. De 1965 à 1969, Fleuve noir redevient le lieu principal, et presque unique, de parution de romans écrits par des Français.

L'ÉLAN BRISÉ

Pendant un premier temps, les années soixante paraissent offrir aux amateurs et aux auteurs français ce que promettaient les années cinquante : au côté de textes américains de grande qualité paraissent toujours plus de romans français. Certains auteurs parviennent à se faire un nom, en profitant de conditions favorables offertes par Le Rayon fantastique. Toutefois, la disparition de cette collection en 1964 révèle la faiblesse structurelle de ce champ, soumis à la domination constante d'instances positionnées à l'extérieur. La science-fiction semble n'être qu'une niche éditoriale au demeurant peu rentable¹. Le milieu

1 *Le Matin des magiciens* (Jacques Bergier et Louis Pauwels, *Le Matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique*, Paris, Gallimard, 1960) montre que l'intérêt pour des thèmes associés à la science-fiction, comme les civilisations perdues, les phénomènes paranormaux ou les sociétés secrètes, peut alimenter un courant distinct. La revue *Planète* (1961-1971) et les publications associées prospèrent en parallèle de la science-fiction, dans le champ de l'ésotérisme.

des années soixante marque une rupture pour les écrivains français, dont la plupart cessent, faute de lieux de publication, d'écrire dans ce domaine.

Pas d'héritier pour Stefan Wul

Dès 1960, la parution d'*Aux armes d'Ortog*², de Kurt Steiner, laisse espérer l'apparition d'un nouveau modèle français : « La parution du livre, en 1960, fut une petite fête pour les amateurs. Dans nos catégories bien tranchées, Steiner devenait le "deuxième grand" du Fleuve noir, à égalité avec Stefan Wul »³. Néanmoins, Kurt Steiner ne devient pas un auteur régulier de la collection Anticipation et son roman reste un cas atypique dans le flux du Fleuve noir de l'époque.

134

Cette collection publie toujours plus de romans, sans réimpression, chaque nouvelle livraison réduisant la place dédiée aux précédentes. La centaine de romans parus de 1960 à 1964 est l'œuvre de six auteurs, dont les thèmes ne varient guère par rapport aux années cinquante⁴. Richard-Bessière, Jimmy Guieu, Max-André Rayjean, Maurice Limat, B. R. Bruss continuent à présenter deux à quatre romans par an, rejoints par Peter Randa, qui se spécialise dans les récits de guerres futures et de conquêtes spatiales.

En plus d'un rythme d'écriture et de parution rapide, l'intérêt pour la science-fiction des ouvrages du Fleuve noir est rendu problématique par la contamination qui se produit entre la collection « Anticipation » et les autres collections de cette maison, notamment « Espionnage » :

[...] il nous faut reprocher à ces éditions la dissimulation évidente sous le label *Anticipation* de romans d'espionnage purs et simples. L'univers merveilleux de la science-fiction mérite d'être mieux utilisé⁵.

Quelques rares ouvrages de Richard-Bessière et B. R. Bruss suscitent l'intérêt des critiques de *Fiction*. Le mérite principal du Fleuve noir, selon *Fiction*, est d'exister et d'assurer la parution régulière d'ouvrages français, dont certains sont parfois meilleurs que la moyenne :

Bruss écrit un peu trop, et la composition et l'écriture de ses romans s'en ressentent parfois. Il reste cependant une valeur sûre du domaine français, car jamais ses livres ne sont franchement médiocres, même s'ils se révèlent gris et

2 Kurt Steiner [André Ruellan], *Aux armes d'Ortog*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1960.

3 Jacques Goimard, « Modeste précis d'ortogologie portative », préface à Kurt Steiner [André Ruellan], *Ortog*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1975, p. 15.

4 L'importance relative des différents auteurs du Fleuve noir est mise en évidence dans le tableau récapitulatif qui se trouve en annexe (annexe III.2.).

5 René Tabès, *Fiction*, n° 114, mai 1963, p. 165.

ternes. Mais aussi, tous les quatre ou cinq romans, nous retrouvons l'auteur de *Apparition des surhommes* et de *S.O.S. soucoupes*⁶.

Malgré une production rarement originale, Fleuve noir peut être considéré comme le vecteur d'une science-fiction française en constante amélioration. Gérard Klein va jusqu'à affirmer que

[...] la collection du Fleuve noir est à peu près aujourd'hui la seule qui vit, c'est-à-dire celle où l'on ait de bonnes surprises. Dussent en pâlir les vieilles lunes de Mars, si la science-fiction en France échappe à l'ankylose, ce sera pour une bonne part finalement au Fleuve noir qu'elle le devra⁷.

Le critique de *Fiction* parle en partie pour lui-même, puisque, sous le pseudonyme de Gilles d'Argyre, il a déjà publié dans cette collection, au moment où paraît ce commentaire, *Chirurgiens d'une planète*, *Les Voiliers du soleil*, et *Le Long Voyage*⁸. Ces trois romans marquent une tentative consciente d'investir la structure du Fleuve noir, de grande diffusion et permettant d'espérer de vivre de sa plume, pour y développer une science-fiction moins stéréotypée, tout en restant divertissante. Jacques Goimard présente ainsi en 1968 les enjeux de cette entreprise :

Longtemps l'équipe de *Fiction* s'est cantonnée, à propos du Fleuve noir, dans un grief unique : c'est mauvais. Les littéraires de bonne compagnie trouvent volontiers que le peuple est bête. Il aurait mieux valu prêcher d'exemple, et faire du bon space-opera : aller au Fleuve noir si le Fleuve noir ne venait à vous. N'y avait-il pas là une chance unique de créer en France un public de S. F. à la fois large et compétent⁹ ?

Gérard Klein reprend les codes du Fleuve noir. Ses romans sont des aventures spatiales, dont certains ressorts narratifs viennent de l'espionnage. Sans remettre en cause ces cadres, il fournit le modèle d'une littérature sérielle de science-fiction qui ne serait pas répétitive. Ses trois romans composent un cycle évolutif, nommé ensuite la « saga d'Argyre », qui suit une thématique d'ensemble, à savoir représenter la résolution par des prouesses techniques de problèmes que pourrait rencontrer une humanité parvenant à l'âge spatial et

6 Jacques Van Herp, *Fiction*, n° 121, p. 149.

7 Gérard Klein, *Fiction*, n° 118, septembre 1963, p. 141.

8 Gilles d'Argyre [Gérard Klein], parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », *Chirurgiens d'une planète*, 1960, *Les Voiliers du soleil*, 1961, *Le Long Voyage*, 1964.

9 Jacques Goimard, *Fiction*, n° 179, novembre 1968, p. 139. Cet article est repris pour servir de préface à Gérard Klein, *Le Sceptre du hasard*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1974 (« Les littéraires de bonne compagnie » deviennent à cette occasion les « intellectuels »).

entreprenant de peupler l'espace. Chacun de ces romans est animé de péripéties et de retournements variés, mais la série elle-même s'inscrit dans un temps long, celui de la confrontation entre la science et l'espace¹⁰.

Gilles d'Argyre pourrait devenir un nouveau Stefan Wul, susceptible de réunir parmi ses lecteurs les familiers de *Fiction*, partisans d'une science-fiction ambitieuse, et les amateurs d'aventures du Fleuve noir. Son style est néanmoins plus sobre, ce qui le rend moins remarquable au sein de l'écurie du Fleuve noir, et sa production est moins prolifique.

Ni Kurt Steiner, ni Gilles d'Argyre ne font école dans la collection. Pour pouvoir, depuis l'intérieur d'Anticipation, en modifier les caractéristiques, il faudrait qu'une œuvre s'en distingue, tout en obtenant un résultat commercial qui éclipserait celui des autres romans. Or Fleuve noir n'admet que rarement des œuvres se démarquant de sa production habituelle et en l'absence de réimpressions, les différences entre les ventes d'ouvrages restent plafonnées par le tirage initial, à peu près identique pour tous les auteurs.

136

Science-fiction et « littérature »

La collection Présence du Futur est identifiée au début des années soixante à une tendance « littéraire », dans un sens péjoratif, comme l'indique cette critique des *Confluents*, de René Sussan :

Et il faut bien se poser la question : qu'est-ce qu'un tel roman vient faire dans la collection Présence du Futur ? [...] Ou bien les livres sont choisis actuellement en fonction de leurs prétentions littéraires ou pseudo-littéraires [...] et l'amateur de science-fiction doit se résigner à la perte prochaine, à ses yeux, de cette collection. Reste évidemment l'intérêt des lecteurs « sérieux » : mais espère-t-on vraiment les attirer par un ouvrage comme celui-ci¹¹ ?

Pendant le reste des années soixante, l'équipe de *Fiction* reproche à la collection Présence du Futur une bonne partie de ses choix de publication, en associant comme ici des aspirations « pseudo-littéraires » à une moindre qualité des textes au regard des exigences d'un amateur de science-fiction. Les auteurs français publiés par Présence du Futur s'inscrivent plutôt dans la tradition de l'imagination scientifique : certains textes, comme *Le Règne du bonheur*, d'Alexandre Arnoux, ou *Le Pays sans étoile*, de Pierre Véry, ont connu une première publication avant 1950 ; d'autres, comme *Tout doit disparaître*

10 « En refermant ce livre, on se surprend à rêver à l'avenir de l'Administration, aux autres exploits scientifiques que l'auteur lui attribuera. S'agira-t-il de l'extinction d'une nova, de la séparation des composantes d'une étoile multiple, ou de la contraction du globe de Saturne ? » (Démètre Ioakimidis, *Fiction*, n° 127, juin 1964, p. 142).

11 Démètre Ioakimidis, *Fiction*, n° 85, décembre 1960, p. 132-133.

le 5 mai, également de Pierre Véry, ou *Les Faits d'Eiffel*, de Marianne Andrau, n'ont que peu de rapport avec la science-fiction.

La « littérarité » est définie ici de manière différentielle, comme attribut de textes qui n'auraient pas trouvé à être publiés dans des collections dont le public se restreint clairement aux « amateurs de science-fiction ». *Le temps n'a pas d'odeur*, de Gérard Klein, est ainsi publié par Présence du Futur après avoir été jugé trop « littéraire » par le Fleuve noir¹², ce qui est alors une autre manière de dire qu'il était trop ambitieux pour les lecteurs de cette collection. Parlant de Francis Carsac, Jacques Goimard emploie le terme de « littéraire » pour désigner un lecteur qui n'est pas un amateur de science-fiction :

Francis Carsac est un de nos rares écrivains de science-fiction authentiques. Pour beaucoup de Français, l'avenir est un nouveau décor de l'imaginaire, et rien de plus ; mais lui est un de ceux, *pro pudor* ! pour qui une fusée est une fusée : il peut donc tableur sur le mépris amusé des littéraires et sur le soutien inconditionnel des amateurs de S. F.¹³.

Plus qu'une question de style, ou de recherche dans l'écriture, la « littérarité » est associée dans ces critiques à une manière fautive de concevoir l'écriture de la science-fiction. L'avenir ne doit pas être un « simple décor de l'imaginaire », mais il a vocation à être exploré pour lui-même et ses objets éprouvés et mis en action. Parmi les critiques, s'impose l'idée selon laquelle la science-fiction est une entreprise collective. Une des premières formulations nettes de cette conviction se trouve dans un article de Gérard Klein sur James Blish, qui la présente déjà comme une notion commune :

La science-fiction est, on l'a dit et redit, une littérature collective. Les uns et les autres apportent et empruntent à cette mer d'idées. Et comme les idées précisément importent plus que leur traitement, il se crée rapidement une sorte de communauté de langage, ou plutôt une absence de style¹⁴.

Dès lors, le fait que des textes français n'apportent rien au genre est tenu pour un signe de mépris envers la science-fiction. Les textes dits « littéraires » sont ainsi ceux qui, même s'ils restent lisibles et appréciables, « redécouvrent » des notions et des images intégrées dans des textes de science-fiction connus. C'est

12 Gérard Klein, *Le temps n'a pas d'odeur*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2004 (préface, p. 16-17) : « Le Fleuve noir refusa *Le temps n'a pas d'odeur*, le trouvant trop intellectuel et littéraire, ce qui me conduisit à le réécrire à l'intention de Denoël qui le publia au début 1963 ».

13 Jacques Goimard, *Fiction*, n° 113, avril 1963, p. 141.

14 Gérard Klein, « James Blish, l'intellectuel de la S.F. », *Fiction*, n° 70, septembre 1959, p. 131.

ainsi que dans sa critique des *Confluents*, Démètre Ioakimidis propose une liste des thèmes repérables :

L'amateur de science-fiction a, plus d'une fois, l'impression pénible d'avoir déjà lu cela quelque part... cela, c'est une civilisation dans laquelle des éléments scientifiquement avancés et des traits primitifs coexistent – et l'on pense à « *Empire of the atom* », d'A. E. van Vogt ; c'est encore la possession de livres interdits, et l'on pense, en particulier, à *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury ; c'est la possibilité de corriger l'histoire en agissant sur le passé et l'on pense à Isaac Asimov et à Poul Anderson. L'une ou l'autre de ces réminiscences n'a, en elle-même, rien de particulièrement répréhensible, mais leur accumulation commence à devenir inquiétante. Il est plus grave encore de retrouver l'interprétation de l'amour comme une maladie, dont on évoque les symptômes – car, après tout, Henri Allorge y avait déjà pensé, en 1922, en écrivant *Le Grand Cataclysme*¹⁵.

138

Cette position critique explique qu'un ouvrage souvent pris en exemple pour parler de science-fiction française, *La Planète des singes*¹⁶, ait été fraîchement accueilli par les amateurs de science-fiction. Ce roman de Pierre Boulle présente des images de la science et de la technique qui se situent dans la tradition d'imagination scientifique, plaçant le récit sous le signe de l'anomalie.

Un couple de navigateurs découvre d'une bouteille de verre cachetée flottant dans l'espace et renfermant le récit d'une aventure secrète. Une expédition privée, lancée par un savant génial, aboutit à trois cents années-lumière du système solaire, sur une planète semblable à la Terre. Des êtres humains y sont réduits à un stade animal. Les maîtres de la planète sont des primates, gorilles, orangs-outans et chimpanzés. Sur cette planète, la paresse intellectuelle et physique des humains les a conduits à déléguer à des primates toutes les tâches serviles. Ces révélations font du narrateur, preuve d'une possibilité d'intelligence humaine, un danger aux yeux des gorilles et des orangs-outans. Il s'enfuit pour regagner la Terre, où il trouve une situation similaire à celle de la planète des singes : pendant les sept siècles qu'a pris le voyage aller-retour, l'espèce terrestre dominante est devenue le singe. Ce récit enchâssé est d'ailleurs tenu pour une plaisanterie par les navigateurs spatiaux, un couple de chimpanzés, qui ne conçoivent pas qu'on puisse supposer une intelligence à un être humain.

Selon un principe d'inversion employé par Rosny aîné dans *La Mort de la Terre*, ou Jacques Spitz dans *La Guerre des mouches*, l'anomalie est ici l'être humain

15 Démètre Ioakimidis, *Fiction*, n° 85, décembre 1960, p. 132.

16 Pierre Boulle, *La Planète des singes*, Paris, Julliard, 1963.

rationnel. Le narrateur ne peut reprendre sa place sur Terre et ses mémoires sont pris pour une mauvaise farce. Observateur, et non acteur, le narrateur produit essentiellement un discours satirique. Ainsi, les orangs-outans représentent la science officielle : ils ne disposent d'aucune faculté créatrice et se contentent de prendre des airs importants et de censurer toute idée nouvelle, exprimée en général par les chimpanzés.

Pierre Versins conclut ainsi, dans *Fiction*, sa critique : « L'ouvrage aura du succès et, facile à lire, il joindra en somme dans l'esprit de ses lecteurs l'inutile à l'agréable : l'inutile pour la science-fiction »¹⁷. Reprenant des thèmes déjà traités, désuet par sa forme, ce roman n'apporte rien qui n'ait déjà été fourni à l'entreprise collective de la science-fiction. Le critique indique ce qui, *a contrario*, aurait pu constituer un apport original : à partir de la découverte par les singes que leur civilisation est un héritage d'une espèce humaine régressive, « Pierre Boulle eût pu construire un récit vraiment neuf dans ce genre, en étudiant l'impact de cette découverte sur l'esprit simien de Bételgeuse »¹⁸. En suivant la logique évoquée par Pierre Versins, les enjeux du récit auraient alors été décalés. *La Planète des singes* aurait pu porter sur les singes, c'est-à-dire sur les espèces rationnelles destinées à conquérir les étoiles.

La distinction entre ce qui est science-fiction et ce qui est « littéraire » s'établit ainsi, de manière intuitive, entre les textes qui manifestent la connaissance que leur auteur a de la science-fiction et ceux qui trahissent un mépris ou une méconnaissance du genre abordé. La critique consacrée par Gérard Klein au *Signe du chien*, de Jean Hougron, permet de mieux comprendre ce que recouvre cette opposition :

La parution du roman de Jean Hougron, *Le Signe du chien*, dans la collection « Présence du Futur », est un événement bien réconfortant pour ceux qui tiennent la science-fiction pour une réalité de la littérature et non pour une enclave d'un univers puéril que les adultes tolèrent tout juste. Hougron est un écrivain. Personne n'en a jamais douté. Qu'il mette aujourd'hui sa conviction au service de l'avenir, ou plutôt qu'il se serve de la science-fiction pour exprimer ce qu'il tient pour important, est un signe.

[...] Il y a peu de doute sur le fait que Jean Hougron soit lecteur assidu des publications américaines, sinon de *Fiction*. Il a puisé avec honnêteté dans le fonds commun et innové avec sincérité¹⁹.

17 Pierre Versins, *Fiction*, n° 114, mai 1963, p. 163.

18 *Ibid.*, p. 163.

19 Gérard Klein, *Fiction*, n° 89, avril 1961, p. 131.

Gérard Klein se refuse à distinguer « littéraire » et science-fiction, puisqu'il considère cette dernière comme une réalité de la littérature. Il caractérise néanmoins l'attitude stigmatisée par cet adjectif étrangement péjoratif. Du point de vue d'un amateur de science-fiction, l'auteur « littéraire » est celui qui, contrairement à Jean Hougron, n'est pas capable d'innover parce qu'il ne connaît pas le « fonds commun ». Ce que reconnaît Gérard Klein dans *Le Signe du chien*, c'est simplement cette familiarité avec le genre que seul un lecteur régulier peut acquérir.

La collection Présence du Futur, qui publie pourtant pendant les années soixante des textes remarquables d'auteurs français, comme ici *Le Signe du chien*, et d'auteurs anglo-saxons, paraît aux yeux des critiques de *Fiction* travaillée par une ambition qui s'apparente à un reniement, à savoir proposer des œuvres d'une qualité telle que leur appartenance à la science-fiction pourrait apparaître secondaire.

140

L'introuvable école française

Comme sa naissance avait accompagné l'introduction de la science-fiction en France, la disparition du Rayon fantastique en 1964 peut symboliser l'épuisement de son premier élan. Les éditions Hachette et Gallimard, devant des chiffres de vente médiocres, décident de mettre fin à une association qui n'avait jamais abouti à une collaboration active. Jacques Sadoul mentionne comme causes de disparition la mésentente régnant entre les deux maisons d'édition, ainsi que l'impossibilité de déterminer en 1963 « si la collection était bénéficiaire ou déficitaire »²⁰. Jacques Goimard suggère quant à lui dans une critique que le manque de légitimité de la science-fiction a pu jouer un rôle : « Une des causes de l'échec du *Rayon Fantastique* fut la honte de ses éditeurs, tout à fait persuadés qu'ils se déshonoraient en publiant de la science-fiction »²¹.

Les lecteurs occasionnels de science-fiction disposent encore des ouvrages de Présence du Futur, qui s'assure une partie du fonds du Rayon fantastique, mais la défunte collection manque terriblement. Elle se voit par la suite érigée en référence par de nombreux amateurs, une attitude critiquée par Marcel Thaon qui indique en 1969 que « le Rayon fantastique est [...] devenu un symbole de la perfection, alors qu'il a publié une quarantaine de livres illisibles »²². Jean-Pierre Andrevon se sent en 1972 le devoir de ramener la perception de cette collection à de plus justes proportions :

20 Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne, 1911-1984*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Essais », 1984, p. 438.

21 Jacques Goimard, *Fiction*, n° 161, avril 1967, p. 129

22 Marcel Thaon, *Fiction*, n° 193, janvier 1970, p. 141.

J'en étais au *Rayon Fantastique*, que par un curieux retour des choses on se met à brûler après l'avoir trop adoré [...]. Non, il n'y avait pas que des chefs-d'œuvre au R.F., mais il y en avait ; et si l'on y trouvait des nullités, il n'y avait pas non plus que cela. En fait, c'est bien la diversité absolue qui était de règle au *Rayon*, et si elle dénotait un certain manque de direction littéraire, cette pagaille faisait aussi partie du charme de la série²³.

Au début des années soixante, la collection du Rayon fantastique est indéniablement devenue un point de repère essentiel pour les amateurs de science-fiction, en publiant des œuvres de Van Vogt, Simak, Clarke et Campbell. De plus, cette collection est un lieu de publication essentiel pour les auteurs français, en ces années où les amateurs ont le sentiment qu'il n'y a plus d'auteur étranger essentiel à découvrir : « La période héroïque est terminée, peu de grands noms de la S.F. américaine sont maintenant ignorés du public français²⁴ ».

Entre 1960 et 1964, la proportion entre textes traduits et textes français devient, en moyenne, bien plus favorable à ces derniers. Entre 1951 et 1959, neuf romans français ont été publiés par cette collection, dont six dans les deux dernières années, sur un total de soixante-six romans. Entre 1960 et 1964, vingt-huit textes sur cinquante-trois sont français²⁵. Les auteurs français deviennent même plus repérables que beaucoup d'auteurs étrangers, car si la notoriété des meilleurs parmi ces derniers est également assise sur des parutions dans *Fiction* et *Présence du Futur*, ce sont surtout les noms des premiers qui reviennent avec régularité au catalogue du Rayon fantastique.

La forte présence des auteurs français dans cette collection est d'autant plus symbolique qu'elle se structure chaque année autour du seul prix littéraire français de science-fiction. Le Prix Jules Verne est alors attribué sans plus susciter de forte polémique. Cette distinction marque une volonté constante de valorisation de la science-fiction d'expression française. De plus, au milieu d'une production autochtone en augmentation, il permet d'esquisser une hiérarchie dans la qualité des textes français, ce qui pourrait laisser espérer que se constitue une tradition française. Les romans distingués par le Prix Jules Verne présentent néanmoins cette caractéristique particulière d'être souvent le dernier roman de leur auteur publié au Rayon fantastique. L'arrêt de la collection rend cette observation moins pertinente pour *Le Ressac de l'espace*, de Philippe Curval, ou *Métron pour l'enfer* de Vladimir Volkoff, respectivement

²³ Jean-Pierre Andrevon, *Fiction*, n° 226, octobre 1972, p. 131.

²⁴ Jacques Goimard, *Fiction*, n° 116, juillet 1963, p. 152.

²⁵ Voir le tableau récapitulatif des publications en langue française dans les collections de science-fiction françaises de 1950 à 1980, en annexe (Annexe III.1).

primés en 1962 et 1963, mais il n'en reste pas moins que, dans les faits, l'attribution du Prix Jules Verne n'a aucune conséquence immédiate sur la carrière de l'écrivain qui en bénéficie.

C'est plutôt l'absence du Rayon fantastique dans la deuxième partie de la décennie qui permet, par comparaison, de percevoir l'importance que cette collection a prise au début des années soixante. À l'époque, aucun discours n'accompagne la multiplication des textes, ni du côté éditorial, ni du côté critique. *Fiction* se contente de marquer au cas par cas son approbation ou ses réserves au fil de ses recensions critiques, sans ébaucher de caractérisation d'ensemble des auteurs du Rayon fantastique. La collection elle-même ne revendique nulle étiquette.

142

Loin de former une école, les écrivains français publiés par le Rayon fantastique ne se trouvent unis que par une situation commune : sans la collection qui les publie, ils seraient presque invisibles dans le domaine de la science-fiction. Après sa disparition, la grande majorité d'entre eux cesse de publier dans ce domaine. De ce fait, les analyses générales portant sur les œuvres et les auteurs de cette collection ne peuvent se fonder que sur des trajectoires brisées, la date de 1964 marquant une forte solution de continuité dans l'évolution de la science-fiction d'expression française.

Or les pratiques d'écriture ne se modifient guère avant cette date, pas plus que les représentations. Les textes français restent jugés à l'aune de références américaines. L'exigence d'originalité est encore associée à un soupçon de plagiat, comme l'indique la polémique entre Francis Carsac et Pierre Versins, à propos de *Aux étoiles du destin*, d'Albert Higon²⁶, en 1960.

L'intrigue de ce roman semble très similaire à celle de *Ceux de nulle part* : un être humain, Jean Baratet, prend place, par un concours de circonstances, dans un appareil extraterrestre ; il gagne le respect et l'estime de ses hôtes, les Jelmaus, puis se révèle indispensable dans la lutte des humanoïdes contre des créatures incompréhensibles, les glutons ; sa rencontre avec une autre espèce extraterrestre, les T'Loons, lui fournit les éléments nécessaires à l'élimination des glutons.

Dans sa recension pour *Fiction*, Pierre Versins indique ces points de comparaison²⁷. Francis Carsac, usant de son droit de réponse, indique que, sans crier au plagiat, il considère que les similitudes entre les deux romans sont indéniables²⁸. Il s'agit moins ici d'une question de préséance que d'indices

26 Albert Higon est le pseudonyme de Michel Jeury, qui ne devient une figure importante de la science-fiction française qu'après la parution en 1973 du *Temps incertain*.

27 Pierre Versins, *Fiction*, n° 78, mai 1960, p. 127. Pierre Versins indique que les glutons sont des créatures originales, alors que les Misliks sont inspirés des Ferromagnétaux de *La Mort de la Terre*, de Rosny Aîné, une influence que ne nie pas Francis Carsac.

28 Francis Carsac, « Tribune libre – À propos de *Aux étoiles du destin* », *Fiction*, n° 80, juillet 1960, p. 138-139.

d'intertextualité, puisque postuler qu'*Aux étoiles du destin* puisse avoir pour modèle *Ceux de nulle part* revient à attribuer à ce dernier une influence décelable dans le domaine français de la science-fiction. Pourtant, à en croire les deux écrivains, la rédaction des romans se serait effectué en parallèle et Pierre Versins indique qu'il a eu le manuscrit de Higon entre les mains, comme lecteur de la Série 2000, dès 1955, c'est-à-dire très peu de temps après la publication de *Ceux de nulle part*²⁹.

La posture critique de Pierre Versins est révélatrice de l'attitude qui prévaut alors : il n'est pas concevable qu'un ouvrage français serve de modèle à un autre, sans qu'un soupçon de plagiat se manifeste. Cela peut paraître contradictoire avec l'affirmation, en parallèle, de l'existence d'un fonds commun pour la science-fiction. Néanmoins, il s'agit là de puiser à une même source indéterminée, un « point de départ antérieur »³⁰. Les écrivains français doivent développer un univers personnel, mais en cinq ans, seuls Francis Carsac et Nathalie Henneberg, dont l'œuvre était entamée avant 1960, ont le temps d'établir leur nom et cet univers personnel.

Francis Carsac publie trois romans à cette période, qui présentent tous des similitudes avec *Ceux de nulle part*, le récit qui fonde son identité d'écrivain³¹. *Terre en fuite* présente une Terre future dans laquelle les êtres humains sont plutôt comparables aux extraterrestres humanoïdes du premier roman. *Ce monde est nôtre* se situe dans le même univers que *Ceux de nulle part*, mais le personnage principal, un être humain, se trouve en situation de juger qui, entre trois peuples extraterrestres, peut revendiquer la planète qu'ils partagent contre leur gré³². Enfin, *Pour patrie, l'espace* reprend la situation initiale du premier texte de Francis Carsac : un Terrien naufragé est recueilli par un peuple humain qui vit en nomade dans l'espace et dispose d'une considérable supériorité scientifique et technique. Ces récits manifestent l'aisance grandissante de leur auteur et la maturation progressive de ses thématiques, les aventures provoquées par des problèmes techniques le cédant peu à peu à des problèmes humains.

29 Pierre Versins, « Higon, Albert », dans *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction* (1972), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, p. 419.

30 « Un auteur peut reprendre un point de départ antérieur sans que l'on crie au plagiat ou au manque d'imagination, pour autant que son œuvre, même nourrie de réminiscences, soit réussie, originale dans ses développements ou ses prolongements de l'idée première » (Jacques Van Herp, *Fiction*, n° 95, octobre 1961, p. 134).

31 Francis Carsac, parus chez Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », *Terre en fuite*, 1960, *Ce monde est nôtre*, 1962, *Pour patrie, l'espace*, 1962.

32 L'action de ce roman paraît faire référence à la guerre d'Algérie, interprétation que récuse Francis Carsac (Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, NAF 28169, fonds Francis Carsac, lettre de Francis Carsac à Michelle Portier, 11 février 1976).

De la même manière, les romans de Nathalie Henneberg peuvent dessiner une trajectoire personnelle, même si celle-ci se confond avec celle de son mari. En effet, après la mort en 1959 de Charles Henneberg, sa femme Nathalie poursuit son œuvre sous la signature d'abord de Nathalie Charles-Henneberg, puis sous son seul nom. *Fiction* présente ainsi « Du fond des ténèbres », une nouvelle signée de « Nathalie Charles-Henneberg » : « En lisant cette première histoire signée d'elle, nos lecteurs se rendront compte que c'est le "style Henneberg" qui continue »³³.

144

Par la suite, certains critiques se sont ingéniés à distinguer deux « styles Henneberg »³⁴, mais il semble probable que, même si *La Naissance des dieux* est l'œuvre de Charles, Nathalie ait été une collaboratrice de plus en plus active jusqu'à sa disparition³⁵. Quelle qu'ait été la part effective qu'elle a prise dans les romans signés par son mari, Nathalie Henneberg peut en approfondir les thèmes sans être accusée de plagiat. Les seuls romans des années soixante qui reprennent le thème majeur de *La Naissance des dieux* et de *La Rosée du soleil*, la possibilité pour l'esprit humain de modeler la réalité et de susciter des univers parallèles, sont *La Forteresse perdue*, *Le Sang des astres* et *La Plaie*³⁶.

Aucun autre écrivain du Rayon fantastique ne voit ses ouvrages réédités par la suite, s'il n'a pas établi par ailleurs sa stature d'auteur de science-fiction. Si Philippe Curval, en tant que collaborateur de *Fiction* et auteur de nouvelles remarquées, reste pendant les années soixante une figure importante du domaine français, ce n'est qu'avec la parution de *L'Homme à rebours* et le début d'une active écriture romanesque que la réédition de l'excellent *Ressac de l'espace*³⁷ est envisagée. L'écrivain des années soixante-dix ranime l'œuvre des années soixante, comme lorsque l'apparition de Michel Jeury dans le milieu de la science-fiction tire de l'oubli Albert Higon.

Les romans français publiés par le Rayon fantastique ne connaissent aucun prolongement direct pendant le reste des années soixante. Une partie de ces textes semble tournée vers des thèmes et des schémas narratifs appartenant au

33 *Fiction*, n° 81, août 1960, p. 3.

34 « Il serait loisible de chercher comment cette sensibilité féminine distingue les romans signés N. Ch. Henneberg de ceux écrits par Ch. Henneberg : on trouverait peut-être un caractère plus diffus aux circonstances de l'action, ainsi qu'une réceptivité plus prononcée à l'égard des perceptions sensorielles » (Démètre Ioakimidis, *Fiction*, n° 123, février 1963, p. 140).

35 Lorrís Murail, « Nathalie Henneberg (1917-1977) et Notes sur *La Plaie* », *Fiction*, n° 288, mars 1978, p. 173-174.

36 Ont paru chez Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », Nathalie Henneberg, *La Forteresse perdue*, 1962 ; *Le Sang des astres*, 1963 ; *La Plaie*, 1964. *Les Dieux verts* (Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1961), en revanche, ne développent pas ce thème. Il s'y retrouve l'autre notion chère aux Henneberg, l'idée d'une source biologique au mal moral, qui infecte parfois les êtres humains.

37 Philippe Curval, *Le Ressac de l'espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1962.

passé de la science-fiction. Les savants fous ou bricoleurs de *La Terre endormie* et de *L'Aventure alphéenne* fabriquent des machines peu plausibles. *Les Cuir bouillis* et *Le Sub-espace* présentent des conflits avec des extraterrestres inspirés de *La Guerre des mondes* ou du *Péril bleu*.

Par ailleurs, des tentatives particulières restent sans postérité immédiate : certains romans proposent des intrigues romantiques et amoureuses dans un cadre de science-fiction, comme *À contre-temps*, de Christine Renard, ou *Les Sept Fils de l'étoile*, de Françoise d'Eaubonne ; d'autres associent une imagerie fantastique à des éléments scientifiques, à des fins burlesques, comme *Métron pour l'enfer*, de Vladimir Volkoff, ou de manière très sérieuse, comme dans *Celten Taurogh* et *L'Épée de l'archange*, où sorcellerie et astrologie sont associés sans transition à des éléments scientifiques³⁸.

Dans une conjoncture favorable, au début des années soixante, les directeurs de collection accueillent volontiers de nouveaux textes. La politique du Rayon fantastique profite, à cet égard, à des auteurs tels que Francis Carsac et Nathalie Henneberg. Toutefois, ce n'est qu'en tant que producteurs de romans, et donc à l'intérieur des limites de la collection qui les porte, que ces écrivains influencent le champ éditorial. Ils ne disposent d'aucune capacité réelle pour orienter l'évolution du domaine, car ils ne représentent toujours pas un courant à même de rivaliser avec les parutions des Anglo-saxons et ils ne manifestent pas l'envie de s'exprimer sur leurs pratiques. La revue *Fiction* conserve un monopole de fait sur la réflexion critique et théorique portant sur la science-fiction. De ce fait, la crise qui s'ouvre à partir de 1965 sert de révélateur de la faiblesse intrinsèque des producteurs de science-fiction dans ce sous-champ.

TRAVERSÉE DU DÉSERT

La disparition du Rayon fantastique en 1964 est avant tout le symptôme d'une perte d'intérêt des éditeurs français : le domaine de la science-fiction n'est guère lucratif et il ne compense pas ses maigres recettes par un effet de prestige. Seules les maisons d'édition déjà en place élargissent timidement leur propre surface de publication. Tous les critiques partisans de la science-fiction se retrouvent autour d'un même constat, à savoir le manque de lecteurs. S'il n'y

38 Ont paru chez Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », Arcadius, *La Terre endormie*, 1961 ; Serge Martel, *L'Aventure alphéenne*, 1960 ; D. A. C. Danio, *Les Cuir bouillis*, 1960 ; Jérôme Sériel, *Le Sub-espace*, 1961 ; Christine Renard, *À contre-temps*, 1963 ; Françoise d'Eaubonne, *Les Sept Fils de l'étoile*, 1962 ; Lieutenant Kijé, *Celten Taurogh*, 1961 ; *id.*, *L'Épée de l'archange*, 1963.

a pas assez d'amateurs de science-fiction en France, aucune politique éditoriale d'envergure ne pourra s'y déployer.

Les premiers à souffrir du désengagement des éditeurs sont les auteurs français. Seule la collection Anticipation continue à en publier. Le premier élan de la science-fiction française se perd, alors que le renouvellement des thèmes et des manières prend pour source le domaine anglo-saxon. Pour le courant représenté par *Fiction* et les éditions Opta, la valorisation des auteurs français passe au second plan par rapport à la nécessité d'affermir, par la publication de classiques et de nouveautés soigneusement sélectionnées dans l'abondante production américaine, une science-fiction alors en mauvaise posture.

Des auteurs sans éditeurs

146

Le champ de l'édition de science-fiction se restructure en se réduisant. La tripartition précédente est remplacée par une séparation entre la science-fiction « populaire » du Fleuve noir et la science-fiction « littéraire » de Présence du Futur. Distribués en des lieux distincts, proposant des thèmes différents et des récits qui ne sont pas rédigés au même niveau de langue, les romans à couverture bariolée du Fleuve noir et ceux à couverture blanche et géométrique de Présence du Futur paraissent de moins en moins à leur place dans les mêmes bibliothèques de science-fiction.

Ainsi, en 1966, les deux collections ont eu le temps de s'adapter à la disparition du Rayon fantastique. Cette année-là, tandis que Présence du Futur consolide son image de collection de référence en offrant la suite très attendue d'un classique révélé par Le Rayon fantastique, *Fondation*³⁹, et l'un des romans les plus fascinants sur la rencontre entre intelligences humaine et extraterrestre, *Solaris* de Stanislas Lem⁴⁰, le Fleuve noir continue à publier des textes sur les mêmes thèmes, même s'il accueille le premier roman de Pierre Barbet, *Les Cavernicoles de Wolf*, qui présente le récit de la colonisation difficile d'une planète, en raison de l'hostilité de certains extraterrestres indigènes, ainsi que le premier de Jean-Louis et Doris Le May, *La Chasse à l'impondérable*, dans lequel des enquêteurs et des pirates de l'espace se disputent un métal précieux au cœur d'une forêt extraterrestre, peuplée de pacifiques télépathes⁴¹.

39 Ont paru chez Denoël, coll. « Présence du Futur », Isaac Asimov, *Fondation*, 1966 ; *Fondation et Empire*, 1966 et *Seconde Fondation*, 1966. Le Rayon fantastique n'a publié que le premier, dans une édition réduite, alors que les deux autres tomes étaient parus aux États-Unis en 1952 et 1953.

40 Stanislas Lem, *Solaris*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1966. Un premier roman, *Feu Vénus*, avait paru en 1961 au « Rayon fantastique ».

41 Pierre Barbet, *Les Cavernicoles de Wolf*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1966. Jean-Louis et Doris Le May, *La Chasse à l'impondérable*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1966.

Cette comparaison montre quelle indifférence réciproque se manifestent alors ces deux collections. S'il ne s'agissait que d'une question de parts de marché, la séparation entre science-fiction « littéraire » et science-fiction « populaire » se serait effectuée sans problème majeur. Celle-ci se complique néanmoins en raison de deux facteurs intrinsèquement liés, la qualité réelle des publications et la part d'auteurs français publiés par l'une et l'autre collection. En effet, Présence du Futur ne publie presque aucun auteur français contemporain entre 1963 et le dernier trimestre 1969, tandis que les romans français ne paraissent qu'au Fleuve noir, ce qui pourrait inciter à poser une équation faisant des romans anglo-saxons les seuls ouvrages de science-fiction de qualité et des romans français des ersatz commerciaux.

Or les parutions de Présence du Futur déclenchent en moyenne l'hostilité plutôt que l'intérêt de l'équipe de *Fiction*, tandis que, dans la production quatre fois plus abondante du Fleuve noir, il se trouve des ouvrages notables à conseiller :

Nous ne dénigrons pas systématiquement Présence du Futur. Nous constatons simplement (en la regrettant) la terrible inégalité qui est de règle dans cette collection, où récemment encore on a pu voir le chef-d'œuvre (*La Fin de l'éternité* d'Asimov) côtoyer le navet (*Pallas ou la Tribulation* d'Edward de Capoulet-Junac). C'est d'ailleurs exactement ce que nous faisons aussi pour le Rayon Fantastique, du temps où celui-ci existait. Le cas du Fleuve noir est différent. C'est une collection qui n'a jamais visé autre chose que des buts commerciaux. C'est pourquoi on est agréablement surpris d'y trouver quand même, de temps en temps, de bons livres : les Wul, les Steiner, les Gilles d'Argyre, certains Bruss, les récents Richard-Bessière, le dernier Carsac, etc.⁴².

En plus de ce qu'elle considère comme une politique éditoriale erratique, *Fiction* reproche implicitement à Présence du Futur de ne pas avoir pris la relève du Rayon fantastique, en ne se souciant guère de faire découvrir de nouveaux auteurs, qu'ils soient français ou étrangers. Dans cette perspective, le prestigieux catalogue de l'année 1966 inspire ce commentaire :

La science-fiction anglo-saxonne se porte beaucoup mieux que ne le suggéreraient les ouvrages récents traduits dans cette collection. Depuis *Les Seigneurs des sphères* (numéro 87), la seule nouveauté américaine de la collection a été en effet *L'Ordinateur désordonné* (numéro 93), roman qui ne donne pas une idée exacte du talent de son auteur Keith Laumer. Ce n'est pas la première fois que

42 « Courrier des lecteurs », *Fiction*, n° 171, février 1968, p. 158.

la qualité moyenne des ouvrages publiés dans « Présence du Futur » inspire quelque inquiétude⁴³.

De fait, le catalogue de Présence du Futur ne fait aucune part à un grand nombre d'auteurs anglo-saxons ayant récemment fait leur apparition, dont *Fiction* publie pourtant régulièrement des textes courts. La volonté qu'identifie *Fiction* de faire sortir la science-fiction de son ghetto littéraire est considérée comme contre-productive :

Tout se passe comme si, au fond, ils méprisaient la S. F. – la vraie – et s'imaginaient que leur rôle est de donner des « lettres de noblesse » à ce genre qu'ils jugent populaire et mineur⁴⁴...

148

Deux visions de la « qualité » s'opposent ici, avec en arrière-plan l'idée d'une crise de la science-fiction, menacée d'extinction. Ce que critique Jean-Michel Corti est la conception selon laquelle un écrivain pourrait sans effort particulier composer une œuvre de science-fiction, par la seule force de son style : il en résulte un ersatz ou un pastiche de science-fiction, qui fausse la perception du genre, au risque de faire perdre finalement des lecteurs.

L'opposition entre la « vraie » science-fiction et des démarquages « littéraires » s'articule à un autre reproche, qui est de ne pas jouer le rôle de passeur culturel entre les États-Unis et la France, en laissant de côté « les multiples ouvrages américains dus à de vrais spécialistes qui attendent encore leur traduction »⁴⁵. Cette activité est en fait assurée entre 1964 et 1969 par les éditions Opta, qui publient *Fiction*, mais aussi la deuxième série de *Galaxie*, à partir de mai 1964, ainsi que deux collections, le Club du Livre d'Anticipation (CLA) en 1965⁴⁶, puis *Galaxie-Bis* en 1967.

Le premier volume du CLA, paru en mai 1965, n'est autre que la trilogie de *Fondation*, d'Isaac Asimov. La parution des mêmes ouvrages dans deux collections est moins un symptôme de concurrence que le signe de la myopie éditoriale de Présence du Futur. Un point culminant est atteint en 1970, lorsqu'un même roman de Clifford Simak, *La Réserve des lutins*, paraît chez

43 Démètre Ioakimidis, *Fiction*, n° 160, mars 1967, p. 145. En parlant de science-fiction anglo-saxonne, le critique évite de mentionner *Solaris*, dont Jacques Van Herp a pourtant dit qu'il était « LE roman de S.F. de l'année » (*Fiction*, n° 151, juin 1966, p. 131).

44 Jean-Michel Corti, *Fiction*, n° 161, avril 1967, p. 132.

45 *Ibid.*, p. 132.

46 Jacques Goimard, Préface à *Ce qui vient des profondeurs. Anthologie de la science-fiction française, 1965-1970*, éd. Jacques Goimard et Gérard Klein, Paris, Seghers, coll. « Constellations », 1977, p. 11 : « [...] commercialement, c'était un club de livres, calqué sur le modèle du *Club du Livre Policier* que Renault avait fondé et dirigé, appuyé sur une clientèle acquise d'avance (les lecteurs de *Fiction*) ; littérairement, il se contenta longtemps de reprendre les succès du *Rayon fantastique*. »

Présence du Futur moins d'un an après sa publication dans *Galaxie*, ce qui attire les sarcasmes d'un critique de *Fiction* :

Il ne serait pourtant pas bien difficile de publier d'excellents romans inédits, le choix ne manque pas d'Anderson à Zelazny ; mais, pour publier des ouvrages intéressants, il faudrait d'abord les avoir lus⁴⁷...

Néanmoins, les critiques adressées ici à Présence du Futur ne concernent pas l'absence d'auteurs français à son catalogue. Les revendications comme les efforts de l'équipe de *Fiction*, de *Galaxie* et du CLA, portent sur des auteurs anglo-saxons. *Fiction* publie de moins en moins d'écrivains français. Il est caractéristique de trouver, dans la présentation d'une nouvelle de Roger Zelazny parue en décembre 1966, ces considérations sur la science-fiction d'expression française :

Peut-être se trouvera-t-il un jour quelqu'un pour écrire l'histoire de la science-fiction française. Il faut souhaiter alors que celle-ci soit, à cette date, un peu plus conséquente qu'elle ne l'est à ce jour, après ses débuts vacillants, son fugace âge d'or et son long sommeil agité de vaines querelles et de fanzines.

Si cet exégète, cet historien à venir doit situer cette S.F. française tant décriée par ses compatriotes lecteurs, il le fera sans doute par rapport au fond et à la forme. Ce qui donne en effet sa force et son efficacité à la S.F. anglo-saxonne, c'est avant tout le fond, l'abondance des idées, la diversité des cadres et l'attaque directe de l'action.

Ce qui caractérise au contraire la S.F. française et fait sa faiblesse aux yeux des lecteurs dont les goûts (peut-on encore dire littéraires ?) ont été façonnés par les Van Vogt, les Simak, les Sheckley... c'est la forme, le style qui habille des thèmes dont on peut dire qu'ils sont bien souvent démarqués de l'américain⁴⁸.

Fiction est susceptible de considérer que la science-fiction d'expression française est en échec, pour des motifs littéraires et endogènes : au manque d'originalité des thèmes s'ajoute un maniérisme formel qui s'oppose à la clarté et à la simplicité de leurs modèles. La nouvelle de Zelazny est tenue pour l'exemple abouti de ce que la science-fiction française échoue à produire, la synthèse entre une « forme » soignée, dite « poétique », et un « fond » fait d'idées originales ou renouvelées. L'écrivain américain figure un nouveau modèle pour les Français.

La solution au blocage de la science-fiction française, dans cette perspective, consisterait en un retour aux sources du genre. Plutôt que de poursuivre un

47 Marcel Thaon, *Fiction*, n°199, juillet 1970, p. 134.

48 [s.a.], Introduction à la nouvelle de Roger Zelazny, « En cet instant de la tempête », *Fiction*, n° 157, décembre 1966, p. 10.

chemin tracé en France, qui n'aboutit alors qu'à des résultats décevants, il faudrait s'appuyer sur les étoiles montantes de la science-fiction américaine pour en tirer des leçons plus fructueuses. *Fiction*, à cet égard, remplit bien sa tâche de prescripteur et de passeur, puisque les nouveaux auteurs qu'elle publie pendant la deuxième moitié des années soixante forment une bonne partie du corpus de référence des auteurs français pendant les années soixante-dix⁴⁹. Dans l'immédiat, seuls de rares écrivains français font montre d'une maîtrise suffisante, généralement les collaborateurs réguliers de la revue, comme Gérard Klein, Michel Demuth, ou Alain Dorémieux, même si quelques nouveaux noms apparaissent, comme celui de Daniel Walther⁵⁰.

150

Même si la consolidation d'une science-fiction d'expression française reste un de leurs objectifs, les promoteurs et prescripteurs de la science-fiction consacrent aux textes anglo-saxons l'essentiel de leurs efforts et de leur surface de publication. La science-fiction dans son ensemble n'est guère plus légitimée que pendant les années cinquante : les dossiers et articles dans la presse sont nettement moins nombreux et concernent les capacités de prédiction de la science-fiction, et non son intérêt littéraire. L'ambition d'une adaptation et d'une assimilation de la science-fiction par les lettres françaises ne paraît plus soutenue par une politique éditoriale à sa mesure.

« Crise de la science-fiction française » (Gérard Klein, 1967)

La collection Anticipation, elle, continue de se développer. Le nombre de romans qui y sont publiés annuellement augmente à partir de 1965, passant d'un peu plus d'une vingtaine de volumes entre 1960 et 1964 à une trentaine entre 1965 et 1969. Mis à part quelques titres traduits⁵¹, les romans du Fleuve noir restent l'œuvre d'un petit groupe d'auteurs français, qui parviennent, en assurant des livraisons régulières, à vivre de leur plume⁵². Ainsi, d'un point de vue économique, le modèle du Fleuve noir paraît exemplaire, fournissant à ses lecteurs un nombre toujours plus important de titres variés et à ses auteurs réguliers un espace de publication. La pérennité de cette collection est garantie par la qualité moyenne des ouvrages publiés et s'adosse au succès des autres

49 Se retrouvent au sommaire de *Fiction* les noms de Philip K. Dick, Thomas Disch, Philip José Farmer, Roger Zelazny.

50 Alors que trois numéros hors série de *Fiction* (*Fiction spéciale*) sont des « anthologies de la science-fiction française » en 1960, 1963 et 1964, il n'y a qu'un seul numéro regroupant des auteurs français de 1965 à 1971, un numéro de 1967 intitulé « S.F. made in France ».

51 La majorité de ces titres traduits sont l'œuvre de Karl Scheer et Clark Darlton, auteurs de la série allemande à succès *Perry Rhodan*.

52 Voir le tableau récapitulant l'importance relative des auteurs du Fleuve noir (coll. « Anticipation ») par décennie (Annexe III.2.).

collections du même éditeur⁵³. En revanche, elle ne permet d'assurer aux auteurs, ni un succès durable, ni une réelle notoriété. Un écrivain peut faire carrière au sein du Fleuve noir, mais il peut difficilement y faire œuvre.

La carrière de ces auteurs n'est pas comparable à celle qui se dessinait, par l'intermédiaire du Rayon fantastique, pour Nathalie Henneberg, ou plus particulièrement pour Francis Carsac. Ce dernier pouvait, d'œuvre singulière en œuvre singulière, développer un réseau de thèmes associés à son nom et en proposer des variations notables pour mettre en place un univers personnel. Publiant partout ailleurs qu'au Rayon fantastique, il aurait emporté avec lui cet univers et aurait été lu comme les auteurs américains sont lus, c'est-à-dire au sein de l'univers partagé de la science-fiction. Ainsi, le roman que Francis Carsac obtient de publier au Fleuve noir en 1967, *La Vermine du lion*, est accueilli comme un roman de Carsac, qui ne paraît dans cette collection que faute de mieux.

La deuxième moitié des années soixante voit se perpétuer les mêmes schémas narratifs. Parmi les piliers du Fleuve noir, certains livrent à intervalles réguliers un roman sur leur thème de prédilection : pour lire un récit de guerre intergalactique, il suffit de sélectionner un Peter Randa ; les amateurs d'enquêtes sur des phénomènes étranges, causés en général par des extraterrestres, qui sont aussi les fondateurs de toutes les civilisations disparues, choisissent à coup sûr un Jimmy Guieu ; Max-André Rayjean et Maurice Limat fournissent alternativement des aventures spatiales ou des phénomènes extraordinaires. B. R. Bruss, à partir d'une idée originale, écrit plusieurs fois le même livre : le lecteur d'*Une mouche nommée Dresa*, dans lequel des extraterrestres curieux procèdent à des expériences impressionnantes, mais sans danger, perce sans mal *L'Énigme des Phtas*, où il voit revenir certaines de ces expériences, provoquées par les mêmes causes⁵⁴.

De même, les audaces d'un Richard-Bessière sont prises dans le cadre de séries routinières ou de scénarios familiers. C'est Sydney Gordon, son héros récurrent, qui découvre dans *Les Mages de Dereb* que les écrivains, et en particulier les écrivains de science-fiction, créent effectivement les êtres de papier qu'ils imaginent, dans un espace distinct de la réalité quotidienne. Menée par un personnage sans envergure, et vieux routard des phénomènes étranges, l'enquête portant sur ces dimensions de l'imagination devient triviale et est résolue, comme souvent dans un ouvrage du Fleuve noir, lorsque des créatures

53 La collection espionnage, en particulier, est une source constante d'importants bénéfices pour l'éditeur.

54 B. R. Bruss, *Une mouche nommée Dresa*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1963. *Id.*, *L'Énigme des Phtas*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1965.

supérieures, ces « mages de Dereb » dispensent leur savoir immense à ceux qui les ont préalablement imaginés⁵⁵.

Les nouveaux auteurs, comme Louis Thirion, Pierre Barbet, Jean-Louis et Doris le May, proposent des ouvrages sur des schémas similaires, en adoptant des thèmes de prédilection. Si les Le May se contentent alors de publier des romans d'espionnage intergalactique à l'intrigue simple, mais efficace, Pierre Barbet suit au début trois pistes différentes : des récits opposant extraterrestres et humains, selon le paradigme du refus de la colonisation⁵⁶, alternent avec des transpositions de guerres terriennes à l'échelle de systèmes solaires⁵⁷ et avec des histoires mettant en jeu des arches stellaires⁵⁸. Louis Thirion, quant à lui, procède d'une manière plus délicate. Il propose, d'un roman à l'autre, une ébauche d'histoire du futur, puisque chaque ouvrage reprend les découvertes apportées par le précédent. Néanmoins, les aventures de Jord Maogan, surprenantes et humoristiques, font partie de la grande famille de l'espionnage intergalactique⁵⁹.

152

Les écrivains dont les ouvrages se détachent de la production du Fleuve noir sont aussi ceux qui y publient le moins. *Les Improbables*, *Ortog et les ténèbres*, *Les Enfants de l'histoire* de Kurt Steiner ne reprennent aucun schéma narratif du Fleuve noir, pas plus que leurs objets récurrents, robots tueurs et extraterrestres belliqueux⁶⁰. Le premier décrit un conflit temporel presque métaphysique, le deuxième développe une théorie sur la nature réelle de la mort, et le troisième met en scène une société future perturbée à cause de l'apparition de mutations. À la différence des ouvrages habituels du Fleuve noir, les romans de Kurt Steiner sont organisés en premier lieu autour d'idées et d'images de science-fiction, et non en fonction de schémas actantiels répétitifs. Les personnages confrontés aux problèmes qu' imagine Kurt Steiner ne parviennent pas toujours à en comprendre la nature, ni à identifier de parfaites solutions.

Comme ceux de Kurt Steiner, les deux derniers romans de Gilles d'Argyre présentent des mondes ouverts et des intrigues laissées partiellement en suspens. Lorsque s'achève le roman, il reste encore beaucoup à faire, même si l'aventure

55 F. Richard-Bessièrre, *Les Mages de Dereb*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1966. Richard-Bessièrre publie des ouvrages plus atypiques, comme *Un futur pour M. Smith* (1964), ou *Je m'appelle « tous »* (1965), qui étirent à la longueur standard de la collection une idée de nouvelle intéressante.

56 Pierre Barbet, *Les Cavernicoles de Wolf*, op. cit. Id., *Les Chimères de Séginus*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1969.

57 Id., *Vikings de l'espace*, 1969 et *Les Grogards d'Éridan*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1970.

58 Id., *Évolution magnétique*, 1968 et *L'Agonie de la voie lactée*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1970.

59 Le premier ouvrage de cette série est *Les Stols* (1968).

60 Kurt Steiner [André Ruellan], parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », *Les Improbables*, 1965, *Ortog et les ténèbres*, 1969, *Les Enfants de l'histoire*, 1969.

est terminée : *Les Tueurs de temps* ont réussi à survivre à un piège temporel, mais ne comprennent les véritables enjeux de leur aventure qu'à la fin du récit ; dans *Le Sceptre du hasard*, le personnage principal explore à tous les niveaux la « stochastocratie » dont il fait partie et il parvient à lui faire surmonter la pire crise qu'elle ait connue, mais le roman s'achève sur la nécessité d'une réforme politique, dont tout reste à déterminer⁶¹.

Ouvrages dont la fin reste ouverte, présentant des intrigues où les solutions trouvées n'épuisent pas les problèmes posés, les romans de Kurt Steiner et de Gilles d'Argyre sont salués à chaque fois par les critiques de *Fiction*. Ils ont par la suite pris place dans diverses collections de science-fiction. Il n'en reste pas moins que leur relatif anonymat dans le flux de la collection « Anticipation » à la fin des années soixante marque la fin des espoirs nourris par Gérard Klein, quelques années plus tôt. Lorsque, en 1968, Jacques Goimard parle de « croisade populiste » entreprise par Gérard Klein⁶², celle-ci est déjà terminée : il s'est révélé impossible de transformer le Fleuve noir de l'intérieur. La seule collection à publier des auteurs français régulièrement demeure sans autre ambition que d'engranger des recettes stables.

Tirant les leçons de son expérience personnelle, Gérard Klein publie en 1967 dans les colonnes de *Fiction* un article où s'exprime l'amertume d'un amateur de la première heure, devenu écrivain reconnu dans le domaine et ayant prouvé ses exceptionnelles qualités d'analyse sur la science-fiction, mais confronté à l'effondrement silencieux d'une science-fiction d'expression française, privée de lieux de publication et mal considérée même par les amateurs français. Cet article, « Pourquoi y a-t-il une crise de la science-fiction française ? »⁶³, apporte un témoignage précieux.

Même si *Le Sceptre du hasard* ne paraît que l'année suivante, Gérard Klein a alors déjà renoncé à écrire pour le Fleuve noir sous le pseudonyme de Gilles d'Argyre⁶⁴. Il est moins engagé dans la rédaction de *Fiction* depuis son retour de

61 Gilles d'Argyre [Gérard Klein], parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », *Les Tueurs de temps*, 1965 et *Le Sceptre du hasard*, 1968.

62 Jacques Goimard, *Fiction*, n° 179, novembre 1968, p. 139.

63 Gérard Klein, « Pourquoi y a-t-il une crise de la science-fiction française ? », *Fiction*, n° 166, septembre 1967, p. 122-128. Cet article a été repris sur le site de l'association quarante-deux, *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/Pourquoi_y_a-t-il_une_crise_de_la_Science-Fiction_francaise/> (18 mars 2020). Les citations sont extraites de la version en ligne. Gérard Klein insiste sur le fait que cet article n'engage que lui : « [Ces idées et hypothèses] n'ont d'ailleurs qu'un caractère strictement personnel et n'engagent en rien, en particulier, la rédaction de Fiction. Elles ne sauraient être considérées comme émanant d'un groupe d'auteurs et comme destinées à défendre ou à illustrer des positions ou des intérêts » (*ibid.*).

64 Selon Gérard Klein lui-même, le dernier roman qu'il ait écrit pour le Fleuve noir date de 1962 : « Dès 1962, je n'avais du reste plus guère envie de travailler pour le Fleuve : la solde était trop mince, le gabarit étroit, l'exigence de régularité contraignante et du coup les publications trop éloignées » (*Le temps n'a pas d'odeur*, *op. cit.*, préface, p. 9).

la Guerre d'Algérie. Contraint à exercer un autre métier que celui d'écrivain, il parle en partie de sa propre condition lorsqu'il regrette que les écrivains français de science-fiction ne puissent vivre de leur plume, mais son analyse dépasse son cas individuel. Elle est informée, d'une part, par son expérience dans le domaine de la science-fiction et, d'autre part, par sa formation d'économiste.

Gérard Klein expose dans cet article ce qu'il considère être un cercle vicieux, dans lequel la science-fiction française est enfermée, alors même que la science-fiction dans son ensemble n'est plus dévalorisée comme elle a pu l'être pendant les années cinquante. Selon lui, auteurs, lecteurs et éditeurs sont amenés, par leur propre faute et par l'entraînement des autres catégories, à conforter toujours plus la position de supériorité du domaine anglo-saxon sur le domaine français.

Dans l'état présent des choses, [les débutants] n'ont pratiquement aucun moyen de s'exprimer, de publier, de progresser. Dès avant la guerre, et plus encore vers les années cinquante, les auteurs américains disposaient de toute une gamme de revues commerciales, allant de la médiocrité la plus inimaginable jusqu'à la qualité la plus sophistiquée, pour faire leurs premières armes et leur apprentissage. [...]

Une partie du public et, avant lui, des critiques déplore l'insuffisante qualité de la production autochtone. De ce fait, elle s'en détourne, ôtant par là même aux auteurs le moyen de faire leurs preuves, de devenir pour les meilleurs d'entre eux ce qu'on peut attendre d'eux. Le seul moyen d'avoir de bons auteurs, c'est d'abord d'en avoir en nombre suffisant et ensuite de donner leurs chances aux plus doués⁶⁵.

Gérard Klein minore, en la présentant de manière concessive, l'importance des éditeurs dans ce processus : « C'est un fait objectif que le marché français régulier de la Science-Fiction n'est pas encore suffisamment vaste pour soutenir un nombre même restreint d'auteurs de qualité, sur une base véritablement professionnelle »⁶⁶. En l'absence d'autre structure que celle du Fleuve noir, toute la bonne volonté des lecteurs et des écrivains ne pourrait aboutir à rien. Gérard Klein reformule le problème qu'il identifie comme économiste, à savoir l'absence d'un marché intérieur suffisant pour permettre une création française autonome, en le déplaçant sur un plan esthétique. En apparence, il affirme que, pour peu que l'opportunité soit donnée aux auteurs d'exercer leur métier, la qualité ne peut que suivre.

Le bilan que dresse ici l'écrivain et critique est en fait dirigé contre les autres auteurs français. Tout au long de l'article, sous couvert d'adresser des

⁶⁵ *Id.*, « Pourquoi y a-t-il une crise de la science-fiction française ? », art. cit.

⁶⁶ *Ibid.*

reproches aux lecteurs et aux éditeurs, il ne cesse d'affirmer que les auteurs français ne savent pas assez bien écrire de la science-fiction. Ils écrivent des romans « bâclés », parce qu'ils n'en attendent pas d'importants revenus ; ils ne sont pas des « professionnels », faute d'avoir l'occasion d'acquérir du métier ; leurs romans se vendent de manière médiocre, parce que le public les boude. L'aboutissement logique de cet article consiste donc à indiquer une liste de défauts des auteurs français :

De ce cercle vicieux, les auteurs sont aussi, car il faut bien y venir, en partie responsables, et pour différentes raisons. Trop peu nombreux sont ceux qui se sont effectivement souciés de s'adapter au public, d'apprendre en toute rigueur un métier en puisant l'enseignement à bonne source, c'est-à-dire, il faut y insister, à source anglo-saxonne. Trop peu nombreux sont ceux qui ont fait l'effort de passer d'une collection à l'autre, au besoin en usant de pseudonymes, et de cultiver par là une virtuosité qui leur permettrait, sous certaines limites, de « professionnaliser » leur activité. [...] Trop nombreux sont ceux qui au contraire se sont contentés, ou se contentent, d'une expression imprécise de leurs états d'âme, qui perpétuent des nostalgies adolescentes, qui évitent sous couleur de poésie d'aborder les problèmes de l'action dramatique et de la construction d'une histoire. Trop nombreux sont ceux qui habillent d'une vague étoffe de Science-Fiction des thèmes fantastiques éculés, qui veulent faire « littéraire » en oubliant plus ou moins délibérément qu'un des intérêts de la littérature de Science-Fiction est de poser des problèmes, de suggérer des images, de partir d'une donnée scientifique ou du moins logique⁶⁷.

La « crise de la science-fiction française » étudiée par cet article est moins éditoriale et économique que littéraire. Bien des facteurs, indique Gérard Klein, peuvent expliquer, et pour ainsi dire excuser, la faible réussite des auteurs français. Néanmoins, les insuffisances soulignées ici n'appartiennent qu'à eux. Ils pèchent par leur manque d'intérêt pour le domaine d'origine de la science-fiction, par leur mépris envers une collection populaire, qui trahit leur faible connaissance des mécanismes de l'édition de science-fiction, par leur dilettantisme et, en définitive, par la distance qu'ils mettent entre leur prose et la science-fiction qu'ils devraient écrire.

En creux se dessine le parcours exemplaire d'un Gérard Klein, fin connaisseur de la science-fiction anglo-saxonne, auteur de nouvelles et de romans jugés d'excellente facture, maîtrisant les codes et les subtilités de l'écriture de la science-fiction. Pourtant, tous les auteurs français, les plus médiocres comme les plus admirés, sont pris dans une situation subalterne et réduits à lire dans

67 *Ibid.*

Fiction, Galaxie ou Présence du Futur des textes anglo-saxons qu'ils auraient voulu avoir l'opportunité d'écrire.

L'étude de ce texte permet de mesurer les difficultés rencontrées par les écrivains français. Le cercle vicieux évoqué par Gérard Klein manifeste la faiblesse endogène du domaine français de la science-fiction. Dans le champ de l'édition française, qui jouit dans son ensemble d'une certaine autonomie, le sous-champ de la science-fiction est foncièrement hétéronome : il s'agit d'une simple dépendance de l'édifice global de l'édition française, qui, lorsqu'elle est laissée en déréliction, ne dispose pas d'une capacité propre à se développer. Il faut un changement des conditions extérieures pour qu'un nouvel essor de la science-fiction française devienne possible.

La crise surmontée

156 Les analyses lucides et volontaires de Gérard Klein restent sans effet immédiat et le bilan de l'édition française que propose l'année suivante la rédaction de *Fiction*, lors d'une réponse à un courrier de lecteur portant sur l'état de la science-fiction en Europe, est encore sombre :

La science-fiction est en ce moment en France dans une double impasse. D'une part les non-initiés la méprisent en s'imaginant qu'elle n'est que commerciale et infantile. D'autre part, précisément, le marché n'offre *plus assez* de livres « commerciaux » pour permettre de faire leurs premières classes à un grand nombre de jeunes adeptes. [...]

D'autre part, la crise est un peu de nature structurelle. Le meilleur moyen d'amener les jeunes à la SF serait de consacrer systématiquement une collection aux chefs-d'œuvre du space-opera américain. Mais ces chefs-d'œuvre ne sont pas inépuisables, car beaucoup ont vieilli (on ne rencontre pas à tous les tournants *Les Rois des étoiles* ou *La Légion de l'espace*). Et le space-opera, en tant que genre, est à l'heure actuelle plus ou moins mort – comme nous le disions le mois dernier dans le courrier des lecteurs⁶⁸. Une telle collection serait donc rapidement à court de matière de qualité. Il aurait fallu une relève parmi les auteurs français. Un Stefan Wul aurait pu l'assurer. Le moins qu'on puisse dire est qu'il n'a pas fait école⁶⁹...

68 « Le space-opera est une forme prestigieuse de la science-fiction, la première sous laquelle elle s'est imposée ; son apogée se situe entre 1935 et 1945. Tous les classiques dans ce genre qui ont été lus en France remontent aujourd'hui à vingt ou trente ans. À partir de 1950, le space-opera aux États-Unis était déjà virtuellement condamné. Il n'est plus pratiqué aujourd'hui que par un certain nombre d'auteurs spécialisés, dont la production représente une part minime de tout ce qui se fait en SF » (« Courrier des lecteurs », art. cit., p. 157).

69 « Courrier des lecteurs », *Fiction*, n° 172, mars 1968, p. 151.

Fiction défend la position qui était celle d'un Georges Gallet publiant des œuvres d'un intérêt discutable au Rayon fantastique en 1951, œuvres dont la fréquentation lui paraissait indispensable pour former le goût des lecteurs et les intéresser à la science-fiction en général. Les « jeunes lecteurs » devraient être replacés dans la position qui était celle des lecteurs du début des années cinquante, découvrant la science-fiction par l'intermédiaire de grandioses récits de conquête spatiale.

L'allusion à Stefan Wul est ici une manière indirecte de critiquer l'Anticipation du Fleuve noir : implicitement, *Fiction* désigne cette collection comme la source du discrédit pesant sur la science-fiction, jugée « commerciale et infantile » par les « non-initiés », tout en ayant échoué à promouvoir une école française à même de suppléer à l'absence de récits américains dans cette veine.

Cette position est pourtant énoncée de manière contradictoire. Le problème « structurel » affectant le domaine français d'après *Fiction* ne paraît insoluble qu'en raison des équivalences établies. Il paraît étrange de recommander pour élargir le public de la science-fiction la création d'une collection consacrée à une variété de récit de moins en moins pratiquée et appréciée, le space opera.

Si ce type de récit est « plus ou moins mort », ce n'est pas le résultat d'une décision éditoriale, ni d'un complot des auteurs, mais bien en raison d'une convergence entre les goûts des lecteurs actuels et les ambitions des écrivains américains. Les « jeunes lecteurs » américains ne viennent pas dans leur majorité à la science-fiction selon un schéma initiatique conforme à l'histoire du genre. Ils lisent les textes qui leur sont contemporains, tout en ayant la possibilité de trouver des classiques, du fait de multiples collections proposant des rééditions.

Ce n'est pas par un retour aux sources du genre, ni par la conversion des amateurs du Fleuve noir à des formes plus évoluées de la science-fiction, que le domaine français de la science-fiction sort de son marasme. Compte tenu de la situation d'hétéronomie de ce sous-champ, un nouvel engagement des éditeurs est indispensable.

Or, à la suite des événements de mai 1968, les formes culturelles les moins légitimées connaissent une certaine faveur. Simultanément, alors que les maisons d'édition cherchent à s'adapter au contexte socio-culturel, certains événements attestent l'intérêt porté à la science-fiction par un public plus large, selon l'interprétation de Jacques Sadoul :

Au cours des toutes dernières années [1968-1972], la S-F a suscité un vaste mouvement d'intérêt aussi bien au niveau des journalistes, des auteurs traditionnels, de l'Université, que du plus vaste public. Il y eut d'abord l'exposition consacrée à la S-F, que la *Kunsthalle* de Berne organisa et qui se

tint au Musée des Arts décoratifs, du 28 novembre 1967 au 26 février 1968⁷⁰. Elle avait été réalisée par Harald Szeeman avec, plus particulièrement, la collaboration de Pierre Versins. Très sévèrement jugée par la rédaction de *Fiction*, elle intéressa, en revanche, un assez vaste public⁷¹. C'est ensuite le *Magazine littéraire* qui, en août 1969, consacra un premier numéro spécial à la science-fiction⁷². Jean-Jacques Brochier, son rédacteur en chef, est lui-même un amateur éclairé et il lui semblait que le temps était enfin venu de faire connaître au public des romans traditionnels⁷³.

Si ces deux événements peuvent être tenus pour des signes d'un regain d'intérêt pour la science-fiction en général, issu des milieux lettrés et adressé au grand public, ils n'ont pas d'influence immédiate sur les choix des maisons d'édition. Ni prestigieuses, ni rentables, les collections spécialisées n'attirent guère. Une seule collection est créée en 1968, la collection « SF » d'Albin Michel, qui s'arrête après quatre romans, soit une seule année. Par ailleurs, ni cet éditeur, ni Casterman, ni Marabout ne publient d'auteur français contemporain.

A contrario, un roman d'imagination scientifique, *La Nuit des temps*⁷⁴, paru en 1968, connaît un grand succès commercial. Le succès simultané du film de Stanley Kubrick, *2001, L'Odyssée de l'espace*⁷⁵, et du roman signé Arthur

70 La préface du catalogue de l'exposition, écrite par Gérard Klein, peut être lue à cette adresse : Gérard Klein, « La science-fiction est-elle une subculture ? », *Quarante-Deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html>> (18 mars 2020).

71 *Fiction* a accueilli le point de vue de Pierre Versins alors que l'exposition se trouvait à Berne (Pierre Versin, « L'exposition science-fiction à la Kunsthalle de Berne », *Fiction*, n° 165, août 1967, p. 154-5). Un autre article met en doute l'intérêt d'une telle exposition pour améliorer la perception de la science-fiction, dans la mesure où elle fait une grande part au pop-art et à l'art cinétique (Alain Dorémieux et Michel Demuth, « La science-fiction au palais des arts décoratifs », *Fiction*, n° 172, mars 1968, p. 145).

72 *Le Magazine littéraire*, n° 31, août 1969. Ce numéro comporte notamment les signatures de Jacques Sadoul, Jacques Goimard et Francis Lacassin, ainsi que la retranscription d'un débat entre Pierre Kast, Boris Vian et A.S. Labarthe, datant des années cinquante.

73 Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne, 1911-1984*, op. cit., p. 451. Le point de vue adopté dans ce passage correspond à la première édition (1973).

74 René Barjavel, *La Nuit des temps*, Paris, Presses de la Cité, 1968. La découverte d'une anomalie, à savoir la survie d'un couple d'êtres humains ayant survécu dans les glaces du pôle à l'anéantissement de leur civilisation, est le point de départ du récit des dernières heures de cette civilisation. Le suicide de la dernière représentante de ce passé met un terme à la résurrection de ce monde perdu.

75 Le cinéma n'a guère aidé à légitimer la science-fiction jusqu'à cette période. Même des films tenus à présent pour des classiques comme *Le Jour où la Terre s'arrêta* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, États-Unis, 1951) ou *Planète interdite* (*Forbidden Planet*, Fred Wilcox, États-Unis, 1956) sont loin d'avoir été accueillis comme des chefs-d'œuvre. Peu de films de science-fiction sont sortis pendant les années soixante. *Alphaville* (Jean-Luc Godard, France, 1965) et *Fahrenheit 451* (François Truffaut, Royaume-Uni, 1966) présentent des intrigues et des univers de science-fiction en faisant fi de la plausibilité.

Clarke qui en est tiré rehausse le blason de la science-fiction. La conquête de l'espace peut être évoquée d'une manière adulte et fascinante⁷⁶. Alors que le programme spatial américain atteint l'année suivante l'un de ses apogées avec la mission Apollo 11, *2001* représente déjà en 1968 l'étape suivante de l'expansion spatiale. C'est peut-être à ce film que, indirectement, est due la création en 1969 d'une nouvelle collection française de science-fiction, « Ailleurs et Demain » :

Le directeur de cette collection est notre ami Gérard Klein, qui trouve là la consécration de longues années d'efforts pour imposer, contre vents et marées et contre tous les préjugés, l'idée que la science-fiction *est* une littérature. Sans doute encouragées par le succès de leur publication de *2001, l'Odyssee de l'espace*⁷⁷ d'Arthur Clarke, les éditions Laffont ont décidé de lui confier la responsabilité de cette série, où il présentera en toute liberté de choix, et sans aucun impératif commercial, une sélection de grandes œuvres dont la traduction française s'imposait [...] ⁷⁸.

La création d'« Ailleurs et Demain » est susceptible d'élargir la surface de publication du sous-champ, en reprenant enfin la place du Rayon fantastique. *Fiction* attend d'elle qu'elle assume un rôle de passeur culturel, tout en se détachant de tout « impératif commercial ». L'identité du directeur de la collection laisse espérer qu'à la qualité des publications s'ajoutera une incitation en direction des auteurs français : Gérard Klein se trouve en situation de lutter comme éditeur contre le cercle vicieux qu'il dénonçait deux ans plus tôt.

Dans l'immédiat, c'est une autre figure qui peut symboliser le renouveau de l'écriture française. Jean-Pierre Andrevon publie à la fin de l'année 1969 *Les Hommes-Machines contre Gandahar*, chez Présence du Futur, devenant le premier romancier français notable inscrit depuis six ans au catalogue de cette collection⁷⁹. Ce jeune écrivain, grand lecteur du Fleuve noir et qui collabore par la suite à la collection Anticipation, voit ses nouvelles publiées dès 1969 dans *Fiction*. Il en devient, à la faveur de l'effacement temporaire d'Alain Dorémieux, l'un des plus actifs contributeurs au début des années soixante-dix. Il représente une nouvelle génération, qui a suivi l'évolution de la science-fiction au rythme des traductions et des romans français.

76 L'adaptation de la bande dessinée *Barbarella*, de Jean-Claude Forest (Paris, Le Terrain Vague, 1964), par Roger Vadim en 1968, se traduit également par un important succès commercial.

77 Arthur C. Clarke, *2001, L'Odyssee de l'espace*, Paris, Robert Laffont, 1968.

78 « Une collection qui fera du bruit », *Fiction*, n° 190, octobre 1969, p. 155.

79 Jean-Pierre Andrevon, *Les Hommes-machines contre Gandahar*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1969.

En l'absence du Rayon fantastique, l'espace de publication se maintient, alimenté par les productions étrangères, si bien que les lecteurs trouvent encore ce qu'ils désirent, mais dans une conjoncture atone, où les ventes stagnent et sans grand événement littéraire. L'effacement des figures d'auteurs français est en partie responsable de cette situation. Les écrivains restent les meilleurs lecteurs de la science-fiction. Ils assurent un rôle de relais indispensable pour galvaniser le sous-champ dont ils sont des figures emblématiques, malgré la grande importance symbolique des écrivains américains.

RÊVER DES MONDES NOUVEAUX

160

Les aventures spatiales et l'exploration héroïque de planètes étrangères cèdent peu à peu la place à des situations dans lesquelles la violence et la puissance technique comptent moins que la clairvoyance et la faculté d'adaptation des héros. Ces derniers sont avant tout des observateurs confrontés à un monde inconnu et forcés par les circonstances à l'analyser et le comprendre, plutôt qu'à chercher à se défendre ou en exterminer des indigènes hostiles.

L'importance du Fleuve noir

Entre 1964 et 1969, la seule source de romans français de science-fiction devient le Fleuve noir. Les auteurs publiés dans cette collection y sont soumis à des contraintes qui tendent à uniformiser leurs thèmes et leur manière de les envisager. De plus, l'efficacité du récit d'aventures y prime sur la beauté de la langue ou la profondeur des idées, jusqu'à presque dénuder l'action, le roman se réduisant à une suite de péripéties. L'analyse d'un roman de Maurice Limat par Martial-Pierre Colson, dans les colonnes de *Fiction* en 1969, condense les reproches adressés à un ouvrage médiocre du Fleuve noir :

La psychologie individuelle, cette plaie de tant de romans, est enfin ramenée à un unique schéma. Obtenant ainsi l'effet stéréotypé valable dans tous les genres littéraires et pour tous ses personnages, Limat détermine typiquement les motivations. La réaction aux divers stimuli est toujours prévisible, qu'il s'agisse de l'amoureux, de l'aventurier, du savant, du policier, du truand, ou du prêtre, à l'infini [...].

Enfin, sur le plan de la forme, le style haché, négligé, montre combien l'auteur tient peu à de telles vanités. L'histoire débute au présent, se continue au passé, retrouvant l'un ou l'autre mode d'expression au hasard de l'action. De petits passages choisis montrent par ailleurs que Limat sait ampouler le langage, le

boursoufler, autant et même plus que tous ses prédécesseurs, mais sans jamais attacher à ce fait autrement d'importance⁸⁰.

Selon le critique, un mauvais roman du Fleuve noir présente des personnages stéréotypés pris dans une intrigue incohérente, au fil d'un texte mal écrit et parfois prétentieux. L'ironie accompagne ici la libération de la parole critique. En effet, les tensions existant entre la branche érudite représentée par *Fiction* et la branche populaire du Fleuve noir ne connaissent jusqu'à la fin des années soixante presque aucune expression écrite.

Au contraire, les critiques de *Fiction* se montrent bienveillants à l'égard du Fleuve noir, en particulier après la disparition du Rayon fantastique. À cette période, faute d'autres possibilités, d'excellents textes sont publiés par le Fleuve noir, si bien qu'au côté de récits stéréotypés paraissent des romans de science-fiction susceptibles eux aussi de devenir des références, tandis que la qualité moyenne des récits ne cesse de s'améliorer, à en croire le même critique :

Il se produit incontestablement au Fleuve noir un renouveau, qui va plus loin que l'amélioration apportée par cette collection à la présentation de ses jaquettes de couverture⁸¹.

Malgré les espoirs alors suscités par *Anticipation*, la réduction à une seule collection de notre champ d'étude pose un problème de représentativité. La science-fiction publiée en France à cette période ne se confond pas avec les parutions du Fleuve noir : *Présence du Futur*, le Club du Livre d'*Anticipation* et *Galaxie-Bis*, en particulier, fournissent des textes traduits aux amateurs. Pour autant, les thématiques présentes dans ces textes rejoignent celles des romans français. En effet, le paradigme dominant de la science-fiction n'est jamais que la représentation que se font de ce genre auteurs, lecteurs et éditeurs à une période donnée : les ouvrages choisis par *Présence du Futur* et les collections d'*Opta* s'inscrivent dans le même paradigme dominant que ceux qui sont écrits par des auteurs français.

Ce que remarque Martial-Pierre Colson sur le Fleuve noir concerne toutes les collections françaises de science-fiction :

[Le Fleuve noir] s'interdit, semble-t-il, d'explorer les domaines passionnants et si bien mis en valeur par les Anglo-Saxons de la psychologie des profondeurs

⁸⁰ Martial-Pierre Colson, *Fiction*, n° 190, octobre 1969, p. 150-151.

⁸¹ *Id.*, « Cabotage sur le Fleuve noir », *Fiction*, n° 187, juillet 1969, p. 136. Le Fleuve noir passe de ses couvertures noires, illustrées par Brantonne, à un nouveau type de jaquette, à fond blanc, début 1968.

ainsi que toute allusion, même légère, à une quelconque pulsion sexuelle, sans parler, bien sûr, de ses aboutissements moraux et physiologiques⁸².

Les romans d'Isaac Asimov, de James Blish, de Van Vogt ou de Philip K. Dick publiés pendant les années soixante ne sont pas représentatifs des tensions agitant alors le domaine anglo-saxon, qui s'incarnent en Angleterre dans la « New Wave », avec pour figure de proue Michael Moorcock, le rédacteur en chef de la revue *New Worlds* à partir de 1964, et aux États-Unis avec la publication de *Dangerous Visions*, sous la direction d'Harlan Ellison, en 1967. À l'exception de Philip José Farmer⁸³, les auteurs s'inscrivant dans la « New Wave », tels qu'Ursula Le Guin⁸⁴, Thomas Disch ou John Brunner ne connaissent de faveur en France qu'à partir de 1970. Le décalage entre la date de publication originale et celle de la traduction peut ainsi compter près de dix ans, alors même que des nouvelles de ces écrivains sont apparues au sommaire de *Fiction* ou de *Galaxie*.

162

Ainsi, les romans du Rayon fantastique, de *Présence du Futur* et du *Fleuve noir*, puis uniquement de ce dernier, dessinent une évolution du paradigme dominant de la science-fiction en France qui trouve son reflet dans les choix de traductions effectués simultanément⁸⁵ : les aventures spatiales le cèdent à l'exploration et l'examen d'autres lieux et d'autres sociétés.

Les dernières aventures spatiales ?

Les romans français de science-fiction conservent la référence à l'espace, qui reste l'horizon symbolique de la plupart des récits. Même les « nécrozones », ces créatures immortelles qui hantent les souterrains de Paris dans *Métro pour l'enfer*⁸⁶, se révèlent être des humains qui maîtrisaient autrefois le voyage spatial et ont pu de ce fait échapper au cataclysme qui a éradiqué leur civilisation. Malgré cette persistance, le paradigme des aventures spatiales évolue, tandis

⁸² *Ibid.*, p. 136.

⁸³ *Les Amants étrangers/L'Univers à l'envers*, Paris, Opta, coll. « Classiques du livre d'Anticipation », 1968 ; *Le Faiseur d'univers*, Paris, Opta, coll. « Galaxie Bis », 1969.

⁸⁴ Les romans du cycle de Hain d'Ursula Le Guin pourraient par ailleurs être d'excellents exemples de la variante « exploration de planètes ». *Le Monde de Rocannon* (1966/1972) ou *La Main gauche de la nuit* (1969/1971) présentent des explorateurs confrontés à des mondes et des sociétés qu'il leur faut observer en détail et savoir interpréter pour survivre.

⁸⁵ Le « space opera » n'est plus publié que par le CLA, dont l'objectif est de rendre disponibles des textes de référence plus anciens. La série des *Villes nomades* (1962/67) de James Blish, ainsi que des romans tels que *Loterie solaire* (1955/68) ou *Le Dieu venu du Centaure* (1965/69) de Philip K. Dick fournissent l'image d'une science-fiction dans laquelle les aventures spatiales cèdent le pas à l'évocation de sociétés futures, à l'ère du voyage spatial. Enfin, *La Fin de l'éternité* (1965/67), d'Isaac Asimov, représente un sommet de « time opera ».

⁸⁶ Vladimir Volkoff, *Métro pour l'enfer*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1963.

que disparaît la hantise du « confinement » évoquée à propos des œuvres des années cinquante. Si la mise en contact de niveaux de civilisation asymétriques reste un point de départ courant, l'accession de l'humanité à l'âge des étoiles devient facile. Les conflits interstellaires se font moins manichéens, les enjeux d'une éventuelle colonisation spatiale sont évoqués de manière plus précise et plus fine et de nombreux récits mettent en scène des réflexions sur le bien-fondé de l'expansion de l'espèce humaine dans l'espace.

Ainsi, les trois romans formant le « cycle d'Argyre » présentent trois étapes de la colonisation du système solaire. Gérard Klein, sous le pseudonyme de Gilles d'Argyre, laisse de côté les problèmes métaphysiques abordés dans *Le Gambit des étoiles*, sans pour autant revenir aux aventures spatiales d'*Embûches dans l'espace*. Les problèmes posés dans ces trois romans pourraient concerner un avenir très proche et très plausible. Il s'agit de la terraformation de Mars, planète voisine de la Terre, dans *Chirurgiens d'une planète*, de l'assainissement du système solaire pour garantir des déplacements sans encombre jusqu'aux planètes gazeuses de notre système, dans *Les Voiliers du soleil*, puis de la meilleure méthode pour coloniser un système solaire dépourvu de planète tellurique, dans *Le Long Voyage*⁸⁷.

Les personnages sont des aventuriers, contraints pour atteindre leurs buts de substituer à leurs élans romantiques un pragmatisme compatible avec des données scientifiques. L'agent secret Georges Beyle, frappé par un attentat, se mue en administrateur redoutable ; l'aventurière dilettante Ina d'Argyre, devenue amnésique, doit renoncer à son attachement romantique aux voyages spatiaux, pour envisager un projet d'ingénierie planétaire ; l'astronaute Hiram Walker découvre qu'il ne peut commander une planète entière comme il le ferait d'un vaisseau spatial et doit se faire homme d'État. Dans l'univers du cycle d'Argyre, les héros se comportent en bâtisseurs résolus : la brutalité est l'apanage de leurs adversaires, acharnés à faire échouer des plans grandioses pour satisfaire leurs désirs égoïstes.

De fait, le recours à la violence se voit le plus souvent associé à une attitude erronée ou problématique. Les conflits ne se règlent plus à coups de canons atomiques, mais grâce à une analyse scientifique de la situation. En dépit d'une intrigue similaire à celle de *Ceux de nulle part*, le premier roman de Michel Jeury, *Aux étoiles du destin*, publié sous le pseudonyme d'Albert Higon, aboutit à une conclusion fort différente⁸⁸. Le roman de Francis Carsac s'achève au

87 Gilles d'Argyre [Gérard Klein], *Chirurgiens d'une planète*, op. cit. Ce roman a été remanié et réédité : Gérard Klein, *Le Rêve des forêts*, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 1987. Gilles d'Argyre [Gérard Klein], *Les Voiliers du soleil*, op. cit. Id., *Le Long Voyage*, op. cit.

88 Albert Higon [Michel Jeury], *Aux étoiles du destin*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960.

milieu d'un conflit : les Misliks viennent de subir leurs premiers revers, mais la guerre doit continuer. Celui de Michel Jeury se termine sur une victoire ambiguë : du fait d'un paradoxe temporel, c'est le bombardement destiné à éliminer les Jelmaus, ennemis des humanoïdes, qui en a provoqué la naissance ; s'ils avaient compris la nature des Jelmaus, les héros auraient pu rompre ce paradoxe temporel et éviter rétroactivement le conflit meurtrier. Nécessité chez Carsac, la préférence donnée aux voies de la guerre sur celles de la science devient une faute originelle chez Jeury.

Cette erreur consistant à recourir à la violence pour régler les conflits entretient *La Plaie*, de Nathalie Henneberg⁸⁹. Ce roman constitue un sommet de cette veine épique qui peut caractériser les romans d'aventures spatiales, en même temps que l'aboutissement des thèmes personnels développés par l'auteure. L'univers humain s'y trouve rongé par un fléau endémique, dont le foyer principal de contamination est la Terre. Nathalie Henneberg fait se rejoindre physique et métaphysique, car elle postule que le Mal moral est provoqué par des influences cosmiques, qui sourdent de manière cyclique depuis des failles de l'espace-temps. Les Terriens subissent directement ces influences. L'usage de la violence, s'il permet de régler temporairement une confrontation avec leurs ennemis contaminés, ne fait que renforcer la source du Mal.

Pour échapper à ce mouvement de fuite en avant, le personnage principal doit accomplir un suprême effort de volonté : ce mutant, qui possède la faculté de remodeler la réalité, imagine un univers sans violence, afin de faire se refermer la faille spatio-temporelle d'où frappe l'ennemi. L'imagination et le désir d'harmonie l'emportent sur le fracas des armes.

L'intelligence doit prévaloir sur l'action physique, comme dans les deux premiers romans de Philippe Curval, *Les Fleurs de Vénus* et *Le Ressac de l'espace*⁹⁰. Les fleurs de Vénus sont des organismes extraterrestres qui rendent la colonisation de la planète très dangereuse, mais leur nocivité vient de l'incapacité des premiers colons à en comprendre la véritable nature. Après qu'un premier contact a lieu, un *modus vivendi* peut s'instaurer sur la planète.

De même, lorsque le « ressac de l'espace » emporte sur la Terre l'étrange extraterrestre Linxel, les êtres humains le traitent automatiquement en agresseur. Linxel semble préparer une invasion de la planète par ses congénères. Néanmoins, l'espèce de Linxel est symbiotique. Elle se sert de l'énergie physique et mentale d'espèces moins développées pour créer des œuvres d'art, donnant en échange aux créatures dominées un plaisir infini. La grande majorité des êtres

⁸⁹ Nathalie Henneberg, *La Plaie*, *op. cit.*

⁹⁰ Philippe Curval, *Les Fleurs de Vénus*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960. *Id.*, *Le Ressac de l'espace*, *op. cit.*

humains se soumet et les deux espèces pourraient profiter de leur symbiose, si la nature excessive des humains ne déséquilibrait pas, en définitive, les Tsalqs. Ces derniers, corrompus par les instincts humains qui les portent toujours plus vers le plaisir, délaissent leur quête artistique, au risque de dissoudre l'union mentale qui permet à leur espèce de subsister. Lorsque des insoumis parviennent à reprendre le contrôle de la Terre, ils découvrent que les Tsalqs sont prêts à abandonner ce lieu si néfaste à leur espèce.

Les situations initiales de nombreux romans de science-fiction français des années soixante ne correspondent qu'en apparence à des situations d'agression. L'intrigue consiste alors, au travers de péripéties individuelles, à effacer cette erreur de perception⁹¹. Ce schéma narratif est récurrent chez B. R. Bruss, qui avait donné au Fleuve noir certains de ses romans les plus belliqueux, tels que *Le Grand Kirn*, ou *La Guerre des soucoupes*. Nombre de ses ouvrages ultérieurs, comme *Une mouche nommée Dresä*, *L'Étrange Planète Orga*, *La Planète glacée*, *La Planète introuvable* ou *L'Énigme des Phtas*⁹², présentent des situations initiales similaires à celles de ses romans de guerre. Des phénomènes incompréhensibles font craindre une menace terrible : des planètes entières sont paralysées, des populations humaines sombrent dans la folie, des explorateurs spatiaux sont transportés à des époques différentes du même monde. Ensuite, les personnages enquêtent, mais ils demeurent impuissants jusqu'à la fin, ce qui permet de prolonger la tension dramatique jusqu'aux dernières pages, puis de doctes explications mettent fin au suspens. Les extraterrestres se révèlent être des bienfaiteurs espiègles ou maladroits.

B. R. Bruss préserve l'élan narratif simple, mais efficace, qui découle de la perspective d'un conflit difficile, mais il dépasse et annule un tel conflit, en proposant à la place des péripéties surprenantes et souvent humoristiques. Par la même occasion, il fait passer au second plan la question de l'acquisition de connaissances nouvelles, dans la mesure où les bienfaits que l'humanité pourrait tirer de ces rencontres ne sont qu'à peine mentionnés.

Même lorsque la violence reste une solution, le schéma souvent associé à la rencontre avec des extraterrestres dans le Fleuve noir des années cinquante se modifie à l'avantage des êtres humains : dans *Les Cavernicoles de Wolf*⁹³, de Pierre

91 Dans *Le Sub-espace*, de Jérôme Sériel (*op. cit.*), les créatures dont les manifestations sur Terre paraissent de mauvais augures se révèlent être des alliés de l'espèce humaine, désireux de stimuler les recherches scientifiques concernant cette dimension négative du temps qu'ils appellent « sub-espace », afin de permettre aux êtres humains d'identifier et de contrer une véritable menace.

92 B. R. Bruss, parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », *Une mouche nommée Dresä*, 1963, *La Planète glacée*, 1965, *L'Énigme des Phtas*, 1965, *L'Étrange Planète Orga*, 1967 et *La Planète introuvable*, 1968.

93 Pierre Barbet, *Les Cavernicoles de Wolf*, *op. cit.*

Barbet, ce sont les êtres humains qui jouent le rôle de l'espèce supérieure, en s'immiscant dans le conflit entre les Gilks, de maléfiques créatures à ailes de chauve-souris et les Liurs, d'angéliques télépathes forcés par leurs ennemis à se réfugier dans les cavernes de leur planète. La science humaine se révèle plus efficace que celle des Gilks, si bien que cette espèce démoniaque est exterminée.

Sur le même modèle, mais développant une situation bien plus originale, *L'Étoile du néant*⁹⁴ présente un conflit entre deux civilisations issues l'une et l'autre de la même espèce. L'ordinateur d'une arche stellaire emportant les embryons d'une espèce menacée d'extinction décide de les améliorer *in vitro* et procède à deux séries de modifications, puis envoie le résultat de ses manipulations dans une direction différente. Lorsqu'ils découvrent l'autre branche de l'évolution, les surhommes télépathes qui sont les héros du récit sont contraints à l'affrontement : leurs lointains cousins sont des cyborgs destructeurs, dont les visées impérialistes sont inscrites dans leurs structures sociales. La guerre qui s'ensuit voit triompher les meilleures qualités, au prix de l'extermination totale des cyborgs.

La conquête de l'espace n'implique plus une révélation accordée par des êtres supérieurs. L'espace des romans du Fleuve noir, s'il recèle toujours de nombreux secrets, n'est plus l'effrayant infini des années cinquante, mais un ensemble de lieux plus ou moins domestiqués ou sauvages, qui servent de cadre à des aventures variées sans que la place de l'humanité en soit changée.

C'est dans ce cadre que s'inscrivent les récits d'« espionnage galactique » du Fleuve noir⁹⁵. Dans *La Chasse à l'impondérable*⁹⁶, de Jean-Louis et Doris Le May, a lieu un affrontement, sur la planète Éthéra, entre un groupe de criminels, les djarks, et deux agents d'Interco, l'équivalent « cosmique » d'Interpol. Il s'agit de récupérer du « gravidium », susceptible de permettre la mise au point de l'antigravité. Les agents d'Interco croisent la route des Éthériens, des humanoïdes doux et télépathes. Il leur faut gagner la confiance de ces extraterrestres, pour l'emporter sur les criminels, mais surtout pour comprendre la véritable nature du gravidium, lié à une variété d'arbres pensants, les Ormals, qui se sont développés à la faveur d'un cataclysme nucléaire provoqué par des colons humains, ancêtres des Éthériens.

Même si l'intrigue n'est fondée que sur une rivalité ponctuelle et d'importance réduite, le roman fournit de nombreuses indications sur l'univers qui sert de cadre à cette intrigue. Dans les autres romans de ce genre, la résolution des enquêtes d'Interco implique de comprendre les caractéristiques physiques et

94 *Id.*, *L'Étoile du néant*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967.

95 « Courrier des lecteurs », art. cit., p. 151.

96 Jean-Louis et Doris Le May, *La Chasse à l'impondérable*, op. cit.

sociales des êtres qui sont mêlés à ces affaires, afin d'élucider les circonstances exactes du vol d'un objet précieux⁹⁷ ou du détournement d'un astronef⁹⁸.

Le Commodore Jord Maogan, personnage inventé par Louis Thirion, incarne parfaitement cette évolution du récit d'aventures spatiales. Ce personnage se révèle d'une étonnante plasticité au contact de cultures différentes. Ses traits principaux sont ceux d'un stéréotype à la limite de la caricature, puisqu'il s'agit d'un astronaute américain, respectueux de sa hiérarchie militaire, tout entier tourné vers l'action et qui réussit à peu près tout ce qu'il entreprend grâce à un mélange de chance et d'audace. D'une intelligence limitée, il saisit généralement de ce qui l'entoure moins qu'il ne devrait, mais il accepte sans préjugé toute information nouvelle et ne nourrit jamais la moindre animosité envers les extraterrestres qu'il rencontre, si ce n'est envers ceux qui, à titre individuel, représentent des menaces pour lui ou l'humanité.

Lors du premier roman où il intervient, *Les Stols*⁹⁹, il est capturé par les extraterrestres éponymes. Les stols, selon un schéma classique, ont l'intention d'envahir la Terre pour se l'approprier, car leur monde d'origine se meurt. Grâce à la complicité de certains stols opposés à ce projet, Jord Maogan s'échappe et observe tant l'état déplorable de la planète extraterrestre que la société profondément inégalitaire qui s'y perpétue. Il fait échouer les plans d'invasion, mais plutôt que d'envisager une contre-attaque, il met en place les bases d'un échange équitable entre humains et stols, de telle sorte que, lorsque commence le deuxième roman de cette série, les êtres humains alliés aux stols ont pu s'établir dans plusieurs systèmes solaires et développer une culture spatiale.

Dans tous les récits où il intervient, Jord Maogan, archétype de l'homme d'action, s'emploie à désamorcer tous les conflits possibles, même s'il ne répugne pas à employer la manière forte contre ceux qui l'ont mérité. Ainsi, dans *Les Whums se vengent*¹⁰⁰, son enquête porte sur des créatures faites de pure lumière, qui ne se manifestent aux yeux des êtres humains que comme des espèces de feux follets galactiques. Les capturer pour les étudier ou en faire des décorations éphémères revient à condamner les Whums à s'étioler, puis mourir. Jord Maogan, propulsé dans leur dimension, découvre que ces extraterrestres insectoïdes et pacifiques, qui sont d'autant plus brillants dans l'espace normal qu'ils sont sages et âgés dans leur dimension, ont décidé de lancer une contre-offensive contre les êtres humains. Après maintes difficultés, le commodore obtient des Whums l'arrêt des hostilités et des humains la reconnaissance des Whums, si bien que des relations pacifiques peuvent s'engager.

97 *Id.*, *L'Ænips d'Orlon*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967.

98 *Id.*, *L'Odyssée du Delta*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1968.

99 Louis Thirion, *Les Stols*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967.

100 *Id.*, *Les Whums se vengent*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1969.

Ainsi, dans les récits d'aventures spatiales, il devient possible d'engager un dialogue avec ceux qui n'étaient jusque-là que des énigmes ou des ennemis jurés. L'espace n'est plus une source de frissons et de dangers, mais un lieu de découverte et d'apprentissage pour une humanité confrontée à d'autres mondes.

Planètes et sociétés exotiques

168

Même si la variété des romans d'aventures spatiales garde un lectorat fidèle, elle est éclipsée par un autre type de récit, développant une topique proche, dans lequel les planètes ou les empires galactiques sont moins des sources de menaces ou de révélations que des lieux remarquables, notamment en raison des sociétés particulières qui s'y sont développées. Si, déjà, les meilleurs romans des années cinquante ne négligent pas de mentionner certaines caractéristiques des lieux abordés, ces dernières n'ont qu'une incidence secondaire par rapport au fil principal de l'intrigue : il s'agit de donner un certain relief à des étapes dans un voyage, ou de tracer à grands traits des explications permettant de justifier l'agression à laquelle se livrent des extraterrestres.

Dans les romans des années soixante, les particularités culturelles et sociologiques des lieux évoqués deviennent déterminantes pour l'intrigue, même s'il ne s'agit pas encore de récits d'aventures sociales, comme pendant les années soixante-dix. L'évolution du paradigme principal de la science-fiction se fait d'une manière progressive, par variations successives qui relèguent peu à peu au second plan conflits et conquête, au profit de modèles de société, que les personnages principaux découvrent et explorent comme ils le faisaient auparavant de planètes inconnues.

L'analyse d'*Aux armes d'Ortog*, de Kurt Steiner, permet de saisir comment s'est produite cette évolution¹⁰¹. Ce texte de 1960 est un roman d'apprentissage, rappelant en cela *Niourk*, *Oms en série*, ou *Le Gambit des étoiles*. Le personnage principal, Ortog, est un simple berger, habitant dans un petit village sans importance. En ce cinquantième siècle, la Terre est hostile, du fait de la Guerre Bleue qui a ravagé la civilisation trois siècles auparavant. La faune et la flore ont connu des mutations monstrueuses ou régressives, provoquant la réapparition d'espèces préhistoriques ou l'apparition de prédateurs hybrides. Brisés par la guerre et harcelés par ses conséquences, les êtres humains sont retombés en une sorte de Moyen Âge où ne demeurent que des débris de science et où une Église toute-puissante prône la résignation et la régression. L'espérance de vie se réduit à chaque génération : le père de Dâl Ortog meurt de vieillesse à moins de soixante ans.

¹⁰¹ Kurt Steiner [André Ruellan], *Aux armes d'Ortog*, *op. cit.*

Ce décès provoque la colère d'Ortog, qui commet un acte sacrilège. Forcé de fuir son village, il parvient, après un périple dans les terres radioactives, dans une ville importante. Il entre au service des Sopharques, les savants et philosophes qui conservent à grand-peine l'autorité sur la Terre. C'est en remportant une joute de force et d'esprit qu'il gagne le titre de Chevalier-Naute, gagnant le droit d'explorer l'espace. Il prend la tête d'une expédition spatiale destinée à localiser une planète légendaire. Sa compagnie y affronte des extraterrestres hostiles, les « louctouges » aux ailes de chauve-souris, avant de découvrir le maître de la planète, un fœtus humain échoué là en des temps anciens, qui a développé des facultés exceptionnelles. Ce mutant explique à Ortog que les effets de la Guerre bleue ne peuvent être effacés que par une prolifération à outrance : les êtres humains ne peuvent sauver leur espèce que s'ils conquièrent d'autres systèmes solaires.

Dans *Aux armes d'Ortog* se retrouvent une structure narrative et des thématiques déjà observées dans les romans des années cinquante. L'humanité y est prise dans une forme de stagnation ou de régression, mais, sous l'impulsion d'un héros emblématique, elle s'arrache à cet état et se voit promettre les étoiles, échappant de ce fait au confinement, avant de se lancer dans la conquête spatiale. Dâl Ortog présente ceci de particulier, cependant, qu'il n'a pas véritablement d'ennemi. Les mutants hybrides, les nobles violents, les prêtres superstitieux qui prêchent le renoncement, tous ces adversaires ne sont que les divers symptômes d'un mal profond affectant la civilisation.

Ortog jure de lutter pour toute l'espèce humaine devant le cadavre de son père et ses actes, par la suite, sont dépourvus de motivation personnelle : il recherche par sa conduite et ses exploits une gloire susceptible d'inspirer les générations suivantes. Sa quête porte en elle-même sa conclusion, car ce qu'obtient Ortog n'est pas un Graal spatial, tel qu'un propulseur interstellaire ultraperfectionné, mais la fondation des « Ordres Parfaits » qui prônent l'expansion spatiale, fondation qui n'est rendue possible que par son exemple et son martyr. C'est l'aventure elle-même qui a entraîné le changement de société qu'Ortog souhaitait.

La structure de la société humaine dans *Aux armes d'Ortog* est double : la masse des humains vit dans la superstition, mais l'élite des Sopharques et des nautes est la source d'un regard critique sur la société. Ortog se trouve au point de contact entre ces deux espaces socio-culturels. Ainsi, les personnages principaux des romans d'enquête planétaire permettent la rencontre entre deux espaces qui s'ignoraient.

Dans *Le Signe du chien*¹⁰², de Jean Hougron, un « Grand Quêteur », un enquêteur doté de connaissances scientifiques et de moyens techniques avancés,

¹⁰² Jean Hougron, *Le Signe du chien*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1960.

doit déterminer pourquoi un croiseur spatial s'est écrasé sur la planète Sirkoma, laquelle ne dispose en théorie que d'un bagage technologique réduit. Il n'a rien à apprendre des autochtones, sinon leurs mœurs et les quelques secrets qu'ils dissimulent. La dissymétrie technologique entre deux sociétés reste le moteur principal de l'intrigue, mais le point de vue s'est modifié d'une manière révélatrice de ce que signifie alors la science-fiction pour les auteurs français : un récit mettant en scène des mondes nouveaux, qui peuvent se dévoiler au lecteur par l'intermédiaire de personnages plus ou moins savants que la société qu'ils observent.

170

L'enquêteur du *Signe du chien* découvre une planète dont les autochtones suivent une morale particulière. Les recherches scientifiques sont sévèrement encadrées et censurées. Plus un individu possède de responsabilités, de connaissances et de pouvoir, moins il est libre de jouir des plaisirs de l'existence. Les Hommes-Force, l'élite de Sirkoma, se soumettent à une discipline monacale, tandis que les savants et les riches sont tenus de jeûner et de se flageller plusieurs fois par jour. Selon les croyances locales, l'orgueil nourrit les Runqs, ces chiens géants qui assiègent la cité des Sirkomiens. Ces Runqs sont en réalité des robots téléguidés par les dirigeants de la planète et les combats que leur livrent les Hommes-Force sont simulés. Ils servent à assurer la stabilité et la moralité de la société. L'enquêteur s'efforce de comprendre cette organisation sociale, avec ses mensonges et ses zones d'ombre, parce qu'elle est la cause directe de la disparition du vaisseau de guerre qu'il recherche¹⁰³.

Même s'il est bardé d'armes et de protections de haute technologie, le Grand Quêteur de Jean Hougron est surtout l'homme de la situation du fait de l'étendue de ses connaissances ethnographiques. Cet explorateur a rencontré et étudié de nombreux autres peuples, humains ou extraterrestres, dont l'auteur nous donne des aperçus qui lui permettent de disposer en arrière-plan un espace de recul maximal pour interpréter les faits sociaux dont son personnage est le témoin sur Sirkoma.

Par le jeu de comparaisons successives entre le narrateur et son guide, se dessinent deux espaces culturels, aussi exotiques l'un que l'autre pour le lecteur. Celui de Sirkoma ne se livre pas immédiatement, car il est fondé sur des mensonges destinés à maintenir une sorte d'utopie régressive. Celui des « Huit Galaxies » dont provient le Grand Quêteur paraît d'une complexité défiant la compréhension, car il ressemble à une mosaïque éclatée.

¹⁰³ En arrière-plan de cette enquête, une terrible menace pèse sur les « Huit Galaxies », en la personne des Êtres-Doubles, des extraterrestres titanesques évoluant dans les « espaces extérieurs ». Sirkoma constituerait une base avancée essentielle pour de futures opérations militaires. Il me paraît significatif que la grandiose guerre galactique ne soit ici qu'un lointain horizon.

Il faut concevoir qu'existent dans cet univers des créatures capables de déplacer des continents, voire des planètes ou des étoiles, des êtres adorant s'insinuer dans les organes humains pour les remettre en état de marche, et des extraterrestres diaphanes que la voix humaine peut liquéfier, mais qui sont d'une utilité rare, puisqu'ils peuvent percevoir l'avenir proche. Sur la structure légère et efficace d'une intrigue d'espionnage se développe ainsi une enquête ethnologique croisée, bien plus importante que les quelques secrets techniques découverts par l'enquêteur.

Les romans spatiaux des années soixante se préoccupent plus de sociétés nouvelles que de conflits cosmiques ou de prodiges scientifiques. Le héros de *Pour patrie, l'espace*¹⁰⁴, de Francis Carsac, paraît aussi dépourvu de repères que celui de *Ceux de nulle part*, mais l'intrigue des deux romans diffère nettement.

Originaire de la Terre, où sévit une dictature techniquement rétrograde, Tinkar est recueilli par des nomades interstellaires, dont les vaisseaux-mondes se déplacent librement d'un point à un autre de l'espace. Il ressent cruellement le mépris de ceux qui l'ont sauvé, mais il s'adapte à leur société et met au point un système de détection que ne maîtrisent pas les nomades, mais qui pourrait les mettre à l'abri de leurs ennemis.

Une série de malentendus l'empêche de s'entendre avec ses hôtes et, après leur avoir cédé son système de détection, il rentre sur Terre, pour y découvrir qu'il est devenu, sans vouloir se l'avouer, un membre du peuple des étoiles, qu'il part rejoindre. Si la trajectoire de Tinkar ressemble à celle du docteur Clair, puisque l'un et l'autre se refusent à rester sur Terre du fait de leur assimilation à la société galactique qui les a adoptés, le héros de *Pour patrie, l'espace* n'est pas émerveillé, ni sans ressource, devant la science du peuple des étoiles.

De plus, là où *Ceux de nulle part* fournissait un long excursus ethnographique sur les différents extraterrestres, qui restait à peu près indépendant de l'intrigue, *Pour patrie, l'espace* contient des explications ponctuelles sur différentes pratiques et coutumes du peuple de étoiles, au fil des péripéties de l'intrigue. Tinkar doit assimiler les usages de ses hôtes, mais il porte sur eux un regard très critique, si bien que son apprentissage est l'occasion de nombreux conflits. Parce qu'il ignore quel respect il doit montrer aux femmes, il est contraint de livrer un duel à mort ; longtemps méfiant à l'égard du libéralisme intellectuel du peuple des étoiles, il interprète à tort leurs efforts pour le convaincre de se joindre à eux comme des pièges et son refus de comprendre entraîne des catastrophes.

Les particularités sociologiques inventées par Francis Carsac sont incorporées de façon dynamique dans la trame du récit, cessant d'être des notations encyclopédiques abstraites pour devenir des causes et fournir les occasions

¹⁰⁴ Francis Carsac, *Pour patrie, l'espace*, *op. cit.*

concrètes d'actions. Ainsi, l'auteur ne se contente pas de décrire la fête chargée de symboles qui a lieu lorsque deux vaisseaux nomades du peuple des étoiles se rencontrent, en profitant de ce rare événement pour échanger passagers, secrets techniques et informations. Il en fait l'occasion d'un développement de l'intrigue : une jeune femme qui entretenait jusque-là avec Tinkar une relation épisodique, mais apaisante pour lui, passe sur l'autre vaisseau-monde, après avoir dérobé les plans du détecteur que le Terrien compte employer comme monnaie d'échange. Son départ, symptomatique de la versatilité et du nomadisme du peuple des étoiles, aggrave encore l'hostilité de Tinkar à l'égard de ses hôtes.

Les réticences et le malaise des auteurs français, que Jean-Pierre Andrevon désigne à propos de la décennie précédente sous l'expression d'« esprit de sous-préfecture »¹⁰⁵, ont en grande partie disparu pendant les années soixante. À la place de personnages découvrant l'immensité de l'univers, les romans français les plus frappants présentent des explorateurs chevronnés, forts de leurs savoirs et de leurs techniques, face à des sociétés encore peu développées ; il ne s'agit plus de quitter une zone restreinte pour s'aventurer dans l'infini, mais d'identifier au sein d'un univers maîtrisé des zones encore inexplorées.

Dans *Ce monde est nôtre*¹⁰⁶, l'intrigue suit l'enquête et les actions de deux envoyés d'un conseil spatial, dont la mission est d'assurer la paix. Les deux personnages principaux doivent explorer une planète dont le niveau technologique est très inférieur au leur, pour déterminer laquelle des trois espèces présentes pourra disposer seule de la planète, tandis que les deux autres seront déplacées, en vertu d'un principe intangible, la « Loi d'Acier », selon lequel il ne doit y avoir qu'une seule espèce par planète, sous peine de provoquer des conflits majeurs et répétés.

Un nouveau degré est atteint dans *La Vermine du lion*¹⁰⁷. Les voyageurs jouissant d'une technologie avancée ne sont plus des protecteurs disposant d'une supériorité morale, mais les principaux éléments du problème. Le dernier roman de Francis Carsac transpose sur une planète lointaine une problématique de colonisation.

Deux ambitions s'opposent sur « Eldorado », à travers les figures d'Henderson, le grand patron du BIM, le Bureau Intergalactique des Métaux, et de Teräi Laprade, un explorateur respectant les indigènes et désireux, comme ses alliés du Bureau de Xénologie, de leur laisser le temps de s'intégrer à une Fédération galactique. Les Terriens jouent le rôle des envahisseurs extraterrestres, manipulant les populations locales, puis prévoyant de les empoisonner en masse pour s'approprier les richesses de leur planète, tandis que le parcours de Teräi

¹⁰⁵ Jean-Pierre Andrevon, « *Le Grandiose avenir* », *Fiction*, n° 264, décembre 1975, p. 153. Voir à ce sujet le chapitre II.

¹⁰⁶ Francis Carsac, *Ce monde est nôtre*, *op. cit.*

¹⁰⁷ *Id.*, *La Vermine du lion*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967.

Laprade dans les jungles d'Eldorado est l'occasion de saisir quelle est la richesse culturelle des peuples de ce monde. Le héros obtient une victoire à la Pyrrhus, puisque la planète se trouve mise en quarantaine. Le conflit d'influence entre le BIM et le Bureau de Xénologie doit se régler ailleurs.

Les observateurs jouissent d'une situation privilégiée qui leur permet de déterminer, mieux que les indigènes, les caractéristiques essentielles du monde qu'ils découvrent, si bien que leur enquête est révolutionnaire : ils mettent au jour des réalités jusqu'alors ignorées de tous. Dans *Les Océans du ciel*¹⁰⁸, de Kurt Steiner, une équipe d'agents spatiaux doit enquêter sur Silaris, mais se heurte avant d'arriver à des envoyés d'une puissance ennemie, stationnés près du satellite de la planète, Nepta. Cela les incite à examiner le satellite, une vaste mer abritant de nombreuses formes de vie. L'un des agents s'étonne :

— Sommes-nous censés obtenir des renseignements sur la politique d'un système étranger, dit-il, ou bien nous a-t-on transformés en xénobiologistes ?

— Les renseignements déjà obtenus nous amènent à faire un peu de xénobiologie, répliqua Tiphaine¹⁰⁹.

Les Terriens, n'étant pas embarrassés d'interdits concernant la biologie des Silariens, mettent en relation les particularités de Nepta et les coutumes étranges de leurs hôtes, en particulier le pèlerinage saisonnier des femmes vers la Plaine des Orages et l'arrivée miraculeuse de nouveaux-nés sur la Montagne des Pluies.

Nepta, le satellite liquide, suit une orbite géostationnaire, ce qui permet « l'existence d'une sorte de tunnel électromagnétique unissant les deux corps célestes »¹¹⁰, à la verticale de la Plaine des Orages. Les Silariennes s'y rendent en pèlerinage pour y tousser, expulsant des nuées d'ovules. Aspirés vers Nepta, ces ovules y participent à un cycle reproducteur impliquant diverses espèces animales, puis des bébés silariens sont déposés par un nouveau courant magnétique sur la Montagne des Pluies. Les troubles qui affectaient la planète, dus en grande partie à des problèmes de fécondité, étaient provoqués sciemment par la puissance rivale de l'Empire terrien. Ainsi, non content de régler la situation politique, les humains se trouvent en mesure d'éclairer les Silariens sur la véritable nature de leur cycle reproducteur.

Dans *Ortog et les ténèbres*¹¹¹, Dâl Ortog se trouve pris dans un rapport similaire avec les habitants d'une autre dimension. Afin de ramener à la vie sa bien-aimée, Ortog embarque dans un prototype de « nécronef », capable de franchir les frontières de la mort. Dans une autre dimension, il découvre

¹⁰⁸ Kurt Steiner [André Ruellan], *Les Océans du ciel*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 180.

¹¹¹ *Id.*, *Ortog et les ténèbres*, *op. cit.*

une société hiérarchisée qui interdit de mener des expériences sur la mort. Ortog découvre un secret qui échappait aux habitants de cette dimension : l'existence des autochtones est liée à celle des humains, car les premiers ne parviennent à l'âge adulte que lorsque les seconds meurent ; le processus par lequel ils atteignent la maturité, loin d'être aléatoire, connaît une explication physique rationnelle.

Autres temps, autres mœurs

Ni les auteurs ni les lecteurs français ne découvrent la notion de voyage temporel au début des années soixante. Sans parler des romans de référence tels que *La Machine à explorer le temps* de Wells ou *Le Voyageur imprudent* de Barjavel, de nombreuses nouvelles de science-fiction, tant américaines que françaises, ont pour sujet des expériences ou des machines permettant d'agir sur le temps.

174

C'est en conjonction avec l'évolution générale du paradigme dominant que le voyage dans le temps devient un sujet de roman de science-fiction en France. Il n'y a guère de différence entre aborder une autre planète ou une autre époque, dès lors que l'intérêt se porte sur la destination et non sur les conditions du voyage. De plus, dans la mesure où les écrivains empruntent souvent à des époques antérieures certains des traits caractéristiques des sociétés extraterrestres qu'ils imaginent, le récit d'exploration spatiale n'est parfois pas très loin d'une histoire de voyage dans le temps.

Le voyage temporel pose pourtant des problèmes conceptuels nettement distincts de son équivalent spatial. En dépit des éventuels paradoxes qu'il peut soulever, le voyage dans l'espace n'est qu'une étape de plus dans l'exploration¹¹². Il s'agit d'assurer la survie des passagers dans un milieu très hostile, le vide, d'obtenir une vitesse suffisante pour franchir des distances énormes, de maîtriser des moyens de communication appropriés. Les descriptions de vaisseaux spatiaux servent avant tout à expliquer de quelle manière ces problèmes sont résolus : une coque solide, parfois assortie de champs de force, protège l'équipage, tandis que des propulseurs adaptés permettent de défier les espaces interstellaires.

Une machine à voyager dans le temps, en revanche, est essentiellement « une abstraction matérialisée »¹¹³. Elle n'est pas exactement un véhicule, mais plutôt

¹¹² Voyage spatial et temporel peuvent dans une certaine mesure se rejoindre, dans une histoire fondée sur le paradoxe de Langevin, comme *À contre-temps* de Christine Renard (*op. cit.*), ou *Le Mur de la lumière* de B. R. Bruss (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1962), dans lequel des astronautes testant un appareil capable de dépasser la vitesse de la lumière se déplacent dans le futur en même temps que dans l'espace. Ils ne parviennent à revenir à leur époque que grâce à l'aide de Terriens de l'avenir, qui maîtrisent alors les secrets de l'espace-temps.

¹¹³ Gérard Klein, *Le temps n'a pas d'odeur*, *op. cit.*

un moyen d'ouvrir un passage : le trajet en lui-même n'a par définition aucune durée et ne peut donner lieu à des péripéties¹¹⁴.

En tant qu'objet physique, la machine à voyager dans le temps n'a qu'une importance minimale¹¹⁵. Néanmoins, l'existence d'une méthode pour voyager dans le temps est susceptible de remettre en cause les soubassements de la réalité, ou tout au moins de la civilisation qui l'a mise au point, parce qu'elle perturbe la notion de causalité : un individu venant du futur peut provoquer un événement dans son propre passé, jusqu'à risquer, à l'instar du *Voyageur imprudent*, d'être pris dans un paradoxe.

Dans *Les Confluents*¹¹⁶, René Sussan présente une société future arrivée au bord de l'extinction. Les savants qui s'efforcent de rendre à leur espèce l'instinct de reproduction, en dépit de l'opinion publique, n'ont d'autre ressource que de modifier le passé. Ils font donc exploser une bombe nucléaire sur le site des villes connues dans notre propre temps sous les noms de Sodome et Gomorrhe. René Sussan suit la même logique que René Barjavel, mais il la généralise en l'étendant à des milliards d'êtres humains¹¹⁷ et il l'emploie pour justifier une modification du passé réussie, sous la forme d'une histoire secrète, l'histoire d'une civilisation qui s'est effacée elle-même pour permettre à la nôtre d'exister.

Le voyage dans le temps, instrument de disparition ou d'avènement, ou plus généralement de sélection, de sociétés et de civilisations, est avant tout une arme redoutable. Les récits de voyage temporel des années soixante ont pour sujet des guerres temporelles, postulant de ce fait une extension dans la quatrième dimension de conflits jusque-là confinés à l'espace intersidéral.

Nathalie Henneberg met en scène dans *La Forteresse perdue*¹¹⁸ le glissement d'une guerre spatiale dans le temps : la planète Isis sur laquelle se pose une expédition de la Légion de l'Espace se trouve au croisement d'une infinité d'univers parallèles, ce qui provoque des sauts dans le temps et empêche toute action militaire traditionnelle. En contrepartie de leur faculté à embrasser

114 Selon le même principe, dans la Saga d'Argyre, l'aventure spatiale recule au fur et à mesure que les « vire-matière », ces portails énergétiques permettant un déplacement instantané, remplacent les vaisseaux spatiaux. Inversement, dans *Le Long Voyage*, l'Ordinateur central de l'Administration fait en sorte de couper les vire-matière qui relie Pluton à la Terre pour forcer les passagers à s'adapter à la vie dans l'espace.

115 La matérialité de la machine est toutefois nettement affirmée dans les textes, tout comme le caractère rationnel, soumis à des paramètres mesurables en termes de contraintes physiques et de dépense d'énergie, du déplacement dans le temps.

116 René Sussan, *Les Confluents*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1960.

117 Le « paradoxe du grand-père » correspond à une boucle causale s'annulant elle-même : l'effet (la mort du grand-père) supprime la cause (l'assassin, à savoir le petit-fils). Dans *Les Confluents*, René Sussan change d'échelle, mais pas de principe directeur, à savoir l'hypothèse d'un espace-temps unique, qui rejeterait comme des spectres tous ceux qui auraient l'audace de s'attaquer à leurs ascendants.

118 Nathalie Henneberg, *La Forteresse perdue*, op. cit.

plusieurs espaces-temps, les maîtres d'Isis, des extraterrestres belliqueux, ne peuvent agir directement dans un temps donné. Ils recrutent donc des officiers humains à différentes époques, dans le but de détruire les légionnaires de l'espace, avant d'étendre leur influence au reste de la galaxie.

Nathalie Henneberg place ce conflit dans le cadre d'un continuum temporel multiple, admettant la coexistence d'une infinité d'univers alternatifs, ce qui revient à considérer le voyage temporel comme une simple démultiplication de l'espace déjà connu. Il suffit pour remporter la victoire de clore la faille spatio-temporelle permettant aux extraterrestres d'agir dans l'espace-temps de référence des légionnaires : une fois cette porte refermée, la guerre temporelle s'achève¹¹⁹.

176

Ce type de guerre temporelle devient plus crucial dès lors que le continuum spatio-temporel est considéré comme unique, en dépit de sa plasticité. Il s'agit d'éliminer des concurrents et des adversaires avant qu'ils n'aient eu le temps de se développer. Un tel impérialisme temporel est indissociable d'un questionnement sur les valeurs défendues par les sociétés en concurrence. En effet, comme dans *Les Confluents*, la viabilité à long terme d'une civilisation se mesure à la pertinence de ses valeurs, et non uniquement à son efficacité technique. Ainsi, dans *Le temps n'a pas d'odeur*¹²⁰ de Gérard Klein, les soldats d'élite de la Fédération d'Altair, qui forment une escouade temporelle, découvrent que leurs missions reposent sur des valeurs erronées. La Fédération effectue par l'intermédiaire de ses équipes temporelles des « redressements historiques »¹²¹, destinés à empêcher de se développer toute civilisation concurrente de la sienne.

Les Équipes agissaient sur la « psyché » collective d'une société. Elles injectaient dans l'inconscient d'un certain nombre d'individus des notions, des opinions, des « archétypes », pour reprendre le vocabulaire mythologique, qui finissaient par pénétrer au bout de quelques décennies dans l'inconscient collectif. Alors, des guerres éclataient, ou bien des civilisations, jusque-là florissantes, se mettaient à stagner et déclinaient sans que personne sût pourquoi. [...]

C'était l'arme ultime, impitoyable, invisible, imparable dont la Fédération usait dans la longue guerre qu'elle menait contre ses concurrents de l'avenir¹²².

119 Dans *L'Exilé du temps* (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1969), Pierre Barbet fait intervenir le voyage temporel comme une simple péripétie. Exilé en Égypte ancienne, Setni ne peut plus faire échouer les plans des diaboliques Magellaniens. Les aventures de Setni pendant les années soixante-dix sont l'occasion pour Barbet de transposer sur une planète extraterrestre des chansons de geste. Ce n'est que pendant les années quatre-vingt que ce personnage se trouve pris dans des intrigues temporelles.

120 Gérard Klein, *op.cit.*

121 Gérard Klein, *op.cit.*, p. 80.

122 *Ibid.*, p. 81.

En corrompant les principes d'une société viable, la Fédération s'assure que ses propres valeurs restent les seules possibles. Néanmoins, cette Fédération est destinée à rester impuissante contre ses propres descendants, qui maîtrisent le voyage temporel bien mieux qu'elle. En dépit de son désir de stabilité et de perpétuation infinie, la Fédération ne résistera pas à l'éclatement et rétrospectivement ses valeurs apparaîtront réductrices : en refusant la variété et en cherchant à domestiquer tout l'espace, elle appauvrit l'avenir.

Les descendants de la Fédération s'efforcent de susciter dans leur passé des sociétés capables de résister aux manipulations psychiques. En conséquence, les habitants d'Ygone, la planète visée par l'escouade temporelle, se révèlent si parfaitement sains d'esprit que les suggestions hypnotiques seraient sans effet sur eux. La confrontation principale entre les envoyés d'Altair et leurs victimes désignées ne se résout pas par le conflit, mais par la discussion. Le chef de l'expédition, Jorgenssen, observe leur mode de vie et voit en eux l'image de ce que les êtres humains pourront devenir une fois l'influence de la Fédération brisée. Son témoignage et ses convictions entraînent la défection de son équipe, qui se met à agir contre les envoyés de la Fédération.

Les valeurs des adversaires en présence se déclinent en volonté de puissance pour les agresseurs et en désir d'harmonie pour les défenseurs¹²³. Kurt Steiner imagine dans *Les Improbables* l'affrontement de deux cités-États, Babelia et Kaltarborog¹²⁴. Elles emploient toutes deux diverses méthodes de voyage temporel, mais comme les Équipes du roman de Gérard Klein, les envoyés de ces cités-États ne frappent pas physiquement, sous peine de détruire leur propre civilisation. Ils sont chargés de stimuler subtilement des scientifiques des temps passés, afin de les amener à formuler des concepts originaux, inapplicables à l'époque correspondante, mais susceptibles de fournir de nouvelles armes dans l'avenir.

À elles deux, Babelia et Kaltarborog constituent un seul et même pôle, celui de l'impérialisme aveugle. À ce pôle s'oppose Manoon, le rassemblement dans l'avenir de leurs descendants probables :

Du haut de la colline, on découvrirait un paysage incomparable : mêlée aux boqueteaux et aux ruisseaux, se déroulait la perspective d'une ville, ou

123 Les réflexions sur les différents types de société possibles se limitent parfois à ce genre d'échange :

– « Peut-on parler de peuple civilisé lorsqu'une poignée de Rouges et de Blancs, de caste supérieure, forment une théo-technocratie maintenant son règne et sa puissance au prix de l'abrutissement de la masse ? [...] »

– Il ne vous appartient pas de juger notre forme de pouvoir ! » (Jimmy Guieu, *La Caverne du futur* [1961], Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1982, p. 158-159).

124 Kurt Steiner [André Ruellan], *Les Improbables*, 1965, *op.cit.*

plutôt d'un semis d'habitations élégantes et colorées, toutes à un seul étage, et visiblement faites pour une seule famille. [...] Rien de commun avec la synthèse architecturale énorme de Kaltarborog, encore moins avec la hideur sinistre de Babelia¹²⁵.

178

La beauté morale entraîne la beauté physique : quand Babelia et Kaltarborog ne cherchent qu'à détruire, Manoon concentre ses efforts sur la création. Jusqu'à la révélation de l'existence de Manoon, les deux cités représentent une fausse alternative : à Babelia se pratiquent des jeux guerriers suivis par des banquets cannibales, tandis qu'à Kaltarborog ce sont des embryons babéliens transformés en monstres que l'on fait se battre dans l'arène pour le divertissement des foules. Le triomphe de Manoon n'est pas obtenu par la violence, mais par l'habileté avec laquelle ses envoyés se jouent des menées impérialistes de leurs ancêtres. L'aboutissement du récit n'est pas la destruction du passé, mais la réunion de deux personnages grâce aux actions de leur fils à naître, qui garantit sa propre naissance en les secourant à différentes époques.

Même si l'intérêt se porte plus sur les mécanismes de la guerre temporelle que sur les particularités des sociétés qui la mènent, ces romans sur le voyage dans le temps paraissent à un moment où ils s'intègrent au mouvement d'évolution du paradigme dominant de la science-fiction en France.

Les personnages sont plutôt des explorateurs que des combattants. Leurs tribulations les mettent en rapport avec des sociétés qui sont, du fait même de leur décalage temporel, très différentes des leurs. Enfin, la résolution de ces intrigues temporelles ne se fait pas par l'intermédiaire d'une invention prodigieuse ou d'une action d'éclat, mais elle prend la forme d'un choix éthique. Ni savants, ni héros, les personnages principaux sont avant tout des êtres raisonnables et moraux qui, sachant que leurs actions vont renforcer ou affaiblir les probabilités qu'un certain type de société apparaisse, se déterminent en fonction du modèle de société qui leur paraît souhaitable¹²⁶.

Dans *Les Hommes-machines contre Gandahar*¹²⁷, de Jean-Pierre Andrevon, la lutte temporelle oppose deux versions d'une même créature, le Métamorphe, qui symbolise les deux époques en guerre l'une contre l'autre. Le cadre de

¹²⁵ *Id.*, réédition de Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1978, p. 151-152.

¹²⁶ *Les Tueurs de temps* (*op. cit.*) pourraient paraître remettre en cause cette évocation d'acteurs temporels se déterminant en fonction d'enjeux moraux. Par erreur, un vaisseau spatial est pris au piège d'une mine temporelle. La guerre temporelle elle-même n'occupe que peu de place dans l'intrigue, qui se compose d'opérations militaires et de réflexions sur le bien-fondé de la guerre. Quand interviennent les puissances temporelles rivales, leurs représentants sont raisonnables et moraux.

¹²⁷ Jean-Pierre Andrevon, *Les Hommes-machines contre Gandahar*, *op. cit.* Les citations sont tirées de *Gandahar (Les Hommes-machines contre Gandahar)*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1997.

cet affrontement est une même planète, Tridan, occupée dans sa version harmonieuse par le royaume de Gandahar et dans sa version destructrice par les hommes-machines.

Le personnage principal, Sylvin Lanvère, est chargé par la reine de Gandahar d'enquêter sur des événements inquiétants aux frontières du royaume. Son chemin croise celui de l'avant-garde des hommes-machines, qui se nomment eux-mêmes les « durs ». Il s'introduit sur un navire lancé par les hommes-machines à la recherche du Métamorphe, une créature résultant d'antiques expériences biologiques, qui s'est développée durant des milliers d'années dans l'océan. Les hommes-machines viennent du futur. Ce sont des extensions mi-mécaniques, mi-biologiques, d'une version du Métamorphe plus âgée de dix millénaires, qu'ils dénomment « Suprême-Énergie-Créatrice ».

Les dix mille années qui séparent le Métamorphe de son alter ego constituent également un gouffre éthique. Le Métamorphe et le royaume de Gandahar ont des origines communes et se trouvent en un même stade de développement. En effet, Gandahar jouit d'une harmonie tranquille en raison de l'usage raisonné par ses ancêtres d'un processus de mutations contrôlées. L'environnement de Tridan, même s'il conserve ses ressources naturelles et sa part de sauvagerie, est particulièrement bénéfique. Des espèces soigneusement sélectionnées et domestiquées remplissent des fonctions normalement dévolues à des objets inanimés : des insectes géants servent de montures volantes, les lits sont vivants et parfois assoiffés, les pistolets envoient des graines en guise de projectiles.

Quant au Métamorphe, création ultime de la science gandaharienne des mutations contrôlées, c'est un cerveau humain autonome, qui au fil des millénaires ne cesse de se développer et de changer de forme à volonté. À l'image de la société de Gandahar, il est souple et adaptable, tourné vers le plaisir et la contemplation. La « Suprême-Énergie-Créatrice », en revanche, vit à une époque où ne subsistent plus que quelques tribus, après l'abandon de la planète épuisée par la société humaine. Elle symbolise la vieillesse et la dégénérescence, et son armée bio-métallique de « durs » est aussi figée et destructrice qu'elle-même. Ainsi que le résume le Métamorphe :

Dans 10 000 ans, je serai un vieillard solitaire. Et qu'arrive-t-il à un vieillard solitaire, sinon de vouloir fortifier une éphémère puissance, sinon d'être emporté par une mégalomanie sénile qui se manifeste par une soif dérisoire de conquêtes ? [...] Mais il est encore possible de trancher ce chemin au bon endroit¹²⁸.

128 *Ibid.*, p. 179-180. Je n'ai pas reproduit les particularités typographiques de ce passage, en majuscules dans le texte original, afin de manifester le fait que le Métamorphe communique par télépathie, en imposant temporairement sa pensée à son interlocuteur.

Le Métamorphe, hostile à ce qu'il deviendra, fournit à Sylvin Lanvère le moyen de tuer son état futur. « Mieux vaut être mort que fou et criminel »¹²⁹, ajoute-t-il au moment de plonger le chevalier de Gandahar en hibernation. Sylvin se réveille dix mille ans plus tard, parvient à injecter le poison à la « Suprême-Énergie-Créatrice », puis à repasser le portail temporel qui mène à son époque avant que la créature n'expire.

L'aboutissement de la quête de Sylvin Lanvère revient à annuler les événements néfastes qui se seraient produits sans la modification temporelle, mais elle n'aura pas été tout à fait sans conséquence, car lors de son parcours, Sylvin Lanvère a pu observer des aspects de sa planète qui lui étaient inconnus, ce qui lui a permis d'en apprécier la variété plus grande encore que ce qu'il s'imaginait, ainsi que de s'apercevoir des imperfections de Gandahar.

180

L'intrigue temporelle a pour principal résultat la prise de conscience par un habitant de Gandahar des atouts et des limites de sa société et de son monde. Au terme de son parcours, Sylvin Lanvère est un étranger en terre familière : il peut porter un regard critique et créateur sur son environnement, du même type que celui du Grand Quêteur de Hougron, d'Ortog ou de tous les explorateurs confrontés à un système politique planétaire inconnu.

Les récits d'aventures temporelles des années soixante s'intègrent au paradigme dominant de l'époque, même si c'est d'une manière potentiellement radicale. En effectuant un petit pas de côté dans le temps, le personnage principal jouit de la possibilité de se mêler à toutes les sociétés de sa planète, à n'importe quelle époque, ainsi que de porter sur elles un jugement qui aboutit parfois à l'élimination de toute une ligne de temps. Dans cette inflexion particulière du paradigme de la « rencontre avec d'autres mondes », le héros cesse d'être un observateur, même privilégié, pour devenir un censeur : évaluant simultanément les résultats et les moyens employés pour les obtenir, il peut couper à la racine une chaîne de causalité et empêcher l'existence d'une infinité de mondes et d'êtres humains.

De l'art de décomposer un système politique

Deux romans remarquables des années soixante présentent, sans recourir au déplacement temporel, de ces étrangers en terre familière, personnages obligés de porter un regard neuf sur le monde dans lequel ils ont jusque-là vécu sans se poser de questions. Au sein du paradigme des années soixante, qui conçoit le contact entre deux mondes, deux sociétés, ou deux temps comme une lecture et interprétation de signes, la défamiliarisation d'un héros n'entraîne pas seulement une remise en cause personnelle, mais surtout la transformation radicale d'une

¹²⁹ *Ibid.*, p. 183.

société ayant atteint les limites de son modèle. Les protagonistes de ce genre de récit se trouvent, par le jeu des circonstances, obligés de juger leur propre société et d'en détruire les fondements. Au fil de leurs aventures, tandis que se délite le système politique dont ils sont exclus, les rouages en deviennent apparents et les postulats explicites, si bien que c'est au moment où tous les ressorts de la société sont compréhensibles que cette dernière cesse d'exister.

Dans *La Machine du pouvoir*¹³⁰, d'Albert Higon, une technocratie éclairée, assistée par la Machine, un gigantesque ordinateur formé par des centaines de cerveaux électroniques, administre le système solaire. Chaque citoyen exerce un métier correspondant à ses facultés, après s'être soumis à une batterie de tests pratiqués par la Machine. Même si ce système permet à la société de fonctionner, il est évident qu'il n'est pas parfait, puisqu'il admet des manipulations politiques et qu'il soumet à une forte pression les anticonformistes. Than Horn, le jeune et brillant commandant d'une base lointaine, se présente devant la Machine dans l'espoir d'obtenir un score suffisant pour lui garantir l'immunité contre ses adversaires politiques. Le Président est celui qui obtient le meilleur score devant la Machine, et toute personne susceptible de le concurrencer dispose de protections particulières.

Than Horn ne souhaite pas initialement s'opposer au régime de la Machine, même s'il est partisan d'une inflexion qui laisserait plus de marge de manœuvre aux êtres humains volontaires. Il est forcé à agir par des jalousies humaines, puis il se trouve pris dans un jeu politique qu'il ne maîtrise pas. Quelques-uns des cerveaux électroniques qui composent la Machine ont des velléités d'indépendance, en particulier le cerveau mathématicien M265, qui manipule les résultats des tests pour faire proclamer Than Horn Président, parce que ce dernier a évoqué la possibilité d'affranchir la Machine de sa Loi intérieure¹³¹. Le Président en exercice, qui se refusait à abandonner le pouvoir, est approché par un aventurier lui fournissant le moyen de contrôler la Machine et d'en devenir le maître absolu¹³².

Tandis que Than Horn est destitué, le comportement de la Machine devient de plus en plus incohérent, jusqu'à ce que le Président soit trahi par un de ses conseillers, qui se fait désigner Président à son tour. Une terrible guerre civile s'ensuit, dans laquelle aucun camp ne se montre moralement supérieur aux autres. Les péripéties ne donnent pas l'occasion de découvrir de nouveaux aspects de cette technocratie : la société, frappée en son principe parce que

¹³⁰ Albert Higon [Michel Jeury], *La Machine du pouvoir*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960.

¹³¹ La Loi intérieure de la Machine la contraint à préserver les intérêts de l'humanité.

¹³² Les concepteurs de la Machine prévoyaient dès l'origine de s'en faire obéir et avaient installé un système permettant de lui imposer des ordres au mépris de sa programmation.

la Machine cesse d'être infaillible, se délite progressivement, et il appartient à Than Horn, que sa bonne fortune et sa ténacité maintiennent en vie, de redéfinir les bases d'un nouveau système.

Dans ce type de récit, les individus sont représentés comme les membres d'une communauté politique plutôt que d'un espace social. Ce n'est pas en raison de l'état de la société que des troubles se produisent, mais à cause de manipulations politiques qui, au moment du récit, vont un peu trop loin et entraînent le système jusqu'à un point de non-retour. Le point faible des régimes technocratiques présentés par les romans de science-fiction tient à leur aveuglement à l'égard des valeurs sociales.

182

Les individus paraissent, chacun dans leur catégorie, absolument interchangeables, comme ce Président désigné par la Machine du pouvoir sans tenir compte, en définitive, d'autre chose que de ses connaissances scientifiques et de ses talents d'administrateur. Dès que survient un autre individu aux connaissances et talents supérieurs, le Président est remplacé, mais les intentions et les désirs de l'un et de l'autre n'ont aucune influence sur ce choix : ce qui les différencie n'a aucune importance sur l'échelle de valeur de la Machine. Ce type de régime politique, voué tout entier à se perpétuer et à maintenir une stabilité sociale rigide, se construit autour d'un grand vide axiologique, qui fausse tous les rapports sociaux : aucune revendication émise de l'intérieur de la société n'a de sens, puisque l'élévation d'une catégorie sociale ne correspondrait à aucun changement réel.

De la même manière, dans *Les Éphémères* Peter Randa postule l'existence d'une société de castes organisée selon leur accès au savoir scientifique¹³³. Le point de départ du roman est une révolte des Éphémères, qui forment une catégorie d'exilés auxquels sont strictement interdits les traitements de régénérescence retardant le vieillissement. Cette révolte est le résultat d'un plan ourdi par des membres d'une caste intermédiaire, qui veulent éliminer les citoyens de première catégorie. Ils ignorent que la caste supérieure ne maîtrise plus quoi que ce soit : c'est un ordinateur qui s'occupe de gérer la société. Manipulations politiques et conflits armés aboutissent à la destruction d'une société que les êtres humains ne contrôlaient plus depuis longtemps.

Un même type de technocratie est imaginé par Gérard Klein dans *Le Sceptre du hasard*¹³⁴. La « stochastocratie »¹³⁵ est présentée comme « l'aboutissement

133 Peter Randa, *Les Éphémères*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1965.

134 Gérard Klein, *Le Sceptre du hasard* (1968), Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2002. Selon l'auteur, ce roman a été écrit en 1962, pour n'être publié que six ans plus tard (*Le temps n'a pas d'odeur*, op. cit., préface, p. 18). Sa rédaction suit donc de très près la publication du livre d'Albert Higon.

135 Stochastocratie, dérivé de « stochastique », peut signifier « règne du hasard » ou « règne du calcul des probabilités ».

logique » d'une évolution politique entamée au xx^e siècle, à savoir la pratique du sondage : « les consultations populaires disparurent purement et simplement et furent, presque sans qu'on s'en rendit compte, remplacées par des sondages »¹³⁶. L'Ère des Sondeurs, caractérisée par un raffinement constant des machines chargées de sélectionner les échantillons à sonder, donne ensuite naissance à la stochastocratie :

Le dernier échantillon consulté décida qu'il était préférable de s'en remettre totalement au hasard, et que la chance risquait, plus que les jeux, d'élire un homme juste et intègre. Il suffisait d'éliminer du tirage au sort ceux qui étaient intellectuellement incapables ou caractériellement dangereux. Les machines pouvaient s'acquitter de ce tri¹³⁷.

Le chapitre dans lequel l'auteur explique les fondements de la stochastocratie est faussement objectif : ce qui est présenté comme le résultat logique d'une évolution historique n'est que l'abdication de toute responsabilité politique. La continuité sociale est assurée par la Machine du hasard. Les êtres humains vivent dans l'oisiveté et une égale irresponsabilité, à l'exception des Indignes, ceux que la Machine a déclarés « intellectuellement incapables ou caractériellement dangereux ». La capacité des machines à effectuer la sélection parmi les êtres humains repose sur une pétition de principe, puisque personne n'est en mesure de procéder à une vérification¹³⁸.

Cette tâche de vérification, d'observation et en définitive de censure de la stochastocratie se trouve dévolue à Ingmar Langdon, un homme quelconque, si ce n'est son intérêt pour les livres anciens, dont la fréquentation a aiguisé en lui le sens critique. Ingmar Langdon souhaite d'abord refuser la charge de stochastocrate, mais une tentative de meurtre l'incite à chercher auprès de la Machine du hasard une protection. Il apprend que le précédent stochastocrate a été assassiné, qu'un parti démocratique cherche à renverser le régime et qu'un courant belliciste souhaite lancer une offensive d'envergure contre des extraterrestres dont les vaisseaux viennent d'être aperçus aux confins du monde humain.

Alors qu'il peine à défaire l'écheveau des intrigues du palais, il échappe une seconde fois à la mort et, capturé par les partisans de la démocratie, est enfermé,

¹³⁶ *Ibid.*, p. 21 et p. 22.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁸ Les Indignes vivent dans de gigantesques villes souterraines, dont ils ne peuvent sortir sans se soumettre à un test de sociabilité. Si les Indignes revenaient à la surface, la stochastocratie n'en serait pas changée. C'est la raison pour laquelle, comme le relève Gérard Klein, à l'occasion d'une réédition, « il ne retient à aucun moment comme force sociale motrice la masse des Indignes » (Gérard Klein, *Les Tueurs de temps* [1965], Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2003, préface, p. 22).

pour sa propre protection, parmi les Indignes. Il a ainsi l'occasion d'observer une société différente de la sienne : les Indignes ne disposent pas de robots pour faciliter leur existence et ils utilisent de l'argent pour obtenir ce qu'ils désirent. La vie au contact des Indignes et la fréquentation d'un psychologue, Franz d'Argyre, l'amènent à voir en la stochastocratie une « démission de l'homme », qui le conduit « à se transformer lui-même en machine »¹³⁹.

Ingmar Langdon revient à la surface décidé à agir pour réformer la stochastocratie. Deux informations supplémentaires viennent renforcer cette résolution. Il apprend que ceux qui ont tenté de l'assassiner possèdent le moyen de manipuler la Machine du hasard. Il communique avec les extraterrestres qui inquiètent tant les êtres humains, mais qui se révèlent neutres et très avisés :

Nous avons étudié votre civilisation, comme nous l'avons fait pour des milliers d'autres. Par certains côtés, nous l'avons trouvée défectueuse, dans la mesure où elle ne vous satisfaisait pas vous-même. Mais nous ne l'avons pas jugée perverse parce que vos erreurs résultaient uniquement de vos ignorances et de vos faiblesses¹⁴⁰.

La première information confirme les faiblesses de la stochastocratie et la seconde lui permet de prendre la mesure des limites qu'un tel régime impose à l'esprit des êtres humains, prêts à se lancer dans une guerre à l'apparition d'un vaisseau inconnu. Lorsque retombe la poussière des combats, la stochastocratie est encore en place, mais le stochastocrate est décidé à solliciter l'opinion de tous les êtres humains, pour les inciter à reprendre leur destinée en main.

La Machine du pouvoir d'Albert Higon n'est qu'un dispositif illusoire, qui s'écroule lorsque sa véritable nature est révélée. La Machine du Hasard de Gérard Klein sert fidèlement l'humanité, mais son efficacité dissimule la vacuité essentielle d'un régime politique qui empêche les êtres humains de se déterminer librement. En dépit de leurs insuffisances morales, ces machines ne succombent pas à des crises de valeur, mais à des vices de fonctionnement. Les systèmes qu'elles servent à fonder prétendent à la perfection, par la vertu de l'impartialité et de la précision des machines. Ils ne peuvent donc survivre à la démonstration de leurs imperfections.

Les héros de ces deux romans émergent plus forts de ces épreuves. Leurs actions ont contribué à renverser des systèmes inadéquats, mais ils ne se contentent pas de détruire, puisqu'ils apportent, grâce à leur expérience, les moyens de fonder des sociétés nouvelles. Même si en apparence ils n'évoluent que dans un seul monde, leurs jugements au cours du roman dessinent en creux une version

¹³⁹ Gérard Klein, *Le Sceptre du hasard*, op. cit., p. 129.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 165.

améliorée de ce monde. Pivots indispensables pour l'avenir de leurs mondes, ils servent de point de contact entre deux espaces politiques, l'ordre ancien et l'équilibre à venir.

Les romans des années soixante écrivent une science-fiction dans laquelle la création et la découverte de nouveaux horizons sont possibles. La rencontre avec d'autres cultures ne se fait plus par la violence, même si les relations restent souvent asymétriques, pour les besoins de la dramatisation : l'exploration d'espaces nouveaux reste indissociable des idées de danger et d'aventure. L'évolution du paradigme dominant de la science-fiction accompagne la maturation d'une communauté d'écrivains français moins préoccupés par une comparaison constante avec une science-fiction américaine idéalisée. L'étude de leurs romans permet de délimiter ce que signifie à cette époque l'étiquette de science-fiction, à savoir donner forme à un autre espace et un autre temps, dans un futur plus ou moins proche, à des mondes cohérents, à la fois exotiques et familiers, qui n'entretiennent plus qu'un rapport lointain à l'univers de référence des lecteurs.

À n'étudier que la situation de l'édition de science-fiction, léthargique à la fin des années soixante, le renouveau spectaculaire qui se dessine dès les premiers mois de 1970 pourrait sembler prodigieux. Deux histoires, en réalité, s'écrivent simultanément pendant cette décennie, celle de l'édition et celle de l'écriture de la science-fiction.

L'hétéronomie du sous-champ de la science-fiction se manifeste de cruelle manière. En tant que niche éditoriale, cette catégorie littéraire ne procure pas de prestige aux maisons d'édition dont dépendent les collections, qui n'ont de valeur dans le champ littéraire qu'autant qu'elles prospèrent d'un point de vue économique. La fin du Rayon fantastique n'est due qu'à des considérations financières et aucune collection nouvelle n'est envisagée, en dépit de la nécessité affirmée par d'autres acteurs du champ, critiques et amateurs, de faire connaître de nouveaux textes remarquables qui ne trouvent pas de traduction rapide en France. Le modèle éditorial de la science-fiction française aurait pu s'éteindre, quitte à renaître sous d'autres formes, par exemple en traduisant le courant de la *speculative fiction* à l'anglaise dans une collection spécifique.

Sans les efforts constants de l'équipe de *Fiction*, déterminée à établir le sous-champ de la science-fiction en champ autonome, dont les œuvres valent en elles-mêmes et non simplement en raison de l'investissement financier qu'elles représentent, l'édition de science-fiction aurait pu cesser d'être généraliste et ouverte aux écrivains français. L'ambition d'assimiler tout ce que représente la science-fiction aurait pu céder la place à un désir de sélectionner principalement

des ouvrages susceptibles de toucher un large public, en recherchant le succès commercial avant tout.

Les écrivains français de science-fiction, en tant qu'acteurs du sous-champ, pèsent dans le même sens que les critiques et partisans de la science-fiction, avec lesquels souvent ils se confondent. C'est néanmoins comme éléments dynamiques du domaine de la science-fiction que leur action a pu être déterminante. À la fin des années soixante, la motivation première de ceux qui deviennent directeurs de collection, en premier lieu Gérard Klein, est d'accorder sa chance à une science-fiction qui n'a pas encore eu l'occasion de donner toute sa mesure.

UNE EXPANSION ÉDITORIALE SANS PRÉCÉDENT

(1970-1980)

Au cours des années soixante-dix, la situation d'ensemble de la science-fiction s'améliore, sans que les différents agents du sous-champ éditorial en soient responsables. Il se produit en particulier une certaine coïncidence entre les aspirations à changer la société qui s'expriment à cette période et ce qui constitue alors le paradigme dominant de la science-fiction en France, c'est-à-dire la remise en cause parfois radicale des structures politiques et sociales, voire de l'existence même des mondes imaginés. Dans le contexte culturel de la France des années soixante-dix, une littérature dont un des objectifs est de rêver d'autres mondes ne fait plus figure de divertissement populaire, mais peut être tenue pour le lieu d'un discours sur la société contemporaine.

Il s'agit néanmoins d'une erreur de perspective, car si la science-fiction change de visage en France, ce n'est pas seulement sous l'effet d'un esprit du temps, mais en fonction de phénomènes d'intertextualité internes à cette littérature. Les œuvres et auteurs qui servent en partie de modèles sont à chercher parmi les courants qui prennent naissance aux États-Unis et en Angleterre à partir du milieu des années soixante, la *speculative fiction* et la *new wave*. Tout comme le paradigme des années soixante est issu d'un ensemble de variations à partir de celui des années cinquante, le paradigme dominant des années soixante-dix se construit en réaction à celui qui le précède : après avoir imaginé l'exploration de mondes lointains, les écrivains construisent des mondes qui sont autant de variantes de leur univers de référence et qui, pour les besoins de la dramatisation, se révèlent souvent inhospitaliers.

Quoi qu'il en soit, la science-fiction est à la mode pendant cette décennie, d'autant plus qu'à la littérature s'ajoutent un cinéma et une bande dessinée de science-fiction. Des films qui présentent des versions sinistres d'un avenir proche, comme *THX 1138* (1971), *Soleil vert* (1974), *Zardoz* (1974), *Rollerball* (1975), *Silent Running* (1975) et *L'Âge de cristal* (1976), confirment l'impression selon laquelle la science-fiction permet de donner forme à d'impressionnantes fables d'avertissement. *Abattoir 5* (1972) et *Solaris* (1972) reçoivent des prix au Festival de Cannes, confirmant après 2001, *L'Odyssée de l'espace*, l'intérêt des cinéphiles pour des films de genre. Enfin, les succès publics de *Star Wars* (1977), de *Rencontres du troisième type* (1978) et d'*Alien* (1979) inscrivent durablement

par la grâce de leurs effets spéciaux les films de science-fiction à grand spectacle dans l'espace culturel français¹.

Si en matière de science-fiction le cinéma est le lieu d'une importation massive, il en va autrement pour la bande dessinée. Entravés jusqu'à la fin des années soixante par le statut de publications pour la jeunesse imposé à leurs œuvres, les scénaristes et dessinateurs français trouvent dans la science-fiction l'occasion d'aborder des situations et des sujets plus adultes, où des considérations sur la politique et la société s'expriment dans des scénarios souvent sombres et violents. Des dessinateurs comme Jean-Claude Forest, Enki Bilal, Jean-Claude Mézières, Moebius, Caza et Philippe Druillet, ces deux derniers étant également illustrateurs, donnent formes et couleurs aux objets spécifiques de la science-fiction. La culture des jeunes Français implique alors une certaine connaissance de la science-fiction, ne serait-ce que de ses images les plus courantes.

188

Philippe Druillet commence sa carrière avec un ouvrage paru en 1966, *Le Mystère des abîmes*, puis, après avoir fourni de nombreuses illustrations pour les éditions Opta, il publie de manière régulière dans *Pilote* à partir de 1969. Avec Moebius et Jean-Pierre Dionnet, il fonde la revue *Métal hurlant* et la maison d'édition *Les Humanoïdes associés* en 1975. Il y développe en particulier les aventures d'un anti-héros galactique, Lone Sloane². Jean-Claude Mézières et Pierre Christin créent le personnage de *Valérian, agent spatio-temporel* dans *Pilote* en 1967, et les aventures de Valérian et de sa collègue Laureline paraissent en albums chez Dargaud à partir de 1970. Jean-Claude Forest est surtout connu pour *Barbarella* (1964), bande dessinée pour laquelle il écrit des suites pendant les années soixante-dix. Caza dessine des couvertures pour la collection J'ai Lu et des planches pour *Pilote* et *Métal hurlant*. Enki Bilal illustre avec un vérisme halluciné des histoires de Pierre Christin³, et de Jean-Pierre Dionnet⁴, avant d'entamer une série personnelle⁵. Moebius est le pseudonyme de Jean Giraud, qui permet à cet auteur d'une série de western à succès, *Blueberry*, de laisser libre cours à son imagination visuelle⁶. Enfin, une autre série notable commencée à cette époque est

1 Les dates indiquées entre parenthèses correspondent à la première diffusion en France.

2 Philippe Druillet, *Les 6 voyages de Lone Sloane*, Neuilly-sur-Seine, Dargaud, 1972. *Id.*, *Salammô*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1980.

3 Ont paru chez Dargaud, dans la collection « Histoires fantastiques », Enki Bilal et Pierre Christin, *La Croisière des oubliés*, 1975, *Le Vaisseau de pierre*, 1976, *La Ville qui n'existait pas*, 1977 et, dans la collection « Légendes d'aujourd'hui », *Les Phalanges de l'Ordre noir*, 1979.

4 *Id.*, *Exterminateur 17*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1979.

5 Enki Bilal, *La Foire aux immortels*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1980.

6 Chez Les Humanoïdes associés, Moebius, *Arzach*, 1976, *Major Fatal*, 1979 et *Tueur de monde*, 1979.

Le Vagabond des limbes (1975, 6 tomes jusqu'en 1980), de Christian Godard et Julio Ribera.

Les partisans de la littérature de science-fiction n'épargnent pas non plus leurs efforts. De multiples collections voient le jour. Les écrivains sont sollicités et reconnus à l'intérieur du sous-champ, ce qui leur permet d'entamer en professionnels des carrières restées jusqu'alors impossibles. Certains critiques se trouvent en position d'agir sur les choix éditoriaux, en tant que directeurs de collection ou en dirigeant des anthologies. La réflexion sur la nature et les perspectives de la science-fiction dispose d'un espace de publication et de diffusion hors des colonnes de *Fiction*.

Cette expansion reste pourtant fragile, puisqu'elle repose en partie sur des facteurs externes. D'une part, les ventes demeurent insuffisantes pour garantir une totale liberté d'action aux directeurs de collection. D'autre part, la science-fiction se voit accorder une valeur culturelle diffuse, fluctuant au gré des modes, plutôt qu'une légitimité stable et définie, fondée sur la reconnaissance de qualités précises. Le sous-champ de la science-fiction n'accède pas à une autonomie équivalant à celle du champ littéraire dans son ensemble, et une fois que son paradigme dominant se met à évoluer, sous la pression de l'intertextualité, en divergeant des centres d'intérêt de la société dans son ensemble, l'avenir des collections se révèle rien moins qu'assuré.

SECONDE FONDATION

Entre 1970 et 1980, près d'une quarantaine de collections publie des textes de science-fiction. Il ne se passe pas une année sans qu'apparaissent de nouveaux lieux de publication pour une forme ou une autre de science-fiction. Certaines collections ne comptent que quelques titres répartis sur un an ou deux, mais tous les membres du domaine, écrivains, critiques et lecteurs, ont le sentiment que la science-fiction connaît une expansion continue, dans des conditions propices à l'émergence de nouveaux talents et à la consolidation de carrières littéraires.

Un champ littéraire en effervescence

Sous la direction de Gérard Klein, la collection *Ailleurs et Demain* propose une série de romans jugés exceptionnels, et dont certains connaissent d'importants tirages, en dépit du prix de ces ouvrages en grand format. Les lecteurs découvrent les œuvres récentes d'auteurs alors peu ou mal connus en France, comme *En terre étrangère* de Robert A. Heinlein ou surtout *Dune* de Frank Herbert. Cette collection fournit l'exemple d'une activité de médiation que n'assurent alors ni *Présence du Futur*, ni *Anticipation*.

Le succès commercial et d'estime rencontré par Robert Laffont est concomitant d'autres réussites, comme la mise en place en 1970 d'une collection spécifique chez Marabout et surtout chez J'ai lu, sous la direction de Jacques Sadoul, qui préfère ne pas faire figurer de mention de genre sur la couverture : « J'en étais arrivé à la conclusion que, plus que la chose, c'était le mot qui rebutait les lecteurs français, persuadés de découvrir sous ce label de sottises histoires pour adolescents ou des récits scientifiques ennuyeux »⁷. Il attribue à ce « stratagème » la réussite commerciale de sa collection.

Il existe alors sept lieux de publication pour des romans de science-fiction, ces trois nouvelles collections et les anciennes : Anticipation, Présence du Futur, Galaxie-Bis, Le Club du Livre d'Anticipation. Une fois ce mouvement lancé et un certain résultat assuré, des projets éditoriaux ne cessent de se concrétiser pendant toute la décennie⁸. Deux tendances générales peuvent s'y lire, la réédition à des fins de consolidation du patrimoine de la science-fiction, c'est-à-dire rendre disponibles des classiques, et l'innovation, par la traduction ou la valorisation de tendances autochtones.

Ces tendances ne sont pas nécessairement exclusives, ni corrélées à la personnalité d'un directeur de collection : Gérard Klein crée dès 1970 la collection Ailleurs et Demain Classiques, dans laquelle il publie en particulier des auteurs ou des textes français alors épuisés, tels que Stefan Wul, B. R. Bruss, Jacques Spitz, Daniel Drode, Kurt Steiner, ou le recueil intitulé *Sur l'autre face du monde et autres romans scientifiques de « Sciences et Voyages »*⁹.

En choisissant pour leurs collections des amateurs de science-fiction, investis pour certains dans le domaine depuis une vingtaine d'années, plutôt que des professionnels de l'édition, les éditeurs font avant tout un pari rationnel, puisqu'ils s'efforcent de mettre à profit la culture spécialisée d'individus motivés. Comme le souligne Roger Bozzetto, ces derniers jouent un rôle essentiel dans la diffusion de la science-fiction à l'époque :

Ces différents directeurs, avec leurs goûts personnels, mais qui ont en commun une certaine exigence de qualité et de nouveauté vont promouvoir une nouvelle image de la S.-F., moins répétitive, mieux écrite et mieux traduite. La S.-F.

7 Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne, 1911-1984*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Essais », 1984, p. 454.

8 Voir le tableau récapitulatif des publications en langue française dans les collections de science-fiction françaises de 1950 à 1980, qui se trouve en annexe (Annexe III.1).

9 Ont paru chez Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », Stefan Wul, *Œuvres 1*, 1970, B. R. Bruss, *Et la planète sauta...*, 1971, Jacques Spitz, *L'Œil du purgatoire/L'Expérience du docteur Mops*, 1972 et *Sur l'autre face du monde et autres romans scientifiques de « Sciences et Voyages »*, 1973, Kurt Steiner [André Ruellan], *Ortog*, 1975, Daniel Drode, *Surface de la planète* (1959), 1976.

devient ainsi plus « attractive » sur le plan financier pour les auteurs, les traducteurs et, sur le plan du plaisir, pour les lecteurs¹⁰.

Ce choix des maisons d'édition favorise dans le même temps une institutionnalisation de ces personnages, qui assure au domaine de la science-fiction une plus grande stabilité. Les noms de Gérard Klein, Jacques Sadoul, Jacques Goimard et, même s'ils sont moins mis en avant, ceux de Jacques Van Herp et Michel Demuth, deviennent des gages de qualité, parfois même plus importants que le nom de la collection¹¹.

La collection confiée par Albin Michel à Georges H. Gallet et Jacques Bergier en 1972 s'emploie à ressusciter le Rayon fantastique¹². Néanmoins, ils ne reprennent pas le catalogue de cette collection, mais ses auteurs. Les signatures des ouvrages parus dans « Science-Fiction » d'Albin Michel sont celles des auteurs révélés par le Rayon fantastique.

Lorsque l'on consulte la liste des ouvrages parus ou à paraître chez Albin Michel, on ne retrouve que des auteurs révélés par le *Rayon fantastique* : Clarke, Kuttner, E.E. Smith, Heinlein, Cummings, Rayer, Merritt, Hamilton... Les larmes nous en viennent presque aux yeux : alors que la tendance des collections de S.F. consiste plutôt, aujourd'hui, à faire de timides (ou moins timides) avances aux « nouvelles vagues », voilà qu'une série se lance avec des écrivains qui font tous partie de l'âge d'or – quand ce n'est pas de la préhistoire ! [...] Je crois plutôt qu'il faut prendre ce choix (que rien ne dit définitif) comme l'expression d'une certaine nostalgie qu'il m'arrive d'ailleurs de partager¹³.

Deux autres collections du même éditeur prennent la relève de celle-ci après sa disparition en 1974 : « Super Fiction », à partir de 1975, reprend en partie cette politique, tout en accueillant des signatures nouvelles ; « Super + Fiction », lancée en 1977, redouble la précédente¹⁴. Les écrivains français édités ou republiés dans « Super Fiction » sont eux aussi des anciens du Rayon fantastique. Il s'agit de

10 Roger Bozzetto, « La science-fiction devant la critique », *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/la_Science-Fiction_devant_la_critique/> (18 mars 2020).

11 Les auteurs les plus en vue sont aussi sollicités pour composer des anthologies.

12 Le projet initial impliquait de reprendre jusqu'au nom du Rayon fantastique, à en croire une lettre de Jacques Bergier à Francis Carsac (Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 28169, fonds Francis Carsac, lettre de Jacques Bergier à Francis Carsac, 15 décembre 1970).

13 Jean-Pierre Andrevon, *Fiction*, n° 226, octobre 1972, p. 132.

14 La collection Science-fiction se présente sous couverture argentée, ornée de simples points espacés régulièrement. Une telle sobriété vise à inscrire la collection dans la même catégorie que Ailleurs et Demain. Les deux collections qui prennent sa suite se font plus colorées et partagent la même identité visuelle : une image apposée sur une couverture argentée.

Nathalie Henneberg, du Lieutenant Kijé, d'Albert Higon et de Pierre Barbet, sous la signature de David Maine¹⁵.

En 1975, il existe une vingtaine de collections différentes qui publient de la science-fiction, anglo-saxonne ou française, sous forme de romans ou d'anthologies. Lattès en 1972 (Science-fiction), Calmann-Lévy en 1973 (Dimensions SF), les Presses de la Cité (Futurama), Champ Libre (Chute Libre), la Librairie des Champs-Élysées (Le Masque Science-fiction) en 1974, puis Casterman (Autres temps, autres mondes) en 1975 se sont ajoutés aux maisons d'édition déjà présentes dans le sous-champ de la science-fiction, jusqu'à créer le sentiment d'un excès :

Il fut un temps, pas si lointain, où les livres de science-fiction en France étaient aussi rares qu'une goutte d'eau dans le désert ; temps béni et frustrant à la fois où les camés que nous étions étions à l'affût de leur moindre ration de drogue et s'envoyaient en l'air avec jubilation chaque fois qu'ils avaient quelque chose à se mettre sous la dent – fût-ce de la marchandise frelatée... Et brusquement, en l'espace de deux années, tout a changé. À la disette succède l'abondance, au manque la saturation¹⁶.

192

Un des éléments pouvant soutenir l'hypothèse d'une « saturation » est la disparition rapide de certaines de ces collections. Les difficultés rencontrées par les éditions Opta sont à ce titre significatives. Opta, éditeur de *Fiction* et *Galaxie*, ainsi que des collections du CLA et de Galaxie-Bis, élargit son catalogue lors du premier temps d'expansion du marché, avec la collection Anti-mondes, créée en 1972 sous la direction de Michel Demuth pour accueillir des auteurs anglo-saxons novateurs comme Roger Zelazny, Michael Moorcock ou Philip José Farmer, puis avec Marginal, en 1973, qui propose des anthologies de nouvelles américaines, et enfin avec Nébula, en 1975.

Cette dernière collection publiée des textes français, six sur quinze titres parus, dont deux anthologies qui peuvent faire figure de manifestes pour une science-fiction considérée comme un vecteur de revendication : il s'agit des *Soleils noirs d'Arcadie*, en 1975, et de *Banlieues rouges*, en 1976¹⁷. Ces trois collections ne résistent pas à une crise financière affectant plus particulièrement Opta et elles

15 Pierre Barbet ne publie plus aussi librement au Fleuve noir aux alentours de 1975, pour des raisons politiques. Son nom étant engagé par contrat, il adopte le pseudonyme de David Maine pour Albin Michel et celui d'Olivier Sprigel pour Le Masque.

16 Serge-André Bertrand [Alain Dorémieux], « Diagonales », *Fiction*, n° 233, mai 1973, p. 146.

17 *Les Soleils noirs d'Arcadie*, éd. Daniel Walther, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975. *Banlieues rouges*, éd. Joël Houssin et Christian Vilà, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1976. La quatrième de couverture des *Soleils noirs d'Arcadie* annonce : « 14 histoires féroces et tendres, percutées/percutantes, éclatées/éclatantes. 14 défis/délires/défonces. 14 dérapages INCONTROLÉS hors du droit chemin de la réalité. Daniel Walther présente la fiction spéculative française [...] ».

disparaissent en 1977, tandis que se maintiennent les deux collections plus traditionnelles, aux recettes mieux assurées¹⁸.

Les tirages moyens et le nombre de titres de chaque collection augmentent. Le sentiment d'une forte instabilité le dispute à l'enthousiasme : « Messieurs les éditeurs brûlent peut-être leurs dernières cartouches, mais au moins ils tirent à la science-fiction¹⁹... » La disparition des collections d'Opta en 1977 coïncide avec l'apparition de deux collections de poche, l'une chez Pocket (Science-fiction), sous la direction de Jacques Goimard, et l'autre au Livre de Poche (SF)²⁰. Kesselring lance une série appelée « Ici et Maintenant », qui décline le courant de la « science-fiction politique » française sous trois formes, une revue nommée *Alerte*, une collection d'anthologies et une collection destinée aux romans. Ce double négatif d'Ailleurs et Demain ne connaît pas une grande longévité, de même que les autres tentatives de la fin des années soixante-dix²¹.

Une dernière collection chez les Nouvelles Éditions Oswald (Fantastique/SF/Aventure) s'ajoute en 1979 à la longue liste de ces collections, si bien qu'en 1980, il existe encore une vingtaine de lieux de publications. Les sept collections de 1970 ont perduré. Sur la douzaine qui s'y étaient ajoutées en 1975, seules quatre sont encore présentes en 1980 : Dimensions SF, Le Masque Science-fiction, Lendemains retrouvés et Super Fiction. Ainsi, le sous-champ éditorial de la science-fiction en France est caractérisé par une grande vitalité, au prix d'une certaine fragilité, autour de ces points stables que restent Anticipation et Présence du Futur, ainsi que, à des degrés divers, les nouveaux venus que sont Ailleurs et Demain, Marabout, J'ai lu, Albin Michel, Pocket et le Livre de Poche.

La place des auteurs français

La situation de l'édition de science-fiction se trouve bien meilleure pendant les années soixante-dix que pendant les vingt années qui ont précédé. Aux

18 De nombreuses rumeurs enterrent prématurément *Fiction*, dont la parution devient irrégulière pendant ces années 1977-1978. Selon une lettre de Daniel Riche à Daniel Walther, la revue n'a été sauvée qu'*in extremis* (Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 28174, fonds Daniel Walther, lettre de Daniel Riche à Daniel Walther, 26 janvier 1978).

19 Jean-Pierre Andrevon, George Barlow et Bernard Blanc, « À lire ou pas », *Fiction*, n° 282, juillet-août 1977, p. 163.

20 Au Livre de Poche, paraissent également douze volumes de *La Grande Anthologie de la science-fiction*, entre 1974 et 1976.

21 Pendant toutes les années soixante-dix, des collections destinées aux enfants et adolescents sont lancées, sans connaître une grande longévité : entre 1971 et 1974, une quinzaine de titres récents paraît chez Jeunesse-Poche anticipation (Hatier-G.-T.-Rageot) ; la Bibliothèque rouge, de 1974 à 1976, puis Voies libres, de 1977-1979, chez Hachette, publie une dizaine de volumes ; L'Âge des étoiles chez Robert Laffont, fait paraître onze titres entre 1977 et 1979. Gallimard (1 000 soleils, Folio Junior) publie dans la même période des textes de Jules Verne et de Rosny aîné.

commandes des collections se trouvent des amateurs éclairés, qui disposent d'une certaine marge de manœuvre, parce que les ventes augmentent en moyenne, que ce soit du fait d'un élargissement du lectorat ou d'une voracité accrue des amateurs. De plus, ils peuvent puiser des titres aussi bien en traduction que parmi les auteurs français.

Une constante, parmi les choix effectués, reste la primauté écrasante des auteurs anglo-saxons dans toutes les collections, mis à part le Fleuve noir, ainsi que quelques collections à faible diffusion, comme Ici et Maintenant. Les meilleures ventes sont obtenues au profit d'auteurs comme Frank Herbert, Philip K. Dick, Philip José Farmer, Michael Moorcock ou John Brunner, tandis que des noms comme ceux d'Isaac Asimov et Arthur C. Clarke n'ont rien perdu de leur cachet. La publication de traductions fournit donc une double garantie, celle de la qualité et celle de la rentabilité.

194

Cette garantie est le résultat de politiques éditoriales plus sûres et mieux informées que dans les décennies précédentes. D'abord, les directeurs disposent du recul nécessaire pour effectuer un tri pertinent dans les œuvres récentes. La notoriété d'Ailleurs et Demain est en grande partie fondée sur la prompte traduction de romans salués par des Prix littéraires aux États-Unis²². Ensuite, la surface de publication multiplie les possibilités d'identifier un auteur qui aurait la faveur du public. Enfin, la présence de collections de poche, comme J'ai Lu et Pocket, accroît le nombre d'auteurs visibles simultanément.

La consolidation d'ensemble de l'édition de science-fiction est d'ailleurs due en grande partie à l'apparition de collections de poche. Leur prix les rend plus accessibles à un large public. La réédition de romans plus anciens est susceptible de leur donner un statut de classiques : un ouvrage réédité n'appartient pas tout à fait à la littérature de gare, car il a été jugé digne d'être relu. En conséquence, les auteurs publiés dans ces collections de poche peuvent être connus du grand public.

Le rôle joué par ces collections est de prolonger la vie d'ouvrages qui jusque-là devenaient, au mieux, de précieuses raretés. Cela pourrait soutenir l'investissement consenti par les éditeurs, qui compteraient sur une seconde vie de leurs ouvrages pour augmenter la rentabilité de leurs paris. J'ai Lu dès 1970, puis Pocket et le Livre de Poche, à partir de 1977, alimentent leurs parutions

22 *Le Vagabond* (1964/1969) de Fritz Leiber, *Dune* (1965/1970) de Frank Herbert, *La Main gauche de la nuit* (1969/1971) d'Ursula Le Guin, *Rendez-vous avec Rama* (1973/1975) d'Arthur C. Clarke, *Les Dépossédés* (1974/1975) d'Ursula Le Guin, *Le Serpent du rêve* (1978/1979) de Vonda McIntyre, ont obtenu le Prix Hugo, et parfois également le Prix Nebula, deux récompenses prestigieuses aux États-Unis, qui n'étaient guère prises en compte jusque-là par les éditeurs français. Les dates entre parenthèses indiquent l'année de publication originale et l'année de publication en France.

en reprenant des titres à succès publiés chez Ailleurs et Demain, Anti-mondes et Dimensions SF.

Ces collections de poche n'ont guère un rôle moteur pour l'évolution de la science-fiction en France. L'essentiel des inédits et des nouveaux auteurs sont présentés par les collections plus chères, qui fondent leur prestige, et donc leur propre rentabilité, sur leur capacité à révéler au public des nouveautés. Les quelques inédits publiés par J'ai Lu, puis Le Livre de Poche ou Pocket n'ont pas de seconde vie dans l'immédiat. Même l'anthologie *Dangereuses visions*, qui symbolise une étape importante de l'évolution de la science-fiction américaine et constitue un ouvrage de référence pour les auteurs français eux-mêmes, est publiée sans lendemain par J'ai Lu en 1975.

Par ailleurs, parier sur des ouvrages déjà reconnus à l'étranger, ou sur des auteurs anglo-saxons disposant déjà d'un certain prestige est moins risqué et plus rémunérateur que d'essayer de lancer des inédits de langue française. De plus, l'apparition de collections de poche remet en cause l'équilibre précédent, puisque le Fleuve noir pourrait se voir concurrencer directement par des collections proposant des romans de qualité à des tarifs équivalant aux siens.

Le lancement de la collection Super-Luxe en 1974, sous-titrée Lendemain retrouvés pour les textes de science-fiction, correspond à une tentative de reproduire au sein du Fleuve noir le circuit entre collections chères et collections de poche. Néanmoins, dès l'année suivante paraissent sous cette couverture des ouvrages plus anciens, de Jean-Gaston Vandiel, Stefan Wul ou B. R. Bruss. À partir de 1976, sous-titre et titre s'inversent, tandis que la collection Lendemain retrouvés devient officiellement le lieu de rééditions d'ouvrages d'Anticipation, sous un format et à un tarif équivalents. Elle conserve malgré tout un certain prestige, puisque les romans réédités sont le résultat d'une sélection.

En fait, le Fleuve noir ne souffre pas de sa mise en concurrence avec les collections de poche. Il paraît plus de six cents titres sous cette couverture pendant cette décennie, contre quatre cents dans les vingt années qui viennent de s'écouler. La politique de la collection n'ayant pas changé, l'écrasante majorité de ces centaines de volumes vient de la plume d'auteurs français. Cela pourrait consacrer une partition entre un courant populaire réservé aux ouvrages autochtones et un courant publiant « la » science-fiction, d'origine anglo-saxonne en majorité, quitte à parfois rééditer ailleurs des ouvrages notables d'auteurs du Fleuve noir.

Néanmoins, de nombreux romans français, ainsi que des recueils de nouvelles, paraissent chez la plupart des éditeurs. Le cercle vicieux évoqué par Gérard Klein en 1967 est rompu. Écrivains, maisons d'édition et critiques se rejoignent

dans la conviction qu'une science-fiction de qualité peut s'écrire et se publier en France. Les directeurs littéraires, au premier rang desquels se trouve Gérard Klein lui-même, jouent un rôle essentiel dans cette évolution.

Ces amateurs de longue date, anciens collaborateurs de *Fiction* et bien intégrés dans le petit monde de l'édition de science-fiction, connaissent le corpus français, ancien comme récent. Dans la plupart des collections, cela se traduit par des rééditions : des romans de Stefan Wul, Charles et Nathalie Henneberg, Gérard Klein, B. R. Bruss, Yves Dermèze, paraissent chez Présence du Futur, Marabout, Ailleurs et Demain Classique, et Le Masque Science-fiction ; des ouvrages d'auteurs d'imagination scientifique, tels que José Moselli, Jacques Spitz, Régis Messac et Jean de La Hire, sont rendus de nouveau disponibles par Marabout et Lattès.

196

Ces rééditions sont bien accueillies par la critique, qui y voit le signe de la reconnaissance indispensable, quoique tardive, de la valeur de la science-fiction française²³, et se félicite que les œuvres les plus anciennes soient remises au goût du jour : « [...] il est évident qu'une littérature quelle qu'elle soit se doit de tenir compte de son passé. La science-fiction s'imposant – à ce qu'il paraît – en notre cher pays, le lecteur doit donc pouvoir en retrouver les sources »²⁴.

Tandis que les rééditions d'ouvrages français côtoient les nouveautés anglo-saxonnes, les romans français inédits restent rares au début des années soixantedix. Les œuvres de deux écrivains seulement, Gérard Klein et Jean-Pierre Andrevon, semblent alors en mesure de rivaliser avec les traductions. Chacun à leur manière, ces deux écrivains représentent une évolution positive pour la littérature française de science-fiction. À la suite du *Gandahar* de Jean-Pierre Andrevon, la collection Présence du Futur s'est de nouveau ouverte aux auteurs français, même si jusqu'en 1976, date du remplacement de Robert Kanters par Élisabeth Gille, trois noms seulement reviennent au catalogue, celui d'Andrevon pour des romans et des recueils de nouvelles, ainsi que ceux de Bernard Villaret et Philip Goy.

De plus, Jean-Pierre Andrevon devient entre 1970 et 1973 le principal critique de *Fiction*, fournissant sous son nom et sous le pseudonyme de Denis Philippe l'essentiel du contenu rédactionnel de la revue, ainsi qu'un auteur du Fleuve noir, avec pour alter ego Alphonse Brutsche. Par l'intermédiaire de cette figure charismatique, Présence du Futur s'inscrit de nouveau dans le domaine de la science-fiction française²⁵.

²³ Pierre Marlon, *Fiction*, n° 228, décembre 1972, p. 142-143.

²⁴ Jean-Pierre Fontana, *Fiction*, n° 235, juillet 1973, p. 167.

²⁵ Les trois anthologies du *Retour à la Terre* que dirige Jean-Pierre Andrevon entre 1975 et 1977 pour cette collection regroupent les grands noms et les étoiles montantes de la science-fiction française.

Gérard Klein a pour objectif affiché de publier au moins deux romans français par an dans *Ailleurs et Demain*²⁶. Le premier roman français qu'il publie est un de ses propres ouvrages, *Les Seigneurs de la guerre*²⁷. Denis Philippe précise que

Cela aura peut-être fait sourire, voire ricaner certains, surtout que Klein ne s'est pas fait faute de déclarer souvent qu'il n'avait pas encore retenu d'auteurs français parce qu'il n'avait trouvé jusqu'alors que des manuscrits médiocres, et qu'il cherchait avant tout la plus grande qualité. Qu'il ait trouvé enfin cette qualité chez lui, voilà qui peut en effet sembler au premier abord fort troublant ! Mais cette suspicion tombe dès qu'on a lu son livre²⁸.

La parution en 1973 du *Temps incertain*, de Michel Jeury, correspond au franchissement d'un seuil symbolique²⁹. Ce roman reçoit un accueil très favorable, aussi bien du public que des critiques. En même temps qu'il établit Michel Jeury comme nouveau grand écrivain français de science-fiction, ce roman fournit l'exemple d'une science-fiction française qui, pour s'inspirer de la science-fiction anglo-saxonne, ne cherche pas à la reproduire à l'identique. La dette de Michel Jeury à l'égard de son modèle, Philip K. Dick, est revendiquée, mais *Le Temps incertain* apparaît comme l'œuvre d'un émule ou d'un disciple, et non d'un imitateur.

En fait, la filiation avec Dick est évidente – et avouée par Jeury qui place en exergue de son livre une citation de l'auteur d'*Ubik*. Comme dans ce dernier roman, comme aussi dans *Le Dieu venu du Centaure*, la trajectoire à travers le temps n'a pas ici la belle géométrie rigoureuse d'une quelconque patrouille du temps à la Poul Anderson. Elle est mouvante, flottante, ambiguë, d'où cette idée du temps « incertain » du titre. [...] Avec cet ouvrage, Klein gagne son pari : pour la première fois, un volume français paru dans sa collection est au même niveau de qualité que la plupart des œuvres anglo-saxonnes qu'il y côtoie³⁰.

Alors que se multiplient les collections entre 1973 et 1975, les romans français inédits, dont la publication est plus risquée, restent très rares dans la majorité des collections. Certains auteurs font leurs premières armes avec des nouvelles, dans *Fiction* et dans les anthologies d'inédits qui se font de plus en plus nombreuses,

26 « [...] il faut tout de même savoir gré à Gérard Klein d'essayer de tenir le pari qu'il avait fait, à savoir sortir deux *Ailleurs et Demain* français chaque année » (Denis Philippe, *Fiction*, n° 223, juillet 1972, p. 141).

27 Gérard Klein, *Les Seigneurs de la guerre*, Paris, Robert Laffont, coll. « *Ailleurs et Demain* », 1970.

28 Denis Philippe, *Fiction*, n° 209, mai 1971, p. 140. Jacques Sadoul confirme que les quelques critiques suscitées par cette « auto-édition » n'ont pas résisté face à la qualité du roman (Jacques Sadoul, *op. cit.*, p. 452).

29 Michel Jeury, *Le Temps incertain*, Paris, Robert Laffont, coll. « *Ailleurs et Demain* », 1973.

30 Serge-André Bertrand [Alain Dorémieux], « Diagonales », *Fiction*, n° 236, août 1973, p. 155.

sous le patronage de figures emblématiques, Philippe Curval, Jacques Sadoul, ou Jean-Pierre Andrevon : Daniel Walther, Dominique Douay, Jean-Pierre Hubert et Joël Houssin acquièrent ainsi une réputation leur permettant de proposer ensuite des romans.

La collection *Anticipation* du Fleuve noir accueille de nombreux nouveaux auteurs :

La collection *Anticipation* du Fleuve noir semble bien, depuis un an ou deux, sortir de son immobilisme. Plusieurs signes en témoignent. D'abord et surtout, l'accession en bloc à cette série vénérable d'un grand nombre d'auteurs qui, « jeunes » ou pas, nous étaient jusqu'alors inconnus. Dans une collection qui n'accueillait de nouveaux enfants qu'avec une grande parcimonie, c'est un événement : mais, depuis juillet 1970, il faut bien dire que le Fleuve noir sort quatre titres de SF chaque mois ; à ce rythme, il est normal qu'il y ait eu de l'embauche... En un peu plus d'un an, six auteurs sont donc venus gonfler les rangs des anciens. Pour mémoire, et par ordre chronologique d'entrée en scène, ce sont : Gérard Marcy, Georges Murcie, Pierre Courcel, Robert Clauzel, Paul Béra et Alphonse Brutsche³¹.

198

Le Fleuve noir demeure, en volume, le lieu principal de publication de textes français pendant les années soixante-dix et la qualité moyenne des romans qui y sont publiés s'améliore : Richard-Bessière, Pierre Barbet et les Le May publient des ouvrages remarquables. Quatre nouveaux écrivains se distinguent dans le flux des parutions toujours plus nombreuses d'*Anticipation* : il s'agit d'Alphonse Brutsche, pseudonyme de Jean-Pierre Andrevon ; de Georges J. Arnaud, qui ne fait alors qu'une brève incursion dans la collection ; et de Pierre Suragne, dont certains romans, *Mal Iergo le dernier*, *Une si profonde nuit* et *La Septième Saison*, sont salués avec enthousiasme.

À compter de 1975, les écrivains français sont publiés en plus grand nombre, alors même que les ventes ne sont pas plus importantes. Gérard Klein maintient sa politique à *Ailleurs* et *Demain*, Michel Demuth accueille dans *Nébula* les auteurs révélés par *Fiction*, Élisabeth Gille publie de plus en plus de textes français, Jacques Sadoul ouvre *J'ai Lu* à des romans français inédits, Jacques Goimard fait de même pour *Pocket*. La présence d'auteurs autochtones devient alors valorisante pour une collection, si bien que le rapport de force se modifie au profit de certains écrivains importants, qui disposent dans ce contexte d'expansion éditoriale de plus de liberté pour publier dans plusieurs collections. À la fin des années soixante-dix, la parution d'œuvres d'un même auteur sous

31 Denis Philippe, art. cit., p. 144.

différentes étiquettes n'est plus exceptionnelle : les romans de Pierre Pelot et Michel Jeury se multiplient entre 1977 et 1980³².

Faire carrière dans la science-fiction

Stefan Wul était un cas exceptionnel, un « météore » jailli de nulle part et vite disparu. La carrière de Francis Carsac et de Nathalie Henneberg se confondait pour l'essentiel avec la collection dans laquelle ils publiaient. Gérard Klein, enfin, faisait aussi figure d'exception. À eux quatre, et même en leur adjoignant d'autres auteurs jusque-là moins mis en valeur, comme B. R. Bruss, Kurt Steiner ou Philippe Curval, ils ne délimitent pas une catégorie précise d'« écrivain français de science-fiction » susceptible de servir de point de repère pour évaluer le succès des autres auteurs.

Les années soixante-dix marquent la fin d'une conception limitative de la carrière d'un écrivain attaché à sa maison d'édition et hors de laquelle il ne peut envisager de salut. Entre 1970 et 1973, les conditions de publication deviennent rationnelles, même si la chance et le talent conservent leur importance. Sans exactement s'inverser, le rapport de force entre éditeurs et auteurs se modifie à l'avantage de ces derniers, si bien que les écrivains les plus reconnus sont sollicités, sinon pour un roman, du moins pour une nouvelle à paraître dans une anthologie, ou même pour diriger l'un de ces recueils de nouvelles qui se multiplient, se substituant alors partiellement aux revues pour promouvoir de nouveaux auteurs ou valoriser des noms déjà connus.

Les écrivains à succès, comme Jean-Pierre Andrevon, Philippe Curval, Michel Jeury, Pierre Pelot et André Ruellan, ne sont pas seulement des références pour la science-fiction française, mais aussi des exemples à suivre pour réussir, des modèles desquels peuvent être rapprochés les parcours *a posteriori* moins éclatants, mais alors comparables, de Pierre Barbet, Dominique Douay, Patrice Duvic, Jean-Pierre Fontana, Philip Goy, Christian Léourier, Louis Thirion ou Daniel Walther. Avec la multiplication des collections, il devient possible de soumettre un même manuscrit à plusieurs endroits, ou de publier simultanément des textes chez différents éditeurs. Néanmoins, les seuls écrivains susceptibles de vivre uniquement de leur plume sont ceux qui, à l'instar de Michel Jeury ou de Pierre Pelot, publient très régulièrement.

Jouissant d'une plus grande marge de manœuvre, les auteurs n'écrivent plus en fonction d'une collection, mais selon l'idée qu'ils se font de la science-fiction. André Ruellan publie *Tunnel* sous son nom, offrant à Ailleurs et Demain un roman trop ambitieux et dérangent pour le Fleuve noir, à qui il

32 La part des auteurs français dans la plupart des collections reste minoritaire, de l'ordre d'un quart ou d'un tiers des parutions (Annexe III.1).

soumet encore deux textes plus classiques sous le pseudonyme de Kurt Steiner. Inversement, c'est Anticipation qui publie les romans d'aventures de Michel Jeury à la fin des années soixante-dix. Ainsi, l'écrivain français de science-fiction n'est plus simplement un auteur dont un ouvrage peut rivaliser avec les textes anglo-saxons, mais un créateur établi d'abord par une œuvre remarquée, puis qui confirme régulièrement et de manière diversifiée la fraîcheur de son inspiration.

À l'instar de Nathalie Henneberg et de Francis Carsac, pendant le bref état de grâce que leur avait accordé le Rayon fantastique entre 1960 et 1964, les écrivains français entreprennent chacun leur œuvre personnelle, montrant que faire carrière dans la littérature de science-fiction implique d'être capable d'adapter à ses propres ambitions le matériau et la manière de mettre en question la réalité qui font la science-fiction.

200

Michel Jeury poursuit sur trois romans l'évocation de la chronolyse, cette sorte de voyage temporel spirituel élaborée dans *Le Temps incertain*, qui met aux prises un individu mourant avec son propre espace mental, ainsi qu'avec un univers onirique et mouvant que des spectres possédés par leur appétit de pouvoir veulent dominer intégralement³³. Il fait passer cette confrontation entre individu et tendances totalitaires d'un espace intérieur vers une société planétaire comme dans *Le Jour des voies*, *Les Enfants de Mord*, puis *Le Territoire humain*³⁴. Dans ses romans se retrouvent des thèmes connus, mais chaque texte de Michel Jeury constitue un nouvel objet littéraire, apportant ce sentiment d'originalité, mais aussi de familiarité, qui stimule la lecture d'un roman de science-fiction.

À titre individuel quand ils ont un succès durable, mais aussi en tant que groupe d'auteurs, les écrivains français de cette période apportent la preuve que la science-fiction française n'est pas composée que de quelques ouvrages remarquables, mais d'un continuum d'œuvres variées se rattachant à un tronc commun. Les romans de Philippe Curval, qui dépeignent l'évolution possible des sociétés européennes, ceux de Jean-Pierre Andrevon, qui présentent des Terres possibles, après de grandes catastrophes, ceux de Pierre Pelot, où s'échafaudent des sociétés totalitaires et fascinantes, et ceux de Ruellan, Steiner, Douay, Duvic, Fontanta ou Goy, forment un ensemble cohérent et reconnaissable sans être redondant.

33 Michel Jeury, chez Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », *Le Temps incertain*, 1973, *Les Singes du temps*, 1974 et *Soleil chaud poisson des profondeurs*, 1976.

34 Albert Higon [Michel Jeury], *Le Jour des voies*, Paris, J'ai Lu, 1977. Michel Jeury, *Les Enfants de Mord*, Paris, Presses Pocket, Science-fiction, 1979. *Id.*, *Le Territoire humain*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1979.

Il ne suffit plus d'un roman singulier pour s'imposer dans le milieu de la science-fiction et y acquérir une stature d'écrivain. La parution de *Ptah Hotep* ne fait pas de Charles Duits un auteur remarqué dans le domaine, alors que ce récit est encensé par des prescripteurs de l'époque, en particulier Jacques Sadoul³⁵. Par ailleurs, la parution d'ouvrages inédits de Nathalie Henneberg³⁶ et Stefan Wul ne modifie pas leur statut, car ces romans font figure de parutions d'arrière-garde, comme le confie amèrement Stefan Wul dans une lettre à Jean-Pierre Andrevon³⁷, après la parution de *Nôô* chez Présence du Futur³⁸. Ce roman ne tranche pas sur l'importante production de 1977 comme *Niourk* avait pu le faire en 1957 dans le flux du Fleuve noir, alors même que, mûri pendant des années par Stefan Wul, il est conçu par lui comme son grand œuvre. Dans sa représentation, l'auteur travaille en reclus, à ciseler des phrases et des images, sans contact avec le continuum des œuvres de science-fiction.

La multiplication des collections pendant les années soixante-dix garantit au domaine de la science-fiction une pérennité et un rayonnement suffisant pour qu'apparaissent des enjeux nouveaux, éclipsés jusqu'alors par des considérations économiques. La dimension collective de l'écriture de la science-fiction, dépendant de la mise en place d'une mémoire de genre, transparait à la fois dans la maîtrise toujours plus importante des thèmes de référence par les écrivains français et dans la diffusion d'une culture de la science-fiction. Les années soixante-dix correspondent non seulement à une relative autonomisation du sous-champ de la science-fiction, mais encore à l'affirmation d'un milieu dynamique et conscient des enjeux éditoriaux et esthétiques de cette littérature.

DROIT DE CITÉ POUR LA SCIENCE-FICTION

Dans l'économie de pénurie précédente, peu de choix s'offraient aux différents acteurs du sous-champ éditorial. Les auteurs publiaient sporadiquement, tandis que les critiques commentaient les quelques ouvrages intéressants de l'année. L'augmentation rapide et chaotique des collections et des tirages change radicalement la situation. La communauté des amateurs cesse d'être un simple

35 Charles Duits, *Ptah Hotep*, Paris, Denoël, 1971. Voir Jacques Sadoul, *op. cit.*, p. 450. Ce roman n'est publié sous la couverture de Présence du Futur qu'à partir de 1980.

36 Nathalie Henneberg, *Les Dieux foudroyés*, Paris, Albin Michel, coll. « Super Fiction », 1976. Le cas de Nathalie Henneberg est différent de celui de Stefan Wul, dans la mesure où son décès en 1977 la prive de toute opportunité d'entamer une seconde carrière.

37 Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 28101, fonds Jean-Pierre Andrevon, lettre de Stefan Wul à Jean-Pierre Andrevon, 29 septembre 1977.

38 Stefan Wul, *Nôô*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 2 vol., 1977.

« ghetto », tandis que des congrès annuels réunissent lecteurs et écrivains. En parallèle des expérimentations, l'heure est à la récapitulation. Les érudits et les éditeurs, tous amateurs éclairés, s'emploient à préserver les trésors de la science-fiction, afin d'assurer une parfaite continuité entre les temps héroïques et les temps futurs de cette littérature.

Le temps des encyclopédies

202 Les nombreuses rééditions d'auteurs et d'ouvrages, aussi bien français que traduits, ne s'inscrivent pas uniquement dans une stratégie commerciale. Les éditeurs ont le souci de rendre disponibles des textes essentiels pour la connaissance de la science-fiction. Un projet élaboré en 1966 par Jacques Goimard, Gérard Klein, Alain Dorémieux et Démètre Ioakimidis voit le jour en 1974 et 1975. *La Grande Anthologie de la science-fiction* reprend, en douze volumes organisés selon des critères thématiques, celles des nouvelles publiées dans *Fiction* que ces spécialistes jugeaient les plus représentatives d'une science-fiction « classique », afin de constituer « la meilleure introduction au genre », selon les termes de Jacques Goimard³⁹. La préface générale de cette série d'anthologies, reprise au début de chaque volume, présente ainsi la perspective et la méthode adoptées :

Donner du thème une illustration aussi complète que possible en présentant ses principales facettes [...] ;

Construire une histoire dialectique du thème en ordonnant ses variations selon une ligne directrice qui se rapproche parfois d'une histoire imaginaire ;

Proposer un éventail aussi complet que possible des auteurs et fournir par là une information sur les styles et les écoles de la Science-Fiction « classique »⁴⁰.

L'approche thématique est complétée par la mise en place d'un dispositif critique, susceptible de développer une culture historique de la science-fiction chez les lecteurs, culture intégrant aussi bien des éléments d'évolution interne que des informations sur l'histoire littéraire proprement dite.

D'autres anthologies récapitulatives paraissent à la suite du succès de cette *Grande Anthologie* : trois volumes consacrés aux nouvellistes français sont publiés dans la collection « Constellations », chez Seghers, entre 1975

39 Jacques Goimard, préface à *Ce qui vient des profondeurs. Anthologie de la science-fiction française, 1965-1970*, éd. Jacques Goimard et Gérard Klein, Paris, Seghers, coll. « Constellations », 1977, p. 22.

40 Jacques Goimard, Démètre Ioakimidis et Gérard Klein, *La Grande Anthologie de la science-fiction*, Paris, Le Livre de Poche, 1974-1976, introduction générale. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/intro_gasf.html> (14 juillet 2011).

et 1977, sous la supervision de Gérard Klein⁴¹ ; Pocket lance en 1978 une collection nommée « Le Livre d'Or de la Science-fiction », sous la direction de Jacques Goimard⁴².

À ces textes, qui font par eux-mêmes la démonstration de l'intérêt de la science-fiction, de ses origines à l'époque présente, les anthologistes adjoignent des préfaces destinées à fournir des éléments d'histoire littéraire et d'analyse des thèmes propres à la science-fiction.

Ainsi cet ensemble ouvert qu'est *La Grande Anthologie de la science-fiction*, ordonnée thématiquement sur le modèle de *La Grande Encyclopédie*, s'efforce-t-il d'être un guide autant qu'une introduction à la plus riche avancée de notre siècle dans les territoires de l'imaginaire⁴³.

En se référant à *L'Encyclopédie*, les anthologistes révèlent l'ampleur de leurs ambitions. Ils espèrent faire de cette anthologie un usuel, consultable non seulement pour le plaisir qu'il procure, mais également afin d'y trouver des textes exemplaires, illustrant ce que la science-fiction peut produire de meilleur. Par l'intermédiaire de ce type d'ouvrages de référence, le domaine de la science-fiction paraît toujours plus structuré, et ce, en fonction d'entrées multiples. À partir des années soixante-dix, l'amateur est confronté à une multitude de discours, dans les préfaces, les articles et les ouvrages de référence, et même simplement dans les quatrièmes de couverture, qui lui indiquent que la science-fiction a des thèmes délimités, des auteurs importants, des romans et des nouvelles incontournables, et surtout une histoire spécifique.

Cette ambition encyclopédique représente le triomphe de la ligne défendue par *Fiction* depuis les années cinquante. En accédant à des postes de responsabilité éditoriaux, les anciens collaborateurs de la revue que sont Gérard Klein, Jacques Goimard, Démètre Ioakimidis n'ont rien perdu de leur volonté de préserver et transmettre le patrimoine de la science-fiction.

Fiction elle-même continue activement dans cette voie. Le lecteur redécouvre ainsi le « B. R. Bruss [d'] avant le Fleuve noir »⁴⁴ et « la grandeur de l'évidence »

41 Ces trois volumes sont *Le Grandiose Avenir* (1975), *En un autre pays* (1976), et *Ce qui vient des profondeurs* (*op. cit.*).

42 Les auteurs à l'honneur sont des écrivains contemporains, dont des textes anciens et récents sont repris. Sur les vingt-trois anthologies publiées de 1978 à 1980, trois sont consacrées à un auteur français : Gérard Klein, Philippe Curval et Alain Dorémieux.

43 Jacques Goimard, Démètre Ioakimidis et Gérard Klein, introduction générale, dans *La Grande Anthologie*, *op. cit.* Les préfaces des anthologies de la collection « Constellations » présentent l'histoire de la science-fiction en France, de 1950 à 1970, afin de replacer les nouvelles publiées dans leur contexte. Celles des Livres d'Or se limitent à des données biographiques sur l'auteur éponyme, assorties d'analyses sur ses thèmes de prédilections.

44 Jean-Pierre Andrevon, « B. R. Bruss avant le Fleuve noir », *Fiction*, n° 217, janvier 1972, p. 129-133.

de Stefan Wul⁴⁵, ou lit une étude très fouillée sur la vie et le style de Nathalie Henneberg⁴⁶. Au fil des recensions critiques, l'équipe de *Fiction* mentionne également de multiples informations sur les conditions d'apparition des auteurs réédités⁴⁷, rappelle la politique éditoriale des collections antérieures, voire propose sa propre version de l'histoire de la science-fiction en France.

Défendant en 1978 l'intérêt du cahier critique de *Fiction* dans le courrier des lecteurs, Francis Valéry, *fan* très actif dans le milieu de la science-fiction⁴⁸, en propose un bilan en ces termes : « La collection des 290 n° de *Fiction* [...] forme une encyclopédie du genre, encyclopédie permanente et constamment réactualisée fournissant un outil indispensable à tous ceux qui s'intéressent à la SF (surtout) et au fantastique »⁴⁹. Dans la perspective de ce lecteur assidu, *Fiction* fait partie du patrimoine à préserver et à valoriser, puisqu'il faudrait en conserver tous les numéros, à des fins documentaires et scientifiques.

204 *Galaxie* propose à partir de décembre 1970 un petit cahier critique, en particulier, de 1974 à 1977, « La petite chronique de nuit » de Philippe Curval, dans laquelle l'écrivain et critique évoque les publications récentes, mais aussi l'histoire de la science-fiction. Jean-Pierre Andrevon livre de 1974 à 1980 un « Petit dico de la S.F. » dans *Charlie mensuel*⁵⁰. *Univers*, une « anthologie périodique » qui paraît chez J'ai Lu à partir de 1975, sous la direction de Jacques Sadoul, comprend dans sa partie rédactionnelle des interviews d'auteurs et des articles sur l'histoire de la science-fiction en France.

Diverses revues semi-professionnelles proposent des analyses et des réflexions sur la science-fiction, son passé et ses perspectives. Parmi ces revues, sont notables pour la qualité de leur contenu rédactionnel *Horizons du fantastique*, qui connaît une parution irrégulière entre 1968 et 1975, et *Argon*, qui ne paraît qu'en 1975, mais donne l'occasion à des critiques tels que Denis Guiot de faire leurs preuves. La revue professionnelle *Futurs*, lancée à la suite de la disparition de *Galaxie*, contient plus d'éléments rédactionnels que de fictions. Cette revue ne compte que six numéros, de juin à décembre 1978.

45 Denis Philippe, « Stefan Wul ou la grandeur de l'évidence », *Fiction*, n° 229, janvier 1973, p. 120-130.

46 Loris Murail, « Nathalie Henneberg (1917-1977) » et « Notes sur la Plaie », *Fiction*, n° 288, mars 1978, p. 173-181.

47 La critique enthousiaste consacrée par Martial-Pierre Colson à la réédition de *Surface de la planète* contraste fortement avec la frilosité de l'anonyme « Intérim » qui avait raillé en 1959 les tentatives de Daniel Drode : « Il est stupéfiant combien l'écriture de *Surface de la planète* sonne moderne ! » (Martial-Pierre Colson, « À lire ou pas », art. cit., p. 176).

48 Francis Valéry est alors âgé de vingt-cinq ans. Il a par la suite entamé une carrière d'écrivain de science-fiction et dirigé la revue *Cyberdreams* pendant les années quatre-vingt-dix.

49 Francis Valéry, « Courrier des lecteurs », *Fiction*, n° 293, septembre 1978, p. 174.

50 Ce « Petit dico de la S.F. » est publié dans *Charlie mensuel* entre le numéro 71 (décembre 1974) et le numéro 142 (novembre 1980), en s'interrompant à la lettre D.

Ainsi, accompagnant la profusion des titres, surgissent de nombreux supports critiques destinés à améliorer la culture des lecteurs et à guider leurs choix, mais surtout à maintenir un lien constant entre les parutions contemporaines et l'ensemble de la science-fiction depuis ses origines. Selon les catégories de Pierre Bourdieu, cette multiplication des titres correspond à un moment de constitution du champ de la science-fiction en champ spécifique et renvoie à un enjeu de légitimité interne :

Donc, il se constitue un champ de la S.-F. comportant un ensemble d'instances de consécration spécifiques, jurys, prix, etc. ; il se constitue du même coup une légitimité spécifique, dont l'un des indices serait l'apparition d'historiens qui enregistrent l'histoire du genre, écrivent des biographies, canonisent certaines formes par opposition à d'autres, discriminent, distinguent le bon du mauvais (avec les morceaux choisis), codifient, légifèrent⁵¹.

Selon la même logique, paraissent, tout au long de la décennie, des ouvrages offrant à leurs lecteurs des panoramas de la science-fiction, tant d'un point de vue thématique qu'historique. La publication d'un « Que Sais-Je ? » en 1971 peut servir à marquer l'entrée de la science-fiction dans la culture générale française⁵². La littérature de science-fiction devient un objet d'étude et de savoir. Jean Gattégno délimite de manière simple le domaine de la science-fiction, présentant comme primordial le rapport à la science. Il se refuse donc à annexer à cette littérature tout texte antérieur à Jules Verne et propose en guise d'histoire de la science-fiction un bref historique partant des « pères fondateurs » que sont Verne et Wells, pour aboutir à la *New Wave* américaine, en passant par les « débuts » de Gernsback et « l'âge d'or » de Campbell. Le domaine français est dûment mentionné, mais jugé trop faible économiquement.

Une poignée de petits ouvrages de vulgarisation est publiée au début des années soixante-dix, comme le « Que-Sais-Je » ou l'étude d'Henri Baudin parue la même année chez Bordas⁵³. Certains sont destinés aux enseignants et bibliothécaires, à même de prescrire des lectures⁵⁴. Leur discours est théorique

- 51 Yann Hernot, « Entretien avec Pierre Bourdieu. Littérature et para-littérature, légitimation et transferts de légitimation dans le champ littéraire : l'exemple de la science-fiction », *Science-fiction*, n° 5, Paris, Denoël, 1985, p. 171.
- 52 Jean Gattégno, *La Science-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je », 1971.
- 53 Henri Baudin, *La Science-fiction. Un univers en expansion*, Paris, Bordas, coll. « Connaissance », 1971. On peut mentionner aussi la traduction d'un ouvrage de Leon Stover (*La Science-fiction américaine. Essai d'anthropologie culturelle*, Paris, Aubier Montaigne, 1972).
- 54 Christian Grenier, *Jeunesse et science-fiction*, Paris, Magnard, coll. « Lecture en liberté », 1972. *La Science-fiction*, éd. Marguerite Rochette, Paris, Larousse, coll. « Idéologies et sociétés », 1975. *Découvrir la science-fiction*, éd. Michel Cosem, Paris, Seghers, coll. « Anthologie-jeunesse », 1975.

plutôt qu'historique : il vise à rendre compte d'un objet déjà constitué, et non à en établir avec autorité les extensions dans l'espace et dans le temps.

La reconnaissance de la littérature de science-fiction s'arrête pour l'essentiel aux portes de l'université. Même s'il devient possible d'entreprendre des travaux universitaires sur des auteurs de science-fiction, l'étude de cette « paralittérature » se limite pendant la décennie à quelques lignes dans l'*Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov⁵⁵ et à un article de Marc Angenot, important, mais isolé, sur « Le paradigme absent »⁵⁶, qui s'inscrit aussi dans le cadre du structuralisme, bienveillant à l'égard des littératures populaires⁵⁷.

L'intérêt pour la science-fiction est plus net dans le milieu universitaire anglo-saxon, comme en témoigne la parution à la même époque de la revue *Science Fiction Studies*, publiée par l'Université d'État de l'Indiana de 1973 à 1978, puis par l'université McGill à Montréal. L'ouvrage théorique le plus ambitieux de la décennie est l'œuvre du professeur Darko Suvin, également éditeur de *Science Fiction Studies* entre 1973 et 1980 : il s'agit de *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* dont une version moins complète a d'abord paru en Français, *Pour une poétique de la science-fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*⁵⁸.

Les ouvrages de référence du domaine français sont produits par des érudits et amateurs passionnés, qui présentent leur propre vision de l'histoire de la science-fiction. Il s'agit moins d'analyser et de définir la littérature de science-fiction que de mettre en avant des noms d'auteurs, des titres d'ouvrages et des dates importantes, en établissant minutieusement une chronologie exhaustive du domaine.

Le plus emblématique de ces ouvrages est le grand œuvre de Pierre Versins, paru en 1972, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*⁵⁹. S'il fournit une quantité exceptionnelle d'informations de toutes sortes, cet ouvrage n'est pas rédigé d'une manière objective, comme le revendique l'auteur dans son introduction, qui précise que, même organisé sous la forme d'une encyclopédie, il ne s'agit que d'un essai :

55 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

56 Marc Angenot, « Le paradigme absent », *Poétique*, n° 33, février 1978, p. 74-89.

57 *Id.*, « la Science-Fiction, genre et statut institutionnel », *Revue de l'université de Bruxelles*, n° 3 et 4, 1980.

58 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1979. *Id.*, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses de l'université du Québec, 1977.

59 Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction* (1972), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984.

C'est assez dire que l'ouvrage ne peut être qu'un essai, pour aussi ambitieux qu'il paraisse de prime abord. Il vient en outre un peu tard, peut-être. Vers 1950, il eût été très utile : il eût évité à bien des exégètes (de la science-fiction surtout, alors neuve en Europe sous son aspect anglo-saxon) de publier tant d'erreurs *ex cathedra*. Aujourd'hui, il n'est que nécessaire : il permettra de corriger un peu ce qui a été dit d'erroné et, peut-être, à quelqu'un d'écrire un jour l'étude véritablement exhaustive qu'on attend toujours sur un domaine qui n'a pas fini d'étonner et de choquer, depuis les millénaires pourtant qu'il existe⁶⁰.

L'objectif affiché de Pierre Versins est de corriger des erreurs. L'auteur se refuse pourtant à tenir un discours d'autorité, même si ses avis sont souvent très tranchés. Son point de vue sur la science-fiction ne se trouve pas à l'entrée « science-fiction »⁶¹, mais disséminé dans divers articles, où se dessinent en creux, au gré des réfutations, les contours d'une science-fiction conçue comme un « état d'esprit »⁶². C'est cet état d'esprit que toute l'*Encyclopédie* de Versins cherche à cerner, en consacrant des articles, conçus en majorité selon un plan chronologique, aux œuvres littéraires aussi bien que cinématographiques, musicales ou graphiques, en mentionnant les fanzines au même titre que les revues, en analysant tant les épopées antiques que les nouvelles des *pulps*. L'*Encyclopédie* constitue une base documentaire essentielle pour connaître certaines activités pratiquées en France des années cinquante aux années soixante-dix, telles que la constitution de clubs de lecture et du « *fandom* » français⁶³.

Cet ouvrage, récompensé par un Prix Hugo en 1973, reste à ce jour une source d'informations irremplaçable, en particulier en ce qui concerne de nombreux auteurs ayant écrit avant le vingtième siècle. L'histoire de la science-fiction, selon l'*Encyclopédie* de Pierre Versins, se confond avec celle de la littérature. Suivant cette perspective maximaliste, les textes et écrivains contemporains obtiennent des notices plus courtes, même lorsqu'elles sont élogieuses⁶⁴. En même temps qu'elle fournit des faits et des informations,

60 *Ibid.*, introduction, p. 6.

61 « Si, parvenu jusqu'ici de votre lecture, vous ne savez pas encore ce que c'est... » (*ibid.*, art. « Science-fiction », p. 802).

62 « Ceci serait parfait si la science fiction était un *genre littéraire*, mais le lecteur de cette encyclopédie doit déjà savoir que ce n'est pas le cas. La science fiction est un état d'esprit, et on ne peut pas exiger d'un état d'esprit qu'il soit ceci ou cela, qu'il se plie à des règles précises » (*ibid.*, art. « Critique », p. 213).

63 L'*Encyclopédie* constitue l'un des aboutissements de l'œuvre d'érudition de Pierre Versins, l'autre étant la Maison d'Ailleurs, fondée en 1976 à Yverdon-Les-Bains, en Suisse, dans laquelle est entreposée la très importante collection d'œuvres et d'objets dont avait été tirée l'exposition montrée en 1968 au Musée des Arts décoratifs.

64 Dans la réédition douze ans plus tard, il n'apparaît pas indispensable à Pierre Versins de compléter son œuvre par des études portant sur des auteurs et des textes postérieurs. Il ajoute néanmoins un index.

l'encyclopédie redessine le passé de la science-fiction, diluant l'importance du courant anglo-saxon contemporain dans une multitude de références antiques et internationales.

Pendant les années soixante-dix, la connaissance de la science-fiction a pour enjeu premier la maîtrise de son histoire. Jacques Sadoul publie en 1973 une *Histoire de la science-fiction moderne*, chez Albin Michel⁶⁵. Il s'agit en fait d'annales de la littérature de science-fiction, composées selon un plan strictement chronologique, à compter de 1911. Jacques Sadoul passe en revue les nouvelles remarquables parues dans les divers magazines, ainsi que les romans notables. Résumés d'intrigues et anecdotes sur les écrivains et éditeurs se succèdent, déroulant le fil d'une mémoire « partielle et partielle »⁶⁶ de la science-fiction :

208

[Cet ouvrage] ne prétend nullement à une compréhension globale du genre, à un génial effort de synthèse, à l'élaboration d'une métaphysique. D'ailleurs, perdu comme je l'étais dans la mosaïque des centaines de récits analysés, j'aurais été bien en peine d'avoir une vision d'ensemble et de pouvoir y appliquer une réflexion synthétique. Je laisse cette tâche à d'autres, espérant faire œuvre utile en leur livrant cette étude chronologique qui peut constituer un point de départ⁶⁷.

Le vaste domaine assigné à la science-fiction par Pierre Versins se trouve nettement divisé par Jacques Sadoul, puisque le critique envisage dans des sections distinctes une histoire anglo-saxonne et une histoire française, qui sont chacune scandées par des étapes spécifiques. L'annalistique de Sadoul se fait moins précise pour toute la période précédant 1950 en France. Revues et maisons d'édition ne sont que très rarement mentionnées, si bien que cette partie consiste en une simple évocation, selon un ordre chronologique, des auteurs et des romans à retenir. En revanche, le domaine français est évoqué avec force anecdotes à partir de 1950. Les intentions des fondateurs de revues et de collections se trouvent détaillées au même titre que les intrigues de romans.

Dans cette même perspective, différents critiques écrivent dans l'anthologie périodique *Univers*, sous l'égide de Jacques Sadoul, des études portant sur toutes les collections françaises importantes datant d'avant les années soixante-dix. Ces articles contribuent à fixer les dates d'une histoire consensuelle de l'édition

65 Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne*, Paris, Albin Michel, 1973. Cet ouvrage est publié en deux tomes chez J'ai Lu en 1975, puis sous le titre *Histoire de la science-fiction moderne 1911-1984*, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain » en 1984.

66 *Ibid.*, p. 14.

67 *Ibid.*, 1984, p. 20.

de science-fiction française⁶⁸. Tout en fournissant des informations précises, les critiques ont pour objectif affiché de rendre justice aux acteurs historiques qui ont permis la diffusion de la science-fiction en France, mais surtout qui ont soutenu les écrivains français. Le plus grand titre de gloire de la Série 2000, des éditions Métal, devient de ce fait d'avoir eu un « rôle » à remplir, « celui de permettre à une récolte française de S-F de s'affirmer face à la production anglo-saxonne »⁶⁹.

Les deux histoires, anglo-saxonne et française, deviennent celles de deux « écoles ». L'école française de science-fiction est alors une étiquette rétrospective. Le terme d'« école » est ainsi employé par Jacques Van Herp⁷⁰ et les frères Bogdanoff⁷¹ comme un équivalent de « domaine », ou d'« histoire ». L'école française de science-fiction regroupe donc virtuellement tout texte français publié dans une collection de science-fiction, de 1950 à l'époque contemporaine. L'établissement d'une histoire commune prélude à l'affirmation d'une identité collective, fondée sur une continuité historique et géographique.

À la fin des années soixante-dix, le passé cesse d'être un enjeu critique, tandis que la culture de la science-fiction est fermement établie. Aucun érudit n'entreprend de poursuivre les efforts de Pierre Versins et de Jacques Sadoul, si bien que leurs ouvrages, destinés initialement à nourrir des recherches plus précises, deviennent des références incontestées. Le consensus sur les époques antérieures est d'autant plus facile à accepter qu'il n'a de portée que symbolique, sans conséquence concrète.

L'ambition encyclopédique persiste, mais elle s'applique au présent. Paraissent alors des ouvrages d'usage courant, voués à une rapide obsolescence, mais très utiles à court terme, tels que le *Catalogue des âmes et cycles de la science-fiction* de Stan Baret, une petite encyclopédie pouvant servir de guide de lecture⁷².

68 Italo et Tomaso Tomasini [Jean-Pierre Andrevon], « En parcourant le fleuve... », *Univers 02*, Paris, J'ai Lu, 1975, p. 162-179. Georges H. Gallet, « Vie et mort du Rayon fantastique », *Univers 03*, 1975, p. 152-163. Italo et Tomaso Tomasini [Jean-Pierre Andrevon], « Présence du Futur, phase 1 », *Univers 05*, 1976, p. 165-178. Jacques Sadoul, « Maurice Renault : le créateur de Fiction disparaît », *Univers 08*, 1977, p. 181-184. Alain Villemur, « Vie et mort (et résurrection ?) d'Émile Opta », *Univers 13*, 1978, p. 118-129. Jacques Sadoul, « Hommage à Jacques Bergier », *Univers 16*, 1979, p. 147-149. Francis Valéry, « La Série 2000, regard sur la première collection de S-F française », *Univers 19*, 1979, p. 133-142. Au début de la décennie suivante, *Univers* change de formule et sa parution devient annuelle, tandis que la partie rédactionnelle disparaît.

69 Francis Valéry, « La Série 2000 » art. cit., p. 141.

70 Jacques Van Herp, *Panorama de la science-fiction*, Verviers, Gérard, coll. « Marabout », 1973.

71 Igor et Grishka Bogdanoff, *La Science-fiction*, Paris, Seghers, 1976. Les frères Bogdanoff ont également publié *L'Effet science-fiction. À la recherche d'une définition* (Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Essais », 1979), dans lequel ils regroupent les réactions de diverses personnalités interrogées au sujet de la science-fiction.

72 Stan Baret, *Catalogue des âmes et cycles de la S.F.*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1979. Cet ouvrage donne notamment des indications de prix pour les ouvrages encore disponibles.

À partir de 1978, sous le patronage de Jacques Goimard, sont publiées des « Années de la science-fiction et du fantastique »⁷³, qui regroupent des nouvelles récentes et surtout un « guide de l'amateur » donnant des informations sur les conventions, qui soudent la communauté des amateurs, plus encore que la référence à un passé commun. Bien plus que dans les périodes précédentes, les lecteurs et les auteurs ont l'occasion de se rencontrer et de discuter, en ayant l'impression que tout est possible, et que le meilleur de la science-fiction se situe, non dans son passé, mais dans son avenir.

Sortir du ghetto

210 Jusqu'aux années soixante-dix, la notion de communauté d'amateurs de science-fiction restait liée au terme de « ghetto », dont les murs restaient inébranlables. Cette décennie paraît susceptible de récompenser toutes les audaces, même si tous les courants ne rencontrent pas leur public. Néanmoins, le milieu de la science-fiction, à mesure qu'il trouve sa place dans la société, semble risquer d'y perdre son identité.

À la fin des années soixante, la revue *Fiction*, qui constitue alors le principal point de contact entre le domaine de la science-fiction et le reste de la société française, traverse une grave crise éditoriale. Le rédacteur en chef, Alain Dorémieux démissionne en compagnie de Michel Demuth en 1969. Jean-Pierre Andrevon prend la suite à partir de 1970, écrivant articles et recensions sous son nom ou sous le pseudonyme de Denis Philippe. C'est également sous un pseudonyme, celui de Serge-André Bertrand, qu'Alain Dorémieux entame en 1971 une rubrique intitulée d'abord « Coup d'œil chez les éditeurs », puis « Diagonales », dans laquelle il donne son opinion sur des livres à paraître et plus généralement sur la politique éditoriale des collections naissantes.

L'usage du pseudonyme permet à Alain Dorémieux d'adopter une grande liberté de ton, ce qui provoque des réactions parmi les lecteurs, mais aussi les auteurs, tels que Pierre Suragne qui écrit à la revue en 1973 pour réclamer moins de partialité à l'égard du Fleuve noir⁷⁴. La véritable identité du critique est révélée par Jacques Sadoul à la fin de l'année 1973⁷⁵, ce qui donne l'occasion

73 *L'Année 1977-1978 de la Science-Fiction et du Fantastique*, éd. Jacques Goimard, Paris, Julliard, 1978 (quatrième de couverture). Il paraît un volume par an jusqu'en 1982.

74 Pierre Suragne [Pierre Pelot], « Courrier des lecteurs », art. cit., p. 188-190.

75 « Parallèlement à l'inclusion de nouveaux textes américains, Dorémieux tenta de renouveler la vie interne de la revue qui n'avait pas évolué depuis la semi-retraite de Jacques Goimard, Klein, Van Herp, etc., qui avaient assuré la renommée de sa partie critique. C'est ainsi que, maintenant, Dorémieux déguise son style sous les noms de Serge-André Bertrand, Luc Vigan, Pierre Halin, etc. » (Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne*, op. cit., 1973, p. 376). Ce passage n'a pas été repris dans l'édition chez Ailleurs et Demain.

à Alain Dorémieux de dépendre en janvier 1974, lors de l'oraison funèbre de son alter ego, le milieu de la science-fiction tel qu'il se le représente au début des années soixante-dix :

Il n'y avait au début pas plus de cinq personnes à Paris qui savaient que « Serge-André Bertrand » était en réalité un pseudonyme dissimulant l'ignoble et omniprésent Alain Dorémieux, rédacteur en chef ventouse accroché depuis des lustres aux destinées de la présente revue. Assez vite, selon la loi dite « du bouche à oreilles », ces cinq devinrent cinquante, dans ce petit panier de crabes parisien composé de gens qui s'intitulent les « spécialistes » de la SF. La chose d'ailleurs n'avait rien d'embarrassant en soi, ce microcosme étant davantage ouvert sur la contemplation de son nombril que sur les contacts avec l'extérieur⁷⁶.

Le panier de crabes est pourtant en train de s'ouvrir, en particulier grâce aux « conventions ». Ces rassemblements sont organisés à l'imitation d'événements américains, en particulier la « Worldcon », contraction pour « World Science Fiction Convention », qui se tient chaque année dans une ville des États-Unis et au cours de laquelle sont décernés les Prix Hugo⁷⁷.

À l'initiative de Jean-Pierre Fontana, le « Premier Congrès français de Science-Fiction » a lieu en 1974 à Clermont-Ferrand⁷⁸, tandis qu'est créé le Grand Prix de la Science-fiction française, destiné à distinguer chaque année un roman et une nouvelle francophones exceptionnels⁷⁹. La même année se tient une convention européenne à Grenoble, dénommée « Grenoblecon »⁸⁰.

Par la suite, Angoulême accueille une convention en 1975, puis un festival annuel est mis en place par Philippe Hupp à Metz à partir de 1976, pendant lequel

76 Alain Dorémieux, « Diagonales », *Fiction*, n° 241, janvier 1974, p. 156. L'animosité qu'Alain Dorémieux nourrit à cette époque à l'encontre du milieu de la science-fiction française lui fait rédiger un encadré paru peu de temps après (*Fiction*, n° 244, avril 1974), où il signale que son bureau est submergé de nouvelles françaises de mauvaise qualité, si bien qu'il invite les aspirants écrivains à se lancer dans la culture de la pomme de terre.

77 Les « Worldcon » ont parfois lieu dans un autre pays que les États-Unis, à savoir au Canada (deux conventions à Toronto entre 1950 et 1980) et en Angleterre (une convention à Londres et une à Brighton entre 1950 et 1980). Une seule convention est organisée dans un pays non anglophone avant 1980, à Heidelberg en 1970 (Heicon'70). Des conventions spécifiquement anglaises ont lieu depuis 1948 et sont désignées depuis 1960 sous le nom d'« Eastercon ».

78 Jean-Pierre Fontana organise trois festivals de science-fiction à Clermont-Ferrand, en 1972, 1976 et 1977.

79 Pour un historique du Grand Prix de la Science-Fiction française, consulter : « Grand Prix de l'imaginaire », *NooSfere* [en ligne], <<https://gpi.noosfere.org>> (18 mars 2020). Contrairement au Prix Apollo, créé à l'initiative de Jacques Sadoul en 1972, le Grand Prix de la Science-fiction française n'est pas un prix d'éditeur. Par ailleurs, le Prix Apollo ne récompense qu'un seul écrivain français entre 1972 et 1980, Philippe Curval, pour *Cette chère humanité*, en 1977 (Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1976 ; réédition Paris, J'ai Lu, 1981).

80 Les conventions européennes suivantes se déroulent à Poznan, en Pologne (1976), à Bruxelles (1978), puis à Stresa, en Italie (1980).

est attribué un prix spécifique, selon le choix du public. Ces rassemblements offrent avant tout l'occasion aux lecteurs de découvrir, rencontrer et écouter les écrivains français. Tant les festivals que les prix qui y sont décernés sont pour les auteurs des facteurs de légitimation au sein du sous-champ éditorial, en même temps que des éléments de dynamisme pour le milieu de la science-fiction française, permettant des rencontres entre ses différents acteurs.

Les auteurs français de science-fiction apprennent à se connaître, car ils ne sont plus les auteurs d'un seul livre, ou d'une poignée d'ouvrages publiée par le même éditeur, ni les salariés d'une maison d'édition, débitant dans leur coin leurs trois romans par an. Des réseaux de sociabilité se mettent en place, par le biais de correspondances⁸¹ ou par fréquentation directe⁸². Ces relations amicales les incitent à s'associer pour établir un statut des auteurs, face aux éditeurs. Deux projets concurrents sont lancés à la même période dans ce but, révélant une fracture temporaire entre deux catégories d'écrivains.

212

L'Association des Écrivains français de Science-Fiction, fondée par Richard-Bessière, et dont il devient le président, regroupe les écrivains les plus réactionnaires du Fleuve noir. Le seul résultat concret de l'agitation de ces quelques auteurs du Fleuve noir est la mise au ban, dans la collection Anticipation, de ceux qui s'opposent à leurs thèses : Pierre Barbet se voit refuser plusieurs manuscrits⁸³ ; Pierre Suragne ne peut plus publier dans cette collection en 1976⁸⁴ ; Jean-Pierre Andrevon renonce à son pseudonyme d'Alphonse Brutsche.

Une fois Patrick Siry devenu directeur de la collection, en 1978, Anticipation publie de nouveau des auteurs moins réactionnaires. L'autre projet, lancé par Michel Jeury et Jean-Pierre Andrevon, mais qui n'aboutit pas, vise à créer un syndicat des auteurs de science-fiction. L'objectif de ce syndicat est d'obtenir pour les auteurs une plus grande liberté de publication et une meilleure rémunération.

81 La correspondance recueillie par la Bibliothèque nationale de France à cette date semble indiquer que les échanges épistolaires ont été plus nombreux pendant les années soixante-dix que par la suite. Elle fournit des indications précieuses : les lettres de Pierre Barbet, par exemple, révèlent un personnage complexe, dont les ambitions n'ont pas toujours été récompensées, mais qui avait su mériter le respect de personnalités très diverses du milieu de la science-fiction.

82 Les réseaux de sociabilité se limitaient jusque-là à des liens d'amitié regroupant quelques amateurs par affinités. Pendant les années soixante-dix, les écrivains et les critiques souhaitent communiquer entre eux, par amitié et pour élaborer des projets, mais il leur est loisible de le faire depuis leur lieu de résidence et ils disposent d'une certaine marge de manœuvre pour mettre au point leurs plans.

83 Jean-Pierre Andrevon parle à l'époque de « répression idéologique » pratiquée par le Fleuve noir à l'encontre de Pierre Barbet, Pierre Suragne et lui-même (Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 28095, fonds Claude Avice, lettre de Jean-Pierre Andrevon à Claude Avice, 1^{er} octobre [1975]).

84 Deux ouvrages de Pierre Suragne sont publiés au Fleuve noir en 1976, mais dans la collection « Lendemain retrouvés » dirigée par Patrick Siry, et non par François Richard.

Ainsi, à l'occasion de ces conventions se révèlent des tensions : l'élargissement du « panier de crabes » n'a pas atténué les jalousies que peuvent susciter les différences de situation et auxquelles Alain Dorémieux fait allusion en se désignant comme un « rédacteur en chef ventouse », ainsi qu'en évoquant l'orgueil des « spécialistes de la SF » autoproclamés. Dominique Douay, quatre ans après la disparition de Serge-André Bertrand et une multitude de festivals, écrit :

Dans la SF française, les papes sont légions, et leurs ambitions ne sont pas forcément identiques : pour un tel, il s'agira de s'instituer porte-parole de toute la SF française, pour tel autre de s'ériger en guide et censeur de l'un de ses courants⁸⁵.

Dominique Douay évite de se montrer trop précis, pour ne pas se prêter au jeu qu'il dénonce. Les « papes de la SF » sont tous ceux qui sont à la fois capables de vivre de l'édition de la science-fiction en tant qu'auteurs ou directeurs de collection et dotés d'un prestige suffisant pour parler avec autorité de la science-fiction : Gérard Klein, Jacques Goimard, Pierre Versins, Jean-Pierre Andrevon, Michel Jeury ou Philippe Curval, qui disposent de tribunes dans *Fiction* ou *Galaxie* et d'un pouvoir de prescription, que ce soit en tant que directeurs de collection ou qu'anthologistes, peuvent être visés.

Ainsi, entre 1973 et 1978, l'expansion du domaine de la science-fiction semble se faire au prix d'un retour des mêmes figures. Les partisans d'une nouvelle science-fiction, où se mêlent les tenants du courant dit de « la science-fiction politique française »⁸⁶, dont Dominique Douay a été l'un des chefs de file, et ceux de la « nouvelle vague », suivant plutôt l'exemple de Daniel Walther, se plaignent de ne pas disposer d'un espace suffisant, pour publier ou s'exprimer. Bernard Blanc, revenant enthousiaste de Clermont-Ferrand en 1974, clame que « La SF se porte bien, merci, et elle vire à gauche ! »⁸⁷, mais il se montre plus circonspect l'année suivante, quand il constate à Angoulême que « [...] voilà qu'Andrevon rue dans les brancards quand il voit, autour de lui, se politiser les conventions et les festivals »⁸⁸. Un point culminant est atteint dans *Fiction* lorsque Christian Vilà, fervent partisan de la science-fiction politique,

85 Dominique Douay, « Le New Look de la SF française : prêt à porter ou confection ? », *Fiction*, n° 289, janvier-février 1978, p. 166. Cet article porte plus largement sur la place de la science-fiction en France.

86 La science-fiction politique française est un courant visant à lier écriture de la science-fiction et revendications sociales et politiques, au travers de récits à thèse condamnant l'impérialisme colonial ou financier, à l'encontre d'un certain modèle américain, en raison notamment de la guerre du Viêt-Nam. Ce courant prend forme au milieu des années soixante-dix et disparaît au début des années quatre-vingt.

87 Bernard Blanc, « La SF se porte bien, merci, et elle vire à gauche ! », *Fiction*, n° 245, mai 1974, p. 184-187.

88 *Id.*, « Histoire d'un passage à tabac », *Fiction*, n° 262, octobre 1975, p. 169.

se plaint de la place disproportionnée prise par Jacques Goimard, Gérard Klein ou Philippe Hupp pendant le festival de Metz, au détriment des jeunes auteurs français⁸⁹.

Pourtant, les nouvelles de ces auteurs sont acceptées dans *Fiction* et *Univers*, ainsi que dans des anthologies spécifiques confiées aux auteurs les plus éminents. En réalisant la première d'entre elles, *Les Soleils noirs d'Arcadie*, publiée en 1975 chez Nébula, Daniel Walther ambitionne de « composer une anthologie de fictions spéculatives françaises qui soit également un manifeste », à l'instar de *Dangerous Visions*, le recueil d'Harlan Ellison⁹⁰. La revendication principale de Daniel Walther est la reconnaissance du talent des auteurs français, face aux Anglo-saxons, à l'origine de la « fiction spéculative »⁹¹. Il y a donc regroupé aussi bien les écrivains établis, tels que Philippe Curval et Gérard Klein, que les jeunes espoirs, comme Dominique Douay et Jean-Pierre Hubert⁹². La collection Nébula est quelque temps le lieu de publication privilégié de la science-fiction politique française, publiant des romans s'y rattachant, puis surtout le recueil *Banlieues rouges* en 1976, avant de disparaître du fait des problèmes financiers d'Opta⁹³.

214

Pour la science-fiction politique française, cette période est celle des occasions manquées, mais au moment où Dominique Douay évoque les structures figées du milieu de la science-fiction, ce courant espère trouver chez l'éditeur Kesselring un lieu où promouvoir une science-fiction radicalement nouvelle, coupant le lien aussi bien avec la science-fiction américaine, capitaliste par essence, qu'avec la science-fiction française : c'est l'objet du « livre-manifeste » de Bernard Blanc, *Pourquoi j'ai tué Jules Verne*⁹⁴. Cet ouvrage cherche à formuler ce que peut être la science-fiction de l'avenir, une science-fiction engagée et constructive, celle-là même que Bernard Blanc publie chez « Ici et Maintenant ». Toutefois, cette collection ne dure que deux

89 Christian Vilà, « La Metzcon méritait bien son nom », *Fiction*, n° 271, juillet-août 1976, p.197-199. Michel Jeury lui répond point par point, sans animosité, en soulignant le biais de ses analyses (Michel Jeury, « J'étais à Metz et j'ai même rencontré Christian Vilà », *Fiction*, n° 273, octobre 1976, p. 189-191).

90 Daniel Walther, « Une préface qui n'ose pas dire son nom », dans *Les Soleils noirs d'Arcadie*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975, p. 7. Le recueil d'Ellison n'avait pas encore été traduit.

91 La « *speculative fiction* » est l'étiquette alternative à « *science fiction* », que revendique Harlan Ellison pour promouvoir des écrits moins centrés sur des aspects techniques que dans la science-fiction classique.

92 De la même manière, dans ses trois *Retour à la Terre*, chez Présence du Futur, Jean-Pierre Andrevon réunit autour du thème de l'écologie des auteurs de diverses statures.

93 *Banlieues rouges*, éd. cit. Ont paru chez Opta, coll. « Nébula », les romans de Dominique Douay, *Éclipse ou le printemps de Terre XII* (1975) ; Joël Houssin, *Locomotive rictus* (1975) ; Jean-Pierre Hubert, *Planète à trois temps* (1975) ; Jean Le Clerc de la Herverie, *Ergad le composite* (1976).

94 Bernard Blanc, *Pourquoi j'ai tué Jules Verne*, Paris, Stock, coll. « Dire », 1978.

ans, faisant paraître une dizaine d'anthologies et une douzaine de romans avant de s'interrompre en 1979.

Comme le rend manifeste l'échec de son courant « politique », la science-fiction reste confinée dans ce qui n'est plus un ghetto, mais qui reste un espace clos. Un des objectifs de ce courant est en effet de faire de la science-fiction un instrument d'analyse et de revendication politique, mais comme le souligne Dominique Douay, cette littérature n'a pas une influence déterminante sur le reste de la société :

Un engagement véritablement politique voudrait que soit au préalable désignée la place stratégique qu'occupe la SF, ou plutôt celle tenue par l'écrivain de SF au sein du concert d'opinions, messages et prises de position politiques. Les collections de poches mises à part, les ventes moyennes atteintes par la SF se situent aux alentours de 5 000 exemplaires. C'est maigre – et l'impact sur la société « globale » reste insignifiant⁹⁵.

La situation qu'expose l'écrivain ne se modifie pas, en dépit des recommandations qu'il fait dans la suite de l'article : si sa fraction « politique » ne parvient pas à s'établir durablement, c'est parce que la littérature de science-fiction dans son ensemble ne touche pas un très vaste public, mais simplement un public élargi par rapport à la période précédente. Ce courant particulier n'intéresse donc, au sein du public de la science-fiction, que le sous-ensemble regroupant ceux des lecteurs habituels qui apprécient aussi les critiques de la société contemporaine.

La reconnaissance dont jouit la littérature de science-fiction connaît en effet des limites. Après les quelques ouvrages de synthèses parus au début de la décennie, une petite place est accordée à la science-fiction dans certains périodiques : *Le Magazine littéraire* lui consacre un numéro spécial en 1974⁹⁶ ; *Le Monde* accueille une chronique régulière de Philippe Curval à partir de 1976 ; un numéro d'*Europe* rassemble en 1977 un grand dossier sur le sujet⁹⁷. D'article en article, la tâche principale dévolue aux critiques semble être d'identifier la science-fiction, en lui trouvant des précurseurs et en en défendant l'intérêt. Dans le cadre de son article introductif, où il entend démontrer que la science-fiction est devenue un genre dominant en France, Jacques Goimard présente ainsi l'évolution de sa situation, du double point de vue de la société française et du milieu spécialisé :

⁹⁵ Dominique Douay, art. cit., p. 171.

⁹⁶ *Le Magazine littéraire*, n° 88, mai 1974.

⁹⁷ *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977. Ce numéro contient des articles de Jacques Goimard, Démètre Ioakimidis, Darko Suvin, Jacques Van Herp, Pierre Versins, Henri Baudin, Jean Gattégno, Gérard Klein.

Enfermés dans un ghetto, ils s'y sentaient chez eux. Un unanimité relatif a régné sur le genre pendant une vingtaine d'années [...] aujourd'hui la situation s'est complètement inversée : vue de l'extérieur, la S.F. est beaucoup mieux reçue, elle a largement échappé au ghetto ; vue de l'intérieur, elle a cessé d'être unanime, elle est même en pleine crise⁹⁸.

Les certitudes des amateurs disparaissent, à mesure que la reconnaissance de la science-fiction par le grand public augmente. Si la science-fiction fait partie du domaine public, un consensus normatif s'établit depuis l'extérieur du domaine, ce qui implique un décalage entre ce qui est écrit par les auteurs de science-fiction et ce que le grand public est susceptible de reconnaître comme science-fiction. Roger Bozzetto exprime cette crainte dans les colonnes de *Fiction*, à propos du numéro d'*Europe* : « Est-il fini le temps de l'innocence et du plaisir subculturel et [la science-fiction] va-t-elle être prise en main par les instances officielles ? »⁹⁹.

216

Le processus de la « reconnaissance » pourrait bien n'être que l'aboutissement du « procès en dissolution » que, selon Gérard Klein, les « agents de la culture dominante » lui ont intenté depuis son apparition. Dans un article du même numéro d'*Europe*, ce dernier postule que la science-fiction est victime d'un mécanisme sociologique particulier, « celui de la dénégation de la possibilité pour un autre groupe social que le groupe politique et culturel dominant [...] de produire et de diffuser des valeurs »¹⁰⁰. Confrontés à une subculture regroupant des amateurs issus de la petite et moyenne bourgeoisie, les « gardiens de la culture dominante » ont employé les armes de l'ignorance et de l'enfermement, avant d'en venir à la dissolution.

L'ignorance se manifeste par le silence [...] ou plus subtilement au travers de discours censés porter sur la S.F., mais qui ne concernent en réalité aucune œuvre précise ou de très rares exemples alludés arbitrairement comme représentatifs. [...]

L'enfermement est surtout familier aux commentateurs intellectuels et universitaires. Il vise à faire cesser l'aberration d'une littérature distincte de celle prônée par la culture dominante et qui ne se soucie guère de se plier à ses critères¹⁰¹.

Ces deux stratégies sont compatibles avec l'existence d'un ghetto, dont les valeurs et les œuvres sont niées ou ramenées au rang de produits locaux.

98 Jacques Goimard, « Prologue dans le logos », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 10.

99 Roger Bozzetto, *Fiction*, n° 286, décembre 1977, p. 151.

100 Gérard Klein, « Le procès en dissolution de la S.F., intenté par les agents de la culture dominante », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 145.

101 *Ibid.*, p. 147.

Néanmoins, dès lors que l'intérêt d'une œuvre devient indéniable, voire que l'ensemble des productions paraît digne d'examen, les valeurs de la culture dominante risquent de se voir remises en question. Le procès en dissolution permet alors d'esquiver le problème, en affirmant que toute œuvre de science-fiction de valeur cesse d'appartenir à un genre pour se fondre dans la littérature. D'après Gérard Klein, la reconnaissance accordée au terme d'un tel processus est stérilisante, car elle correspond à une perte d'identité. Ce n'est qu'au sein de la subculture que la création reste possible.

À partir des années soixante-dix, la science-fiction prospère simultanément dans deux espaces différents, mais qui s'interpénètrent. Le centre de la création et de la réflexion reste le domaine spécialisé, qui cultive une mémoire et des représentations communes, au fil des conventions, des associations et des polémiques. Dans ce domaine se situent encore les éditeurs, critiques et écrivains qui contribuent à faire évoluer le paradigme dominant de la littérature de science-fiction. S'il s'est élargi grâce à l'expansion éditoriale qui a multiplié les occasions de créer et d'adapter des textes, il est en revanche soumis à une forte pression normative du fait de la dilatation encore plus grande du deuxième espace, qui est celui du public. La reconnaissance de fait dont jouit la science-fiction va de pair avec la vulgarisation de ses images spécifiques.

L'influence du public révèle, parce qu'il la renforce, la prédominance des règles du commerce pour un marché aussi vulnérable que celui de la littérature de science-fiction. Le public réunit tous ceux qui, lecteurs ou non, passionnés ou simples sympathisants, se trouvent en situation d'acquérir un livre : ce qui se vend est ce qui est tenu pour de la science-fiction, et réciproquement. Dans ce contexte, il est certainement utile, pour que s'élargisse le lectorat, que de nombreux agents du sous-champ éditorial s'efforcent de fixer par des anthologies, des études critiques et des rééditions choisies, une image œcuménique de la science-fiction, où se retrouvent des textes de toutes les époques. Néanmoins, l'expansion et le dynamisme du milieu littéraire de la science-fiction n'entretiennent presque aucun rapport avec l'intérêt d'un large public pour quelques fictions utilisant des images de la science. Les débats contemporains qui agitent les conventions concernent les passionnés et les spécialistes, qui sont également les principaux lecteurs de la science-fiction de langue française.

Or, la perception que le grand public se fait de la science-fiction n'est plus seulement informée par la littérature. Le cinéma et la bande dessinée, qui en répandent alors les images, provoquent à partir de la fin de la décennie un dédoublement du paradigme : alors que les thèmes dominant la littérature de science-fiction concernent les rapports de l'individu et de la société, le succès de films comme *Star Wars* et *Alien* remettent au goût du jour l'imagerie du voyage

spatial. Ainsi, de source principale, voire unique, des images de la science-fiction, la littérature devient peu à peu le lieu d'une avant-garde, attirant de ce fait un moins large public qu'un cinéma américain à grand spectacle.

Toutefois, pendant les années soixante-dix, les romans restent la principale source où s'affirme un paradigme dominant, qui évolue d'œuvre en œuvre. La science-fiction des années soixante-dix ne s'écrit pas en référence aux textes publiés depuis les origines, mais prolonge et modifie le paradigme précédent, transformant peu à peu les enjeux de l'exploration de nouveaux espaces-temps.

PORTRAITS D'UNIVERS EN MACHINES INFERNALES

218

L'évolution de ce qui s'écrit sous le nom de science-fiction en France se produit à travers des images persistantes. Des objets spécifiques, qui peuvent être tenus pour des marqueurs génériques, sont récurrents : des vaisseaux spatiaux sillonnent les systèmes solaires, utilisant des méthodes de propulsion les entraînant dans de lointaines galaxies ; robots, androïdes et super ordinateurs se font les relais et parfois les adversaires de l'intelligence humaine ; extraterrestres et surhommes dessinent les contours de toutes les humanités possibles, en offrant aux explorateurs des reflets révélateurs. Entre 1950 et 1970, les écrivains français ont convoqué dans leurs romans un large éventail de mondes possibles, de la planète extraterrestre à l'univers fantasmagorique, en passant par de nombreuses variantes extrapolées à partir de notre monde de référence, atteintes au moyen de diverses machines spatio-temporelles. La nouvelle décennie ne présente à cet égard que très peu d'innovations thématiques.

Le point de vue offert sur les mondes et objets de la science-fiction, en revanche, se modifie radicalement. Pendant les années soixante-dix, les héros sont comme minés de l'intérieur par de secrètes faiblesses. Leurs entreprises de conquête ou de compréhension du monde s'apparentent à des fuites en avant. Des anti-héros, dotés d'une moralité douteuse ou trop faibles pour arriver à leurs fins, peuplent des univers piégés, dont ils ne peuvent s'échapper que par la folie ou par la mort. Partiellement dépossédés de leurs capacités d'action, ces personnages deviennent les cobayes involontaires d'expériences qui remettent en cause la nature même de la réalité, ou les sujets témoins de récits qui prennent l'apparence d'expérimentations sociales à l'échelle de mondes entiers.

Après les décennies de voyages et d'explorations spatiales, le paradigme dominant de la science-fiction en France prend la forme d'un « retour à la Terre »¹⁰². Victimes d'un réalisme pessimiste, les héros humiliés ne changent

¹⁰² Trois recueils de nouvelles dirigés par Jean-Pierre Andrevon portent ce titre : il s'agit de désigner à la fois la fin des aventures spatiales et l'intérêt pour l'écologie.

plus le monde : ils ne vivent plus des aventures extraordinaires, mais des courses-poursuites où ils ont tout à perdre. Les enjeux du roman deviennent plus personnels et terre-à-terre : la recherche du bonheur individuel, au mépris parfois de la survie du monde, remplace l'ambition démesurée d'améliorer le sort commun. Plus que jamais, il s'agit de parler, au travers des fictions, de la réalité environnante, une réalité en pleine mutation.

Du héros au martyr

Le changement de paradigme en science-fiction n'est ni brutal, ni absolu. Le glissement entre l'exploration de mondes exotiques et la mise en place d'univers piégés affecte en premier lieu le personnage principal. Les héros se montrent plus pusillanimes, parce que leur personnalité et leurs aspirations individuelles sont directement menacées par les conséquences de leurs actions.

Les personnages principaux, jusqu'ici, sont déduits du paradigme plutôt qu'ils ne contribuent à le constituer. Astronautes, savants et aventuriers font partie de la faune nécessaire des aventures spatiales ou des contacts avec des planètes. Le héros tiré de ces catégories ne s'en distingue que du fait de l'aventure qu'il vit. Cette remarque n'implique pas qu'un tel personnage soit dénué de personnalité ou de psychologie, mais ce sont ses compétences, incluses dans son profil initial, qui assurent sa réussite. Ce héros est à sa place dans l'univers qui l'entoure, une place qu'il contribue à établir pendant l'intrigue, au besoin. Pendant les années soixante-dix, le personnage principal d'un récit de science-fiction est un individu inadapté à son environnement, qui souffre de ce décalage. Cette fragilité essentielle fait partie du paradigme se mettant en place à cette époque, car elle rend inévitable la lutte qui s'établit entre le héros et l'univers qui l'entoure.

La faiblesse affectant le personnage peut demeurer toute relative et, à première vue, insignifiante. Le personnage principal des *Seigneurs de la guerre*, paru en 1970, ne semble pas différer de ceux des précédents romans de Gérard Klein. Corson est un homme d'action. D'abord partie prenante d'une guerre inexpiable entre la Terre et Uria, il se trouve projeté dans un avenir lointain, dans lequel humains et Uriens cohabitent. Il est considéré comme un criminel de guerre ayant pris la fuite dans le temps et se trouve contraint de collaborer avec un autre de ces criminels, le colonel Veran, qui compte faire de la pacifique Uria une base arrière pour mener sa guerre en Aergistal. Corson, alors qu'il essaie de s'échapper, aboutit en Aergistal, où, aux confins de l'espace et du temps, des guerriers arrachés à toutes les époques et à tous les lieux de l'univers rejouent sans cesse et sans pouvoir mourir des batailles dépourvues d'objet. Aergistal est un artefact d'une complexité et d'une taille inimaginables, destiné à purifier de leurs passions destructrices les espèces de l'univers, tout en maintenant

l'existence de savoirs guerriers qui pourraient être nécessaires. Les êtres qui l'ont construit représentent le stade ultime de l'humanité, mais ils s'appuient sur certains de leurs ancêtres arrachés au temps pour guider et orienter l'évolution de l'Histoire. Corson, après maintes péripéties temporelles, en vient à comprendre que le responsable de sa situation personnelle n'est autre que lui-même : selon une boucle de temps parfaite, il est en mesure de provoquer, à la fin du roman, l'incident qui avait marqué le début de l'histoire, en projetant celui qu'il était dans l'avenir.

Plutôt qu'un simple paradoxe temporel, Gérard Klein met en place dans *Les Seigneurs de la guerre* un récit conçu pour faire sentir ce que peut être « l'hypervie », c'est-à-dire une existence menée dans plusieurs possibles simultanément, et en ayant conscience de ses « moi » futurs et passés. Or l'intégralité de l'intrigue, et de là la réussite du plan de Corson, dépend de ce qu'il ressent, alors qu'il se trouve sur le point de boucler la logique temporelle¹⁰³. Le roman pourrait être rebaptisé « le choix de Corson » : toutes les situations décrites découlent entièrement de cet instant crucial, lors duquel Corson décide de tenter l'aventure de l'hypervie. Ce qui est déterminant pour Corson n'est plus le bien-être de l'humanité, mais son bonheur personnel.

220

Une nouvelle sorte de héros apparaît dans les romans de science-fiction français, celle du personnage cherchant sa place dans un environnement qui ne lui en admet aucune. Ainsi, le dernier roman de Louis Thirion à être situé dans l'univers évolutif de Jord Maogan, *Sterga la noire*¹⁰⁴, n'a plus pour personnage principal ce Commodore invincible, capable de se tirer de toutes les embûches, mais un jeune officier chargé d'enquêter sur la disparition de Maogan. Ce dernier devait se rendre sur Aldenor, une planète censée s'être volatilisée après une intervention armée de Sterga, une planète industrielle appartenant à un consortium interplanétaire. Stephan Drill parvient sur Infinite Point, l'autre planète du système d'Aldenor, mais il est alors la proie d'hallucinations. Il comprend qu'il est un mutant, un Aldenorien placé chez les humains pour assurer la survie de son espèce : Aldenor est la cible d'une invasion montée par des humains qui sont de lointains descendants d'une race extraterrestre. Stephan Drill souffre pendant la journée, croyant devenir fou, et il ne redevient lucide que la nuit, agissant à travers ses rêves pour contrer les plans destructeurs des humains. Il peut en effet projeter sa conscience n'importe où, ce qui lui permet de perturber les plans des envahisseurs. Au terme de cette lutte, il laisse derrière lui sa peau humaine, telle une chrysalide usée, et

103 Gérard Klein, *Les Seigneurs de la guerre* (1970), Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2001, p. 221.

104 Louis Thirion, *Sterga la noire*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1971.

rejoint ses semblables dans un lointain passé. Pour ce jeune enquêteur, présenté à l'origine comme un successeur potentiel de l'indomptable Jord Maogan, l'aboutissement de son aventure faite de souffrances et d'indécision revient à disparaître d'un monde hostile.

De même, les hommes d'action pleins de ressources de *Niourk*, *Oms en série*, ou du *Signe du chien* ont été remplacés par des personnages faibles, emportés par les événements.

Le roman qui marque en 1977 le retour de Stefan Wul à la science-fiction, *Nôô*¹⁰⁵, narre les aventures d'un jeune explorateur, arraché par accident à la jungle amazonienne et emporté vers une autre planète. Pris dans des intrigues politiques qu'il ne comprend pas, il reste durant tout le roman la victime impuissante des événements, sans jamais accepter son sort, même lorsqu'un hasard le place sur un trône impérial. Tour à tour révolutionnaire inefficace, empereur malgré lui et forçat, Brice parvient à rentrer sur Terre, mais sans réussir à y retrouver une place. Sa santé mentale est si ébranlée qu'il finit ses jours dans un asile, où il rédige le manuscrit de *Nôô*, qui se révèle ainsi être les mémoires d'un dément. Loin des figures de surhommes de l'époque du Fleuve noir, ce héros maladroit ne peut que subir, sans réagir.

Le Naguen, de Jean Hougron¹⁰⁶, revisite l'univers du *Signe du chien*. Le Grand Quêteur de 1960 a pour successeur en 1980 un Navigateur manipulé par les Vors, des extraterrestres qui l'ont capturé, examiné, puis renvoyé parmi les humains après lui avoir implanté un symbiote discret, le Naguen, qui leur permet d'espionner leurs ennemis et d'influencer leur victime. L'Empire humain est anéanti par les Vors, qui colonisent la Terre et écrasent toute résistance. Pour obtenir une obéissance parfaite, les envahisseurs greffent sur leurs victimes ces naguens qui annulent leur personnalité et leurs désirs. Devant les transformations inéluctables de son univers, Dreik, le Navigateur, même débarrassé de son naguen, n'a d'autre choix que de s'enfuir, dans l'espoir de trouver un monde lointain où assurer avec ses quelques compagnons un renouveau de l'espèce humaine.

Comme le montrent déjà ces exemples, les romans de cette période restent pour une grande partie d'entre eux des romans d'aventures. En dépit de ses souffrances et de ses difficultés, le héros peut parvenir à vaincre l'adversité. Néanmoins, même un héros triomphant est alors affecté par des handicaps conjoncturels ou structurels, qui le placent en situation d'infériorité.

¹⁰⁵ Stefan Wul, *Nôô*, *op. cit.*

¹⁰⁶ Jean Hougron, *Le Naguen*, Paris, Plon, 1980. Ce roman n'est pas repris dans une collection de science-fiction avant 1995, en J'ai Lu.

Dans *Les Sables de Falun*¹⁰⁷, de Philippe Curval, Nils est un prisonnier politique, condamné aux travaux forcés, qui n'a lorsque commence le roman qu'une très faible espérance de vie. Il découvre pourtant le secret de ses adversaires, les patriciens : ceux-ci ont volé aux hommes-coquillages de Falun le secret de la fabrication de lentilles permettant de voir l'avenir ; ces lentilles, formées à partir du sable de Falun, leur permettent en particulier de tricher lors des épreuves destinées à déterminer la valeur des candidats aux postes suprêmes. Après son évasion, il met fin au règne des patriciens. Leurs lentilles ayant été remplacées par d'autres verres subtilement défectueux, ils se montrent incapables de conserver le pouvoir. Dans ce récit paru en 1970, le personnage principal est encore un héros doté de qualités exceptionnelles. Son abaissement initial ne rend que plus éclatant son triomphe final.

Par la suite, l'infériorité du héros devient structurelle. Brutalement confronté à une technologie très avancée, qu'il ne maîtrise jamais tout à fait, il en est réduit à user de ruse ou de violence. Pierre Barbet écrit de nombreux romans fondés sur un tel décalage. Dans *L'Empire du Baphomet*, il postule que la légende selon laquelle les templiers adoraient un démon appelé « Baphomet » est fondée¹⁰⁸. Un extraterrestre d'apparence hideuse fait un pacte avec Guillaume de Beaujeu, lui assurant les moyens techniques de remporter les croisades. Même si les templiers ne comprennent pas la technologie du Baphomet, ils parviennent à force d'énergie et d'inventivité à l'éliminer, tout en consolidant leur empire en terre sainte¹⁰⁹.

Ce n'est que par chance ou par obstination que les héros de Barbet parviennent à leurs fins : l'enquêteur Setni résiste de son mieux aux illusions suscitées par des êtres supérieurs dans *À quoi songent les Psyborgs ?*, puis dans *La Planète enchantée*¹¹⁰. Confronté à une technologie qui le dépasse, il ne peut se reposer que sur sa « force psychique », c'est-à-dire sa simple volonté, pour percer les mystères défendus par des dragons, des géants et des sorcières sortis des chansons de geste. Ces créatures médiévales sont en fait des illusions ou des robots produits par une science qu'il ne peut comprendre.

Ainsi, le héros des années soixante-dix est plongé dans une situation dont seule son énergie brute peut le tirer. Jean-Pierre Andrevon dans *Le Temps des grandes*

¹⁰⁷ Philippe Curval, *Les Sables de Falun* (1970), Paris, Lattès, coll. « Titres/SF », 1980.

¹⁰⁸ Pierre Barbet, *L'Empire du Baphomet*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1972.

¹⁰⁹ Les Templiers se taillent ensuite un empire galactique en anéantissant la race extraterrestre à laquelle appartenait le Baphomet, dans *Croisade stellaire* (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1974), un roman qui n'est pas sans rappeler *Les Croisés du cosmos*, de Poul Anderson (Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1962). Inversant la perspective dans *Liane de Noldaz* (1973), Pierre Barbet présente des historiens d'un empire galactique occupés à sauver Liane, l'équivalent de Jeanne d'Arc sur la planète Noldaz, en utilisant leur technologie avancée pour accomplir des miracles.

¹¹⁰ Parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », Pierre Barbet, *L'Exilé du temps*, 1969, *À quoi songent les Psyborgs ?*, 1971, *La Planète enchantée*, 1973.

chasses, Christian Léourier dans *Les Montagnes du soleil*, Jean-Pierre Fontana dans *La Geste du Halaguen*, présentent des « sauvages virils »¹¹¹. Leur puissance physique, leur vitalité et leur astuce leur permettent de résoudre les problèmes qui leur sont posés, mais ils ne percent pas les secrets de leurs adversaires.

L'humain capturé et réduit en esclavage dans *Le Temps des grandes chasses* parvient à une sorte de célébrité en tant que gladiateur, puis il se venge de ses oppresseurs, mais ces succès n'ont d'importance que pour lui et non pour les autres êtres humains. De même, le chef des sauvages qui craignaient *Les Montagnes du soleil* réussit à sauver les siens des guerriers nomades qui les menaçaient, en obtenant la protection d'observateurs venus d'une autre planète, mais il n'est guère curieux de leur technologie. Enfin, le Halaguen Sigal, chevalier en quête d'une tour mythique, ne triomphe des périls qui lui sont opposés que pour découvrir que tout son savoir et toute son énergie ne sont rien : il croyait se frayer un chemin dans un monde magique, dont il connaissait les codes et les secrets, alors qu'il évoluait depuis l'origine dans un gigantesque vaisseau spatial dont il ne peut comprendre le fonctionnement. Contrairement à l'enfant noir de *Niourk* ou à Dâl Ortog, ces héros stagnent à leur faible niveau de compréhension.

Les héros analysent moins qu'ils n'agissent et, en tout cas dans les œuvres du Fleuve noir, cette tactique leur réussit. Dans *La Croix des décastés*, de Gilles Thomas, deux civilisations coexistent¹¹². Au premier plan, est décrite une société féodale fonctionnelle, dans laquelle les personnages parviennent à survivre, en dépit de l'adversité. Ce sont des « décastés », des condamnés à mort qui, après s'être évadés, vivent des aventures picaresques, tour à tour saltimbanques, pirates et esclaves. Néanmoins, ces aventures sont provoquées par la rancune d'un magicien, qui cherche par tous les moyens à les éliminer. Ce magicien fait partie de l'autre civilisation, celle qui, dotée d'une supériorité technique, s'interdit d'interférer avec la première. Les héros ont finalement raison du « magicien », mais en s'alliant avec une émissaire de la civilisation technique, et sans jamais comprendre la nature réelle de la « magie » qu'ils combattent¹¹³.

111 Jean-Pierre Andrevon, *Le Temps des grandes chasses*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1973. Christian Léourier, *Les Montagnes du soleil*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1972. Guy Scovel [Jean-Pierre Fontana], *La Geste du Halaguen*, Verviers, Gérard, coll. « Marabout », 1975.

112 Gilles Thomas, *La Croix des décastés*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1977.

113 Dans les situations développées à cette époque, joue la logique exprimée par Clarke, selon laquelle « toute science suffisamment avancée est indiscernable de la magie ». Gilles Thomas fonde sur ce principe *Les Voies d'Almagiel* (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1978) et *D'un lieu lointain nommé Soltrois* (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1979).

La survie du héros, dans un monde parfois en cours de régression technique¹¹⁴, devient son seul objectif. Même si la structure narrative d'ensemble se maintient, qui fait de l'aventure un biais privilégié de découverte de l'univers fictionnel, il n'y a pas superposition entre compréhension du monde et victoire du héros. L'exploration prend la forme d'une longue fuite en avant et vaincre, pour le personnage principal, revient à se sauver.

224

Georges J. Arnaud, faisant une première incursion dans la collection Anticipation au début des années soixante-dix, écrit ainsi trois romans qui sont autant de fuites. Dans *Les Croisés de Mara*¹¹⁵, Laur le Négociateur est bien armé pour comprendre son monde, car un vieux sage, Cydras, lui a transmis ses connaissances. Il sait que Mara est une planète coupée du reste de l'univers par une ceinture de radiation et que sa civilisation féodale est en forte régression par rapport à ses heures de gloire, des siècles auparavant. Pourtant, son savoir en fait une proie, car toute référence au passé et à ce qui existe au-delà de la planète est interdite par l'honorat, une instance religieuse. Condamné au bûcher pour hérésie, il est contraint pour sauver sa vie et celle de Cydras d'espionner les Ganethiens, des fanatiques qui ont déformé l'Histoire de Mara pour y lire la promesse d'une transcendance. Il apprend finalement le Grand Secret de Mara : la guerre entre la Terre et sa colonie a été provoquée par un décalage temporel affectant cette dernière. Un an sur la Terre correspond à un siècle sur Mara, ce qui permettrait un rythme de croissance technique incomparablement plus élevé, si les interdits étaient annulés. En dépit des efforts de Laur, la tyrannie de l'honorat ne tombe que pour être remplacée par une théocratie ganethienne. Tout ce qu'il a vu et compris de la véritable nature de Mara ne lui sert à rien, sinon à fuir en s'embarquant dans une antique navette spatiale. Laur passe de sa planète-prison dans une autre, celle des *Monarques de Bi*, puis sur la planète *Lazaret 3*. Ses aventures n'aboutissent qu'à garantir son évasion finale¹¹⁶.

À l'instar de Laur le Négociateur, les héros de la science-fiction française sont pris dans une fuite en avant. *Ptah Hotep*, de Charles Duits, a pour héros

¹¹⁴ Dans des romans tels que *Le Temps cyclothymique* (Alphonse Brutsche [Jean-Pierre Andrevon], Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1974) ou *Les Écumeurs du silence* (Michel Jeury, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1980) se trouve thématisée cette régression technique. Dans le premier, des navigateurs spatiaux se trouvent coupés, en raison d'un saut temporel, de leur civilisation d'origine. Dans le second, un moratoire technique a été imposé afin de permettre à une Terre dévastée de se régénérer. Les « écumeurs du silence » sont chargés d'empêcher les êtres humains restants de produire des objets techniques.

¹¹⁵ Georges J. Arnaud, *Les Croisés de Mara*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1971.

¹¹⁶ *Id.*, *Les Monarques de Bi*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1972. *Id.*, *Lazaret 3*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1973. La série s'interrompt et Georges J. Arnaud, qui était revenu à la science-fiction depuis 1980, ne livre pas la fin de cette histoire avant 2000 : voir *La Grande Séparation*, Paris, Fleuve noir, coll. « Grand Format SF », 2000.

éponyme un jeune homme privé de son royaume par un régent ambitieux¹¹⁷. Dans ce monde qui est une variante de notre univers, Ptah Hotep s'efforce de rallier Rûm (Rome) pour faire valoir ses droits, mais son voyage initiatique se résume à une longue errance en Orient, à l'issue de laquelle il devient presque par hasard le vainqueur d'une terrible guerre menaçant l'Empire romain. Plutôt qu'un héros, le personnage principal est un survivant : l'enjeu le plus important pour lui est de sauver son existence.

Les nombreux romans de Pierre Suragne¹¹⁸ mettent en scène de ces héros égoïstes. L'expédition conduite par *Mal Iergo, le dernier*, dernier représentant de son espèce extraterrestre, pris dans un univers qui le rejette, a pour seul objectif d'atteindre un point de passage vers un monde parallèle¹¹⁹. *L'Enfant qui marchait sur le ciel* est un enfant trop curieux, qui n'accepte pas le système rationnel régentant sa société enfouie sous Terre et cherche à rejoindre la surface de sa planète. Dans *Mecanic Jungle*, un « nettoyeur » chargé de tuer les opposants politiques éprouve des remords et devient à son tour la cible d'escouades de nettoyeurs, si bien qu'il s'efforce par tous les moyens de sortir de sa mégalopole, devenue un piège mortel. *Le Dieu truqué* présente un homme médiocre et mesquin qu'une race avancée, mais naïve, prend pour un dieu : cet homme, incapable de supporter la simplicité de ses hôtes et de s'élever à leur niveau, entreprend de les avilir et détruit toujours plus ce monde qu'il souhaiterait s'approprier¹²⁰.

Tous ces personnages, prisonniers, pourchassés, condamnés, avilis, se trouvent en décalage avec un environnement dont ils n'ont rien à attendre. Leur fuite se solde le plus souvent par la mort ou la folie, parce que leur monde n'est pas soumis à une crise matérielle, mais à une perte de sens : les héros se trouvent moins en danger qu'ils ne sont inadéquats.

Un motif caractéristique de ce sentiment d'inadéquation au monde environnant est celui du colonisateur malheureux. Dans *La Septième Saison*, de Pierre Suragne, les Terriens ont cru pouvoir faire de la planète Larkioss une deuxième Terre, en employant les indigènes comme main-d'œuvre et en s'appropriant leurs terres¹²¹. Un médecin favorable aux Larkiossiens, Nolis, découvre la richesse de leur civilisation et les horreurs qui leur ont été infligées

117 Charles Duits, *op. cit.*

118 Pierre Suragne est le pseudonyme, pour le Fleuve noir, de l'écrivain Pierre Pelot. Ce dernier nom est aussi un pseudonyme, mais il correspond à l'identité littéraire principale de cet auteur.

119 Pierre Suragne [Pierre Pelot], *Mal Iergo, le dernier*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1972.

120 Parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », *L'Enfant qui marchait sur le ciel*, 1972, *Mecanic Jungle*, 1973, *Le Dieu truqué*, 1974.

121 *Id.*, *La Septième Saison*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1972.

lors de la guerre de conquête. Il apprend surtout que la planète est un gigantesque piège : elle attire périodiquement les prédateurs, tels que les humains, pour en aspirer les forces vitales. Les Terriens, accablés par des catastrophes naturelles, sont transformés en Larkiossiens et viennent renforcer le peuple qu'ils croyaient dominer : une fois dépouillés de leur humanité, ils sont en adéquation avec leur environnement.

Dans *L'Épouvante*, de Daniel Walther, ils subissent un sort similaire sur Celaeno de Peroyne, une planète couverte de jungles¹²². Héros imparfaits, trop faibles pour fuir, les colonisateurs n'ont dans ces romans qu'une alternative, se voir assimilés ou mourir. L'aboutissement de leur quête de sens a pour prix la négation de leur identité initiale, si bien qu'ils ne peuvent triompher qu'en disparaissant, en se fuyant eux-mêmes.

Réalités piégées et cobayes humains

226

Les héros de cette période sont pris dans un paradigme qui pourrait être résumé ainsi : « le monde comme piège et comme expérimentation ». Une tendance de ce nouveau paradigme présente des réalités truquées, soit parce que les personnages sont les jouets d'une expérience dont ils ignorent les paramètres, soit parce que la nature même du monde est différente de celle qu'on lui attribue couramment. Au centre de ces mondes falsifiés, les héros se trouvent réduits à la condition de cobayes plus ou moins volontaires, dont les réticences ne cessent d'augmenter, au fur et à mesure qu'ils sont guettés par la folie. Un auteur américain de référence pour cette tendance est Philip K. Dick. *Ubik* et *Le Maître du haut-château* marquent les esprits à leur parution en 1970 et par la suite les textes de Dick sont édités et réédités abondamment dans diverses collections de science-fiction françaises¹²³.

L'auteur lui-même était déjà connu et reconnu en France depuis les années cinquante. De nombreuses nouvelles de Philip K. Dick paraissent dans les revues *Fiction* et *Galaxie*, mais ses romans sont publiés dans l'éphémère revue *Satellite*, puis dans *Galaxie-Bis*. Ses œuvres n'ont donc pas trouvé place dans une collection française avant 1970. Gérard Klein, sur le point de publier *Ubik*, s'interroge à ce sujet dans l'un de ses derniers articles pour *Fiction* :

La question se pose de savoir pourquoi son œuvre a mis tant d'années à être reconnue. J'y vois deux raisons. La première qui concerne surtout le public américain, mais qui explique sans doute qu'il n'ait trouvé place ni dans le Rayon fantastique, ni dans Présence du Futur, est qu'il a publié la plupart de ses romans

¹²² Daniel Walther, *L'Épouvante*, Paris, J'ai Lu, 1979.

¹²³ Philip K. Dick, *Docteur Bloodmoney / Le Maître du Haut Château*, Paris, Opta, coll. « Club du livre d'anticipation », 1970. *Id.*, *Ubik*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1970.

dans une collection populaire, les *Ace Novels*, qui malgré son intérêt croissant ne jouit pas d'un très grand prestige intellectuel. Elle correspond à peu près sur le marché américain au Fleuve noir en France. Elle joue d'ailleurs un rôle important qui est celui du Fleuve noir ici : celui d'une collection d'initiation. [...] Un autre facteur, moins circonstanciel, qui a sans doute conduit à sous-estimer le talent de Dick est que celui-ci ne cherche pas à passer pour un grand styliste¹²⁴.

La publication de ces œuvres où la réalité échappe aux observateurs et leur joue des tours cruels coïncide avec l'évolution du paradigme dominant français, si bien que des auteurs majeurs comme Michel Jeury, Pierre Pelot et Dominique Douay en revendiquent l'influence.

J'ai le sentiment profond qu'à un certain degré il y a presque autant d'univers qu'il y a de gens, que chaque individu vit en quelque sorte dans un univers de sa propre création : c'est un produit de son être, une œuvre personnelle dont peut-être il pourrait être fier¹²⁵.

Cette citation de Philip K. Dick figure en exergue du *Temps incertain*, en 1973, et elle peut servir à éclairer tant ce roman que les nombreux textes qui le suivent. Le paradigme dominant de cette époque comprend une multitude de héros solipsistes, qui sont les victimes d'univers qu'ils contribuent à créer. Tandis que les repères habituels de la science-fiction s'estompent et que passent au second plan les plaisirs sereins issus des aventures spatiales et des planètes exotiques, les lecteurs trouvent dans les romans des années soixante-dix des histoires déroutantes, dans lesquelles il ne faut se fier à aucun indice, car les structures mêmes de la réalité fictionnelle peuvent être remises en cause en cours de route. À l'instar des cobayes pris dans ces divers mondes piégés, les amateurs sont contraints de pratiquer une lecture soupçonneuse.

Le Disque rayé, de Kurt Steiner, commence avec le réveil d'un amnésique, qui ne connaît guère que son nom, Matt Wood¹²⁶. Ce héros désarmé, mais volontaire, s'efforce de survivre dans un monde dévasté par une guerre ancienne entre la faction des riches et celle des pauvres. Seules subsistent d'une lointaine époque de grandeur de gigantesques poutrelles métalliques, soutenues par un étrange champ de force. La mer et le sol ne produisent que des plantes et des créatures dangereuses. Alors qu'il lutte contre des autochtones hostiles, Matt Wood est capturé par un commando d'exploration, venu d'un autre temps.

124 Gérard Klein, « Philip K. Dick ou l'Amérique schizophrène », *Fiction*, n° 182, février 1969, p. 141.

125 Philip K. Dick, épigraphe du roman de Michel Jeury, *Le Temps incertain* (op. cit., p. 7).

126 Kurt Steiner [André Ruellan], *Le Disque rayé*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1970.

Le monde dans lequel les soldats le ramènent est une variante du premier, dans laquelle les pauvres ont remporté la guerre. La société qui est issue de cette victoire maintient les individus dans l'ignorance et les astreint à des travaux abrutissants. Tué dans ce monde, Matt Wood a la surprise de se réveiller, intact, dans une variante du même monde.

Matt Wood, un savant exceptionnel, y est tenu pour un bienfaiteur de l'humanité, car il a énoncé les principes permettant de mettre au point une Planificatrice universelle. Cet ordinateur infailible a permis d'éviter la guerre, tout en assurant à chacun une longévité accrue et, à terme, la conquête de l'espace. Les aventures de Matt Wood sont dues à la Planificatrice. Celle-ci fait partie de l'avenir le plus probable de l'humanité, mais pour assurer l'avènement de sa propre existence, la machine a piégé Matt Wood dans une boucle temporelle. Mourant, il revient avant d'être parti et il se transmet à lui-même les principes scientifiques à même de favoriser la création de la Planificatrice. L'autre Matt Wood se trouve alors propulsé dans l'avenir et, rendu amnésique par le choc, il entame son cycle d'errance entre les univers parallèles, qui doit le ramener à la Planificatrice.

Ainsi, le voyage dans le temps n'est plus conçu comme une entreprise contrôlée, opposant des puissances acharnées à prévaloir aussi bien dans l'espace que dans le temps, mais comme une expérience subjective. L'archétype de ce genre de récit est *Le Temps incertain*, de Michel Jeury, un roman dont la parution en 1973 symbolise le renouveau de la science-fiction d'expression française.

Le roman commence d'une manière classique : un médecin, cadre de l'Hôpital Garichankar, se prépare à une expédition temporelle. Après avoir ingéré des pilules, le docteur Holzach se remémore des souvenirs d'enfance et médite afin d'atteindre son espace intérieur, pour entrer en chronolyse. Si le préfixe se réfère de manière évidente au temps, le sens global de ce néologisme reste flou dans ces premières pages, d'autant plus qu'il est associé à d'autres termes eux aussi sans signification immédiate, en particulier la « Perte en Ruaba ».

Holzach se confond alors avec Daniel Diersant, un homme du vingtième siècle employé dans une entreprise pharmaceutique. Diersant est pris dans ce qui semble être une boucle temporelle : il revit plusieurs fois les mêmes événements, mais avec des variations et dans un relatif désordre. Il ne cesse de fuir, pour échapper à un accident de voiture récurrent, ainsi qu'à des sbires de la mystérieuse HKH, qui se substitue progressivement à son employeur initial. Alternativement drogué et soumis à des tortures, il refuse aussi bien d'obéir à HKH qu'aux conseils du docteur Holzach, qui le contacte par le biais d'objets symboliques, lettres ou coups de téléphone.

Même après avoir appris qu'il se trouvait dans « le temps incertain », l'espace de l'Indéterminé, de la chronolyse, c'est-à-dire dans un non-temps, il n'ambitionne

que d'échapper aux enjeux qu'il devine, mais qui le dépassent. La lutte entre HKH, vestige d'un empire industriel fascisant, et l'hôpital Garichankar n'est pas une lutte temporelle classique : l'Histoire n'est pas modifiée, car aucun psychonaute n'agit dans la réalité ; le temps incertain correspond à une sorte de dimension temporelle orthogonale au monde, formée par la démultiplication à l'infini des derniers instants de conscience d'êtres humains mourants.

C'est un espace subjectif, comme l'explique un ami de Diersant, nommé Larcher :

Ce sacré pays est une poubelle. Il faut que je t'explique un peu et ça va pas être facile. [...] il y a l'océan Oradak. Et de l'autre côté, c'est le Ruaba, dont une région, La Perte en Ruaba, a été plus ou moins explorée par les psychonautes de notre univers. Si tu veux, c'est le pays au-delà du miroir. Et de ce côté-là [...], ce sont les mondes subjectifs, les cauchemars chronolytiques ou quelque chose comme ça. Nous sommes donc dans une zone frontière, avec des pans de rêve et des îles de réalité. Il y a une sorte de soubassement plus ou moins malléable qui appartient peut-être au Ruaba-Oradak. Il est recouvert par un tas de résidus historiques en provenance de la Terre. Ouais, des lambeaux de notre histoire. Cette zone a été salement marquée par la crise de 1980-2020 [...]. Chacun voit ça à sa façon : la marge subjective est importante. Pour nous qui avons vécu avant la crise, c'est un peu flou, mais l'essentiel y est : la chaleur, le manque d'eau, la puanteur [...] n'importe quoi, selon les obsessions de chacun¹²⁷ !

HKH essaie de resurgir dans l'univers réel, en faisant des psychonautes des agents doubles. Les médecins de Garichankar, possédés par des entités mentales issues du Temps incertain, répandent dans la réalité des drogues chronolytiques destinées à fournir à HKH de nouvelles recrues. Daniel Diersant n'est qu'une victime collatérale. Il parvient finalement à la Perte en Ruaba, un espace vierge qui est situé hors du contrôle d'HKH et qui n'a encore été modelé que par très peu de subjectivités.

Dans *Le Temps incertain* se cristallisent des thématiques caractéristiques du paradigme dominant de cette période. Le héros s'efforce de fuir une réalité désagréable, mais dont il est en grande partie responsable. Partie souvenir, partie hallucination, partie phantasme, partie espace-temps indéterminé, le « temps incertain » met à l'épreuve la volonté du personnage principal, qui subit la chronolyse avant d'en tirer parti pour créer son univers personnel. L'élément central de ce roman est la notion de subjectivité. Le personnage, quoique victime de son environnement, parvient à en triompher et à échapper au cycle de ses souvenirs à force de volonté. En changeant de point de vue sur le monde,

¹²⁷ Michel Jeury, *Le Temps incertain*, op. cit., p. 128.

il sort des cauchemars chronolytiques pour aboutir à la Perte en Ruaba, en gagnant de ce fait même une sorte d'immortalité.

Les mondes incertains se multiplient pendant les années soixante-dix. Michel Jeury lui-même prolonge le thème de l'exploration chronolytique dans *Les Singes du temps*. Il y précise ce qui cause la chronolyse : « Sous une douleur insupportable, et qui tend à se prolonger, le cerveau utilise son pouvoir de faire éclater le temps, pour étaler la douleur sur une période aussi longue que possible... »¹²⁸. Il développe également la notion de « monde intérieur », conçu comme une sorte d'espace commun à tous les êtres humains, comme une création collective permanente, qui n'est par conséquent pas stable. Simon Clar doit se débattre dans un monde encore plus mouvant et indéterminé que Daniel Diersant.

230

Pendant les années soixante-dix, la réalité n'est que rarement ce qu'elle paraît en science-fiction, même si chaque auteur s'efforce de proposer une variation sur cette idée initiale plutôt que de reprendre les explications avancées dans un roman précédent. Ainsi, le monde oppressant, dans lequel s'est instauré un rapport obsessionnel à la maladie, décrit par Kurt Steiner dans *Brebis galeuses*, se révèle être le produit d'un rêve particulièrement puissant, fait par un malade atteint par une arme bactériologique¹²⁹.

Dans ce type de récit, en dépit d'une incertitude entre rêve et réalité, le lecteur est amené à considérer que les différentes réalités évoquées sont concurrentes, sans qu'aucune n'englobe l'autre. Dans *Une si profonde nuit*, de Pierre Suragne, deux intrigues parallèles se développent, entre lesquelles se tissent des liens difficiles à interpréter¹³⁰. Sur une Terre ravagée par la guerre, les êtres humains sont tous aveugles. Seuls les Menteurs, des chamans itinérants, ont accès, grâce à une drogue, à des visions des temps passés. Le chasseur Joraf, pourtant, a deux enfants nés dotés d'yeux fonctionnels. Syll et Jahel deviennent des messies qui guident leurs disciples vers un désert où ils espèrent un contact avec celui qui pourrait les guérir. Parallèlement, un explorateur spatial, Zar, est le dernier pilote d'une expédition lancée par l'empire de Mu, quatorze mille ans plus tôt. Ayant laissé derrière lui une Terre ravagée par la guerre, il cherche une planète viable pour accueillir son unique passagère et lui-même. Il prend de fortes doses d'HyM, la même drogue que celle des Menteurs. Néanmoins, alors qu'il croit rêver, il se manifeste réellement sur la Terre : c'est lui qui a apporté autrefois des révélations sous les noms de Bouddha ou Jésus ; c'est encore lui qui se montre à Syll, dans le désert, pour prêcher la patience et son

¹²⁸ Michel Jeury, *Les Singes du temps*, op. cit., p. 169.

¹²⁹ Kurt Steiner [André Ruellan], *Brebis galeuses*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1974.

¹³⁰ Pierre Suragne [Pierre Pelot], *Une si profonde nuit*, Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1975.

futur retour. Faute de résultats concrets, Syll et Jahel sont aveuglés par leurs disciples jaloux.

Le roman est donc fondé sur l'hypothèse d'une hallucination partagée vécue à des dizaines d'années-lumière de distance. La question de savoir si les rêves produits par le HyM ont un effet sur la réalité, ou si le roman ne présente qu'une série de rêves encastrés en gigogne les uns dans les autres ne reçoit pas de réponse claire. Le cyborg chargé de veiller sur Zar, qui est persuadé qu'aucun délire de son maître n'est réel, s'interroge pourtant à la dernière page : « Si j'étais le rêve d'un autre ? Si nous étions tous le rêve d'*un autre* ? Ce vaisseau, et Zar, et Maurie, et tous¹³¹... ». Après l'inscription du mot « fin » subsiste un paragraphe racontant que Joraf, celui qui était présenté comme le père de Syll et de Jahel, était en fait un rêveur solitaire, qui ne possédait rien, sinon « un délire noir qui bouillonnait en lui, et la source fragile de ses rêves »¹³², c'est-à-dire l'HyM. Tout le récit n'est peut-être que le rêve d'un menteur, mais ce rêve n'en a pas moins de réalité, pour le lecteur.

Passifs et souvent perdus dans une réalité trop complexe pour eux, les personnages mis en scène dans ces variantes du paradigme dominant sont avant tout les victimes d'expériences qu'ils n'ont pas sollicitées. Felice Giarre, héros de *L'Homme à rebours*, de Philippe Curval¹³³, apparaît ainsi errant sans but dans un vaste désert et incapable de renouer avec son passé. Découvrant une porte suspendue au-dessus du sable, il revient dans son monde d'origine et apprend qu'il a effectué un « voyage analogique », c'est-à-dire un déplacement dans un monde parallèle.

Giarre se révèle être le cobaye d'une expérience de bien plus grande envergure, menée par l'ordinateur central d'une Terre parallèle, Terre 3. Ce monde parallèle présente cette caractéristique singulière de former un point de passage obligé pour tout voyage analogique, si bien que pour protéger la planète dont il a la garde, l'ordinateur central a produit un mutant, Felice Giarre, puis l'a démultiplié en le projetant dans tous les autres univers parallèles. Dans le roman, Giarre cherche à briser sa programmation et à reconstituer son passé, grâce à l'aide d'un psychiatre de Terre 3 capable de voyager dans le temps. Au terme de son errance, qui est en même temps une sorte de psychanalyse, Felice Giarre comprend que ses facultés dépassent largement la simple aptitude au voyage analogique, puisqu'il peut modifier et créer la réalité. Il va affronter son géniteur et le détruire, mais pour cela il doit apprendre à agir :

131 *Ibid.*, p. 222.

132 *Ibid.*, p. 223.

133 Philippe Curval, *L'Homme à rebours*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1974.

– Je ne peux concevoir l'action, voilà ce qui me paralyse. J'ai toujours obéi, subi, je n'ai jamais été responsable de mes actes. La seule chose que je puisse entreprendre, c'est de fuir¹³⁴.

Le dilemme du cobaye devenu, par le biais même des expériences qu'il a subies, capable de se retourner contre ses tortionnaires, se résume à l'alternative classique de la survie : il faut fuir ou combattre. Les explorateurs chronolytiques de Michel Jeury préféreraient la première solution, mais tous les héros des romans de cette période ne se trouvent pas dans la même position de faiblesse, même si leur résistance peut être vouée à l'échec ou aboutir à une autre forme de fuite. Après avoir détruit l'ordinateur en réveillant ses pouvoirs de mutant, il revient en quelque sorte à son point initial, puisqu'il se dépouille de tous ses souvenirs et pulsions, ainsi que de son enveloppe charnelle, pour se confondre avec l'univers qu'il a créé. Le roman se conclut ainsi :

232

Désormais, je suis enfin libre, je suis l'homme-enfant, vierge, intact, sans souvenir, sans attache. J'ai renié mon père et tué ma mère, j'ai déserté plusieurs Terres, j'ai aboli le monde. Seul au sein du néant, je vais enfin pouvoir imaginer Mon univers. Au secours¹³⁵ !

Les héros de la science-fiction des années soixante-dix n'échappent à un environnement piégé que pour devenir victimes de leurs propres pouvoirs¹³⁶. En gardant à l'esprit que fuite et résistance aboutissent souvent au même résultat, une ligne de partage pourrait être établie entre les cobayes restant incapables d'échapper à l'expérience qu'ils vivent malgré eux, et ceux qui en prennent le contrôle.

Les premiers peuvent accepter leur sort, comme dans *Le Désert du monde* de Jean-Pierre Andrevon, ou succomber comme dans *Transit* de Pierre Pelot¹³⁷. Le héros du *Désert du monde* se réveille dans un village abandonné. Il voit se matérialiser des cadavres, figurant des humains frappés par un fléau inconnu, avant de disparaître subitement. Il effectue un voyage dans la mémoire collective humaine, jusqu'à se remémorer comment l'humanité a été détruite. Simple produit d'une expérience extraterrestre visant à reconstituer les derniers jours de l'humanité, il se résigne à vivre.

La résignation aboutit à une victoire paradoxale pour le personnage principal de *Transit*. Si Carry Galen se suicide à la fin du roman, c'est dans un but bien

134 Philippe Curval, *L'Homme à rebours* (1974), Paris, J'ai Lu, 1979, p. 220.

135 *Ibid.*, p. 252.

136 Voir également *L'Échiquier de la création* de Dominique Douay (Paris, J'ai Lu, 1976).

137 Jean-Pierre Andrevon, *Le Désert du monde*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1977. Pierre Pelot, *Transit*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1977.

déterminé. Il s'agit pour lui de rejoindre le monde utopique, Gayhirna, décrit dans une grande partie du roman et dans lequel il a vécu, amnésique, avant d'être ramené dans son univers d'origine. Il n'a pu atteindre ce monde utopique, dont la réalité ne fait aucun doute, qu'au moyen d'une expérience sur les réactions de son cerveau amené au bord de la mort : si les conditions adéquates sont réunies par une équipe scientifique, un mourant se projette dans un autre monde. Néanmoins, les thanatologues s'efforcent de dissimuler la découverte de l'Utopie égalitaire où s'est rendu leur cobaye, si bien que celui-ci ne voit d'autre choix que de se supprimer, dans l'espoir de passer de nouveau sur Gayhirna.

Quoique pusillanimes et indécis, certains personnages des romans de cette période disposent, à l'instar de ce thanatonaute malheureux, de facultés exceptionnelles, mais qu'ils ne savent employer. Ces personnages sont avant tout des dormeurs, passifs et soumis, mais dont les rêves peuvent influencer ou modeler la réalité. Leur pouvoir est fragile, car il ne s'exerce qu'en leur absence. Dominique Douay, dans *Strates* et dans *La Vie comme une course de chars à voile*, présente deux héros de ce type¹³⁸.

Le premier, Rémi, est affecté par le « temperdu », une maladie mentale de plus en plus fréquente dans sa société névrosée. Le temperdu correspond à une perte de contact avec le moment présent : le malade revit à l'identique des moments du passé. Rémi, lui, se révèle capable de modifier le passé qu'il revit, jusqu'à transformer profondément ce qui s'est réellement produit. Le deuxième héros de Dominique Douay, François, est confronté à la réduction progressive de son univers : des déchirures se produisent dans la trame de la réalité. François est un schizophrène attaché à une machine à rêver, dans un « rêvarium ». Plutôt que de se réveiller, il choisit de rester dans cet univers illusoire dont il est le maître. En définitive, l'action équivaut à l'évasion, car le héros ne peut se placer en adéquation avec le monde où il vivait initialement. Il ne peut qu'en rêver un autre, mais en science-fiction rêver équivaut alors à créer¹³⁹.

La manipulation de la réalité, et même la simple faculté de glisser, par chronolyse, voyage analogique ou transit thanatologique, dans un autre espace-temps, matérialisent dans la diégèse l'entreprise d'expérimentation sociale qui se trouve au cœur du paradigme dominant des années soixante-dix. Lorsque les personnages sont conduits à la fuite, à la mort ou à la folie, la faute en incombe

¹³⁸ Dominique Douay, *Strates*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1978. *Id.*, *La Vie comme une course de char à voile*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », 1978.

¹³⁹ Dans *La Maison du cygne* de Yves et Ada Rémy (Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1978) s'affrontent deux factions extraterrestres, venues l'une de la constellation du cygne, l'autre de celle de l'aigle. Les combattants du cygne sont recrutés pendant leur enfance : leurs rêves sont parasités, de manière à susciter en un autre lieu, une maison du désert, un avatar destiné à grandir et recevoir l'enseignement nécessaire à la lutte ; lorsque la formation est achevée, l'avatar se fond avec le rêveur, et l'humain prend conscience de sa mission.

à la société qui les a vus naître. L'évasion qu'ils recherchent prend la forme d'une société différente, soit rêvée, soit réelle, soit suscitée par leurs cerveaux surhumains. Daniel Diersant refuse de subir la domination du *Temps incertain* par l'empire fascisant d'HKH et il entreprend d'exercer sa liberté dans la Perte en Ruaba. *L'Homme à rebours* échappe à un monde matérialiste pour aboutir dans une société dominée par une oligarchie d'immortels, soumise au contrôle permanent d'un ordinateur, puis il bâtit son propre univers. Le monde de *Brebis galeuses*, en dépit des défauts qui le rendent insupportable pour Rolf, est l'idéal rêvé par un malade frappé par des affections d'origine bactériologique. Enfin, c'est bien la nature de la société qu'il y a trouvée qui fascine tant le héros de *Transit*.

234

Dans tous ces récits, le personnage se trouve dans une situation exceptionnelle, car il peut comparer deux états de la société humaine. L'ambiguïté de sa position le désigne à la fois comme un représentant de l'auteur, jusqu'à parfois endosser fictivement la responsabilité du monde représenté, et comme un équivalent du lecteur, qui s'emploie lui aussi à rapprocher sa propre réalité de ce qu'il trouve dans son roman de science-fiction.

Le thème de la réalité piégée s'articule au sein du paradigme dominant à celui de la dégénérescence de la société. Les errances dans des univers parallèles ou fantasmés ne représentent à cet égard qu'un cas très particulier d'un paradigme s'organisant autour de l'affrontement entre un héros inadapté et la société qui l'opprime. Une différence notable tient à ce que, dans la mesure où elles trouvent leur origine dans le cerveau du personnage traqué, les réalités piégées contiennent une issue métaphysique, même si le héros n'est pas toujours à même de l'emprunter.

Patrice Duvic, dans *Poisson-pilote*, reprend par la bouche d'un personnage devenu presque omniscient la métaphore du monde comme théâtre, en l'interprétant de manière littérale. Les spectateurs, explique-t-il, sont enfermés dans la salle et contraints à suivre ce que font les premiers rôles.

[...] la vie même des spectateurs dépend de ce qui se passe sur la scène, et dans les coulisses. Tu te dis que tu joues pour le futur. Encore faudrait-il qu'il y en ait un. Comme je te le disais, il y a plusieurs versions possibles de la pièce que vous avez le plaisir et l'honneur de nous interpréter. Et à chacune d'elles correspond un futur différent. Dans certaines versions, la salle est vide : il ne reste plus un seul spectateur. Dans d'autres, les spectateurs sont présents, mais ils sont paralysés dans leurs fauteuils et ils ont les yeux crevés¹⁴⁰...

Seul un télépathe, dernier homme en possession de facultés mentales, parvient à effectuer le saut conceptuel nécessaire qui permet de surmonter la crise

140 Patrice Duvic, *Poisson-pilote*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1979, p. 168.

frappant cette société. « Poisson-pilote » de toute l'humanité, il fait advenir un futur où les spectateurs sont de nouveau libres de suivre et participer à la représentation théâtrale.

Pour des auteurs comme Philippe Curval et Michel Jeury, ce paradigme donne lieu à des réflexions sur des états futurs de la société. Michel Jeury, rompant avec l'exploration exclusive des espaces intérieurs, remet à l'honneur en 1976 dans *Soleil chaud poisson des profondeurs* l'exploration spatiale, même s'il ne s'agit que de s'implanter dans un périmètre restreint autour de la Terre. L'essentiel du récit se situe dans une réalité stable, même si des pathologies et des manipulations mentales viennent compliquer les intrigues politico-religieuses qui se jouent dans ce monde futur.

De même, quand, dans ses romans suivants, Michel Jeury postule une possibilité de sortie de la crise par le biais d'une modification de la nature de la réalité, les éléments métaphysiques sont moins importants que les informations sur la société. Ainsi, peu importe que les « Voies » existent ou non pour que le récit du *Jour des Voies* se mette en place¹⁴¹. L'intérêt pour les Voies, qui permettent de se déplacer dans tout l'univers et dont l'avènement est promis par le prophète Fargan Oulds, vient de l'aspiration à la liberté de voyager dans une société fermée et soumise à une surveillance constante. La seule perspective de leur apparition a déjà suffi à ébranler le régime sur ses bases.

Ce type de prophétie auto-réalisatrice se retrouve dans *Les Yeux géants*. Michel Jeury propose une explication aux phénomènes « paranormaux », en particulier les contacts extraterrestres : l'énergie mentale produite par les cerveaux humains modifie leur environnement ; les milliards d'individus présents sur Terre, reliés entre eux par de nouveaux moyens de communication uniformisants, téléphone et télévision, font atteindre à l'infosphère une masse critique ; l'aspiration à une transcendance, qui serait un moyen d'échapper au monde tel qu'il est, fonde effectivement cette transcendance¹⁴². Dans les romans succédant à la thématique chronolytique de Michel Jeury, le monde humain devient la préoccupation première du récit, tandis qu'à la pluralité des mondes parallèles succède un modèle ontologique unifié¹⁴³.

Les romans de Philippe Curval évoquent des réalités sociales et l'organisation future d'une Europe prise dans ses contradictions. Alors que Felice Giarre disposait d'un pouvoir effectif sur la réalité et une infinité de mondes possibles, Simon Cessieu, même devenu à la fin de *Cette chère humanité*, le

¹⁴¹ Albert Higon [Michel Jeury], *Le Jour des voies*, op. cit.

¹⁴² Michel Jeury, *Les Yeux géants*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1980.

¹⁴³ La réalité des *Îles de la lune* (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1979) ne change pas : les hommes, en devenant peu à peu des Simaks, êtres naïfs mais généreux, fondent une société égalitaire et pacifique.

« dieu provisoire du Marcom-appartement »¹⁴⁴, ne parvient qu'à réduire à la taille de son appartement l'Europe du Marché Commun. En combinant deux techniques, celle du temps ralenti et celle de l'espace dilaté, Cessieu parvient à inverser le rapport entre son appartement et l'Europe : l'appartement contient toute l'Europe, mais il ne reste à la place du Marcom, dans le monde d'origine, que les quelques centaines de mètres carrés de l'appartement. Il s'agit de l'ultime degré de la stagnation pour un Marcom acharné à réduire toujours plus ses activités, à l'abri derrière des frontières inexpugnables.

De même, dans *Le dormeur s'éveillera-t-il ?*¹⁴⁵, Philippe Curval présente un mutant en permanence endormi mais capable de modifier la réalité en la rêvant. Ce jeune endormi est l'enjeu de luttes entre factions rivales, en particulier une Église du Christ Cosmique, désireuse d'employer ses facultés pour remettre la France sur le droit chemin. Si la perspective d'agir à grande échelle sur la société permet d'en énoncer ou d'en montrer les maux, en particulier la déliquescence de l'autorité publique et le développement d'une anarchie généralisée, les projets de l'Église ont peu de résultats concrets et le dormeur succombe avant d'avoir servi.

Des mondes parallèles, des lignes de temps alternatives et même l'espace de son propre univers mental peuvent servir de refuge au héros de ce paradigme dominant. Les épreuves ou les expériences auxquelles il est soumis lui donnent les moyens de se soustraire à un univers où il n'a plus sa place. Ce genre de fuite n'est possible que dans un monde fictionnel disposant de multiples niveaux de réalité. La conception de mondes nouveaux pourrait n'être que l'ultime refuge du cerveau malade d'un schizophrène, si les auteurs n'insistaient tant sur la réalité tangible du phénomène. Toutefois, dans nombre de récits de science-fiction de cette décennie, les héros ne disposent d'aucune porte de sortie sur un autre monde. Ils doivent survivre dans une société qui les écrase et les étouffe.

Sociétés en ruine

À l'horizon de l'avenir ne se dessinent plus des utopies, mais de mauvais rêves, voire de terribles cauchemars. Les personnages évoluent dans des environnements dégradés, parfois encombrés de zones radioactives. Ils survivent dans des mondes faits des déchets et des restes d'époques plus glorieuses. Armés de reliquats de savoir, ils cherchent une faille dans les murs de leur prison.

Certains récits présentent de vastes mouvements sociaux, car leur intrigue se situe en un point crucial, alors qu'une société bloquée se trouve sur le point

¹⁴⁴ Philippe Curval, *Cette chère humanité*, op. cit., 1981, p. 328.

¹⁴⁵ Id., *Le dormeur s'éveillera-t-il ?*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1979.

de s'effondrer. En dépit de l'affaiblissement de la position du héros, il lui reste parfois possible d'intervenir et, en hâtant la débâcle d'un système épuisé, de donner l'espoir d'un renouveau. Néanmoins, il est plus courant, au sein de ce paradigme, que le personnage principal ne puisse rien faire, sinon essayer de survivre à l'effondrement de son univers. C'est dans cette perspective que s'inscrit une variante extrême du paradigme, déclinée surtout par Pierre Pelot, celle de la société vue comme une machine infernale, une société qui se trouve en état de chute permanente, mais qui se maintient au prix d'un écrasement de ses citoyens, à tous les instants.

La science-fiction française des années soixante-dix ne met que très rarement en scène une révolution réussie et encore moins les conséquences d'une telle révolution. Si une société meilleure est susceptible de naître de la lutte contre l'oppression, elle n'est pas représentée au sein de la fiction. La dénonciation d'un système écrasant, suivie de sa mise à bas, dans *Le Père éternel*, de Philip Goy, n'aboutit pas à la mise en place d'un nouveau régime politique¹⁴⁶.

De même, les textes ayant pour sujet des révoltes ou des soulèvements s'arrêtent lorsque la victoire est acquise, ou en bonne voie, sans préciser ce qui viendra ensuite. Les circonstances de la lutte valent plus que ses résultats. Dans *Éclipse, ou le Printemps de Terre XII*, de Dominique Douay, les convulsions politiques qui mettent à bas le pouvoir central permettent d'envisager un nouveau système, mais tout reste à construire¹⁴⁷. Dans le *Guérillero galactique* de David Maine, Minguera n'est d'abord qu'un employé modèle servant le capitalisme interplanétaire, mais il devient un cadre important de la révolution et, à la tête des guérilleros qu'il a formés, il mène des actions efficaces contre les exploiters. Dans cette transposition transparente de situations contemporaines, l'essentiel n'est pas la victoire, mais la possibilité d'une lutte¹⁴⁸.

Il apparaît dans ces exemples que l'opposition entre individu et société est surtout morale. Le héros se trouve en désaccord avec le modèle de société qui lui est imposé, mais il n'est pas en mesure de lui échapper en changeant de lieu de résidence. Les héros se trouvent alors en position d'arbitres, ou de juges, appelés à examiner les valeurs de leur société. Cette situation est thématifiée dans *Les Animaux de justice* d'Albert Higon, où les personnages doivent effectuer un choix entre deux modèles de société¹⁴⁹.

Les « animaux de justice » sont les « dulas », des créatures télépathes employées par les Aolans, une race extraterrestre devenue incapable de

¹⁴⁶ Philip Goy, *Le Père éternel*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1974.

¹⁴⁷ Dominique Douay, *Éclipse ou le Printemps de Terre XII*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975.

¹⁴⁸ David Maine [Pierre Barbet], *Guérillero galactique*, Paris, Albin Michel, coll. « Super Fiction », 1976.

¹⁴⁹ Albert Higon [Michel Jeury], *Les Animaux de justice*, Paris, J'ai lu, 1976.

distinguer le bien du mal. Ils ont délibérément détruit la faune et la flore de leur planète et dépendent d'une « machine intérieure », un super-ordinateur occupant le centre de leur planète, qui a défini l'Éthique qu'ils doivent suivre. Des humains sont capturés pour remplacer les dulas. La machine intérieure « envisage très sérieusement de changer le système social et les règles de vie établis à la surface depuis quatre siècles »¹⁵⁰ et dans ce but, elle souhaite l'arbitrage humain. De plus, une machine intérieure équivalente est prête à s'implanter sur la Terre, qu'elle transformerait en un vaste désert aseptisé, parsemé de cités et de jardins soigneusement régentés. Les êtres humains capturés doivent en fait choisir entre la voie technique et stérilisante de la machine intérieure et la voie symbiotique, respectueuse de la nature, qui implique de s'allier aux dulas¹⁵¹.

La quête par les personnages principaux d'un bonheur rendu impossible dans leur situation initiale est le versant positif d'une fuite face aux dangers engendrés par leur environnement. Lorsque leur monde est devenu suffisamment instable, les héros ont parfois l'opportunité de faire fleurir ses ruines. Dans *Shéol*¹⁵², de Jean-Pierre Fontana, coexistent, dans une précaire symbiose, deux manières de survivre à la surface d'une Terre désertique, où l'oxygène s'est raréfié : à l'intérieur de VILLE ULTIME, les êtres humains sont semblables à leurs ancêtres, mais ils ont oublié leur passé et recherchent le plaisir et le pouvoir ; à l'extérieur évoluent les nomades, dont les corps sont modifiés à la naissance dans des laboratoires automatisés de la ville et qui, en dépit de leur fruste civilisation, représentent le futur de l'humanité. La ville géante pourrait subsister, et se transformer, mais les héros décident de la détruire, au profit de la vie nomade, car ils jugent que cette cité « est un piège dont l'homme doit se soustraire [et qui] n'a que trop longtemps fonctionné »¹⁵³.

La moralité devient un critère essentiel de viabilité d'une société, indépendamment de sa puissance technique et industrielle. Dans *Cette chère humanité*, Philippe Curval présente les prouesses techniques d'un Marcom obsédé par la volonté d'augmenter les temps de loisir de ses citoyens, tout en les mettant en regard de leurs conséquences : les Européens mènent une existence morne et mesquine, mais condamnent lourdement toute contestation et toute

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵¹ Dans ce roman se manifeste la sensibilité écologique présente également dans les trois recueils de nouvelles dirigés par Jean-Pierre Andrevon, intitulés *Retour à la Terre*, mais qui n'est que très rarement le sujet principal des romans français, même s'il constitue l'arrière-plan des récits de terres dévastées ou de sociétés déliquiscentes qui abondent pendant les années soixante-dix.

¹⁵² Jean-Pierre Fontana, *Shéol*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1976 ; réédition Caëstres, Écus, coll. « Futurs », 2004.

¹⁵³ *Ibid.*, 2004, p. 238. Ce jugement est formulé par le Gouverneur de la ville, qui a donné secrètement l'impulsion aux rebelles destinés à l'affaiblir.

déviance. La science, dans ces récits, n'est plus une solution, mais la source des maux de l'humanité, dès lors qu'elle a été dévoyée et transformée uniquement en instrument de destruction, comme le décrit Christian Léourier au début de *La Planète inquiète* :

Prosélyte assassin, l'homme a imposé sa loi. Il défait des civilisations millénaires, et les remparts des cités sans âge s'effondraient à son approche. Il a répandu son rire, son sperme et son sang sur toutes les planètes. Il a digéré toutes les sciences, toutes les magies, toutes les sagesses des mondes anciens. Il en a fait son héritage, après les avoir brassées, amalgamées, édulcorées : humanisées¹⁵⁴.

La force de l'humanité tient, dans cet univers, à sa négativité, à sa capacité à anéantir ce qui s'oppose à elle et à assimiler ce qui peut lui être utile après l'avoir neutralisé. Ce sont les « Autres », les « Allos », qui font s'écrouler l'édifice colonial d'Oeagre. Les humains, ayant abandonné leurs tâches et leurs demeures, marchent sans relâche jusqu'à l'Archépole, un artefact extraterrestre de la taille d'une mégalopole. Initiés là à un amour cosmique et devenus capables de comprendre les Autres, les êtres humains ne peuvent qu'abandonner leur ancien mode de vie, agressif et conquérant.

En dépit de la violence et des injustices qu'ils subissent, les héros de ces récits optimistes peuvent espérer voir la morale triompher. Rien, dans l'immédiat, ne prend la place du système mis à bas par les héros, si bien que les romans s'achèvent sur la perspective de nouvelles luttes¹⁵⁵. Ces romans apparaissent comme de simples fragments d'une histoire du futur.

Le roman le plus significatif de cette tendance est peut-être *La Compagnie des glaces* de Georges J. Arnaud, qui ouvre une série à l'exceptionnelle longévité¹⁵⁶. Lien Rag, glaciologue de son état, découvre que la vérité officielle ne correspond pas à ses propres analyses. Dans le futur envisagé par Georges J. Arnaud, la Terre se trouve couverte d'une épaisse couche de glace, en raison du manteau de poussière qui obscurcit le ciel en permanence et bloque le rayonnement solaire. Le transport, le chauffage et tous les éléments nécessaires à la survie sont assurés par les compagnies ferroviaires, qui tiennent lieu de gouvernements.

Or, les données recueillies par Lien Rag sont susceptibles de remettre en cause la légitimité de ces compagnies. Commence alors pour ce personnage, qui entraîne bien d'autres après lui, un long périple destiné à mettre à bas le

154 Christian Léourier, *La Planète inquiète*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1979, p. 23.

155 Un roman de Joëlle Wintrebert, *Les Olympiades truquées* (Paris, Kesselring, coll. « Ici et Maintenant », 1980), peut être rattaché à cette tendance. Il y est question du dopage intensif de jeunes nageuses, prises dans un engrenage économique et social qui fait prévaloir leurs performances sur leur bien-être.

156 Georges J. Arnaud, *La Compagnie des glaces*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1980.

système vicié maintenu par les compagnies des glaces. La logique du feuilleton de Georges J. Arnaud s'enracine dans la conviction que le pouvoir dominant est immoral et que sa chute ne fait aucun doute, mais de nombreuses étapes sont nécessaires avant que la Terre soit libérée de ses glaces éternelles¹⁵⁷.

Néanmoins, une situation injuste et délétère peut se maintenir indéfiniment. Les personnages sont alors contraints de survivre dans un environnement qu'ils désapprouvent et où une violence quotidienne frappe aveuglément. Ces héros sont trop faibles ou confrontés à une situation trop complexe pour être modifiée, mais ils restent capables de se défendre et d'affirmer, contre la corruption dominante, leur conception du bien et de la vertu.

240 Dans *Tunnel*, d'André Ruellan, alors que, du point de vue du personnage principal, un médecin nommé Manuel, la société française sombre dans la démence, ses structures survivent à leur propre déliquescence, puisant leur force dans le déni de réalité des citoyens qu'encouragent les autorités et les médias¹⁵⁸. Les barbares, appelés les Crânes, sont aux portes de Paris, mais les fêtes bourgeoises continuent, en dépit des agressions, des meurtres et des viols. La rue de Rivoli est plantée de crucifiés, mais les honnêtes citoyens ne prêtent guère attention aux Crânes suppliciés.

L'exemple le plus cruel de l'aveuglement volontaire fourni par André Ruellan affecte Carole, la femme qu'aime Manuel, et qui porte son enfant. Cette journaliste est soumise à l'exigence du coup d'éclat permanent, jusqu'à être poussée à un suicide en direct : dans une usine de retraitement des déchets, elle ôte son masque protecteur, pour tomber rapidement dans un coma dépassé, à cause de l'atmosphère hautement toxique.

Manuel rompt alors avec sa société. Il dérobe tout le matériel nécessaire pour stabiliser le coma de Carole, afin de faire naître leur enfant malgré la mort de la mère, avant de fuir vers les banlieues contrôlées par les Crânes. Loin de se comporter en barbares, ceux-ci se révèlent être de fervents chrétiens, des croisés sans scrupule, décidés à restaurer un ordre moral défunt par le biais de l'ultra-violence. Des attaques bactériologiques, sous la forme d'épidémies débilitantes et de gaz hallucinogènes, défont toute structure sociale.

C'est dans ce contexte que naît l'enfant de Manuel et Carole, mais loin de représenter un nouvel espoir, ce bébé est un mutant réactionnaire. La conscience d'un vieillard décédé lui avait été injectée par erreur lors de l'intervention sur

157 Le cycle de la Compagnie des glaces compte soixante-deux volumes, parus entre 1980 et 1992. Il est prolongé par deux autres cycles, une série de onze romans autonomes faisant le récit d'événements antérieurs au tome I, « les chroniques glaciaires » (1996-2000), puis une autre série de vingt-quatre romans situés dans un monde dégelé, « La Compagnie des glaces – nouvelle période » (2001-2005).

158 André Ruellan, *Tunnel*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1973.

sa mère intoxiquée et c'est ce vieillard qui renaît, doté de pouvoirs nouveaux. De la ruine de cet univers déliquescents ne jaillit rien de nouveau. La décadence constante enfante une sorte d'équilibre du chaos¹⁵⁹.

Pendant cette décennie, s'ajoute au répertoire de la science-fiction des objets particuliers, ceux de l'ultra-violence urbaine¹⁶⁰ : des bandes de voyous terrorisent des quartiers fermés, protégés par des milices cruelles ; chaque coin de rue, hanté par des drogués et des parias, peut receler une agression ou une tentative de meurtre ; au sommet d'un édifice social toujours plus hostile à ses citoyens se calfeutre une élite assoiffée de pouvoir et d'argent. *Locomotive rictus*, de Joël Houssin, est une longue explosion de haines¹⁶¹ : les Contaminés, exclus en raison de leur radioactivité, se lancent à l'assaut des villes ; les forces de sécurité, nommées Répress, éliminent tout ce qui bouge, sans discernement ; les Spirités, des mutants dotés de facultés psychiques, deviennent les proies de leurs anciens inférieurs lorsque leur Don disparaît brusquement. Au terme de ce déchaînement de violence, les hommes deviennent littéralement des loups : ceux qui se métamorphosent en bêtes dévorent les autres.

Le mutant, qu'il soit stérile ou fécond, représente une continuité paradoxale, car il est issu de l'humanité, mais menace de la remplacer, ce qui justifie l'hostilité entre les générations : l'ancien a peur d'être remplacé et les jeunes veulent se débarrasser de vieillards moins doués qu'eux. Le redoutable Thanatos de *Locomotive rictus* symbolise à l'extrême cette haine entre les générations : fœtus considéré comme un futur prophète, c'est lui qui a absorbé les facultés des Spirités et qui ambitionne de régner sur le monde. Comme dans *Tunnel*, ce qui naît d'une telle société n'est que la promesse d'une nouvelle violence.

Simultanément victime et agresseur, le mutant se superpose à la figure du personnage opprimé. Dans cette variante du paradigme, le désir de changement n'est fondé que sur la brutalité, érigée en morale politique. Jean-Marc Ligny imagine dans deux romans parus en 1979 des versions d'un tel affrontement, entre deux ordres naturels, l'ordre ancien qui se maintient par la violence et celui des mutants, ces enfants non désirés qui modifient le monde par leur seule présence. Les sociétés de *Temps blanc* et de *Biofeedback* rejettent et pourchassent les mutants, parce que leurs facultés leur permettent de modifier le passé et la réalité ambiante, mais ils sont en cela les dignes héritiers de milieux constitués exclusivement de psychotiques,

159 *Tunnel* a pour prolongement lointain *Un passe-temps* (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1979).

160 Le film de Stanley Kubrick *Orange mécanique*, ainsi que *L'Orange mécanique*, le roman d'Anthony Burgess dont il est tiré, sont sortis en France en 1972.

161 Joël Houssin, *Locomotive rictus*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975.

violents ou introvertis¹⁶². La victoire des mutants paraît, à cet égard, moins incompréhensible que la survie, jusque-là, de ces sociétés, causée par une inertie qui empêche les citoyens de s'apercevoir que leur monde est déjà mort. Les mutants des années soixante-dix ne naissent que sur les dépouilles en animation suspendue de sociétés morbides.

Une variation moins conflictuelle de cette situation représente des sociétés déjà mortes. Les romans « post-apocalyptiques » se situent après une catastrophe, mais avant la reformation d'une société¹⁶³. La guerre, l'exploitation effrénée des ressources naturelles et des choix désastreux en matière de politique énergétique ont amené l'espèce humaine au bord de l'extinction. Les survivants évoluent parmi les ruines, parasites d'un passé enfui ou prédateurs traquant leurs congénères.

242

L'Autoroute sauvage, de Gilles Thomas, fournit l'archétype du récit post-apocalyptique¹⁶⁴. La guerre a anéanti l'humanité, dont une arme bactériologique, la « peste bleue », continue de sévir. Le héros, survivant solitaire, accepte de participer à une expédition dans un Paris en ruine afin d'y localiser le remède à la peste bleue. La violence humaine se confond avec la violence de la nature, et un auteur comme Jean-Louis Le May situe ses survivants dans une vallée encaissée surplombée par un viaduc. Le diptyque formé par *L'Ombre dans la vallée* et *Le Viaduc perdu*¹⁶⁵ présente l'écroulement rapide des structures précaires de sociabilité que les survivants avaient mises en place pour préserver leurs quelques savoirs techniques. Ni le code d'honneur des motards, ni l'obstination des baronnaires sédentaires, ne les protègent de la violence qui est devenue la seule loi après la catastrophe.

Faute de point de comparaison, les personnages ne s'interrogent même plus sur la moralité de leurs actions, ni sur les réformes qu'il faudrait apporter. Leur société, pour ignoble qu'elle puisse être, constitue leur seul horizon et ils ne réagissent qu'en fonction des nécessités qu'elle leur impose. Pour autant, ils bénéficient encore d'un semblant de liberté, ce qui n'est pas le cas dans les pires sociétés imaginées par la science-fiction.

162 Jean-Marc Ligny, *Temps blancs*, et *Biofeedback*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1979.

163 Dans la variante non violente du roman post-apocalyptique, l'action se situe soit dans un avenir lointain, alors qu'une nouvelle société s'est reformée, soit dans la continuité immédiate de la catastrophe, avec des moyens avancés pour se protéger et maintenir une communauté d'intérêt face au danger.

164 *L'Autoroute sauvage* (1976) a pour suites *La Mort en billes* (1977) et *L'Île brûlée* (1979), parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation ».

165 Jean-Louis Le May, *L'Ombre dans la vallée* et *Le Viaduc perdu*, parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1979.

*Naissez, nous ferons le reste*¹⁶⁶. Ce titre d'un roman de Patrice Duvic, paru en 1979, désigne à la perfection le différend qui oppose l'individu à un genre particulier de société totalitaire. Dans le monde envisagé par Patrice Duvic, l'obsolescence programmée des objets manufacturés s'applique aux êtres humains. L'ingénierie génétique, plutôt que de produire de petits surhommes, livre des enfants rutilants, mais dont les organes sont programmés de manière à faiblir au bout d'un certain temps. L'industrie pharmaceutique dispose ainsi d'un marché captif, puisque l'humanité entière se trouve conçue pour alimenter ses profits. Les êtres humains ne sont plus des sujets : ils n'ont qu'à naître, et la société s'occupe du reste, sa croissance et son dynamisme économique se nourrissant de faiblesses sciemment organisées.

Patrice Duvic pousse ici à un paroxysme logique l'idée maîtresse du paradigme dominant de la science-fiction en France. Dans la plupart des récits de cette période, la société n'est pas hostile à l'humanité. Des groupes d'intérêt en orientent les choix et de nombreux citoyens sont satisfaits du système qui mécontente le héros. Alors que pour des raisons morales ou pour de simples motifs de survie le personnage émet des critiques, prend la fuite ou lutte contre sa société, la force de cette dernière tient à ce qu'elle convient au plus grand nombre. C'est d'ailleurs tout le drame du mutant que de souffrir d'un isolement qui le transforme en victime, en dépit de ses facultés extraordinaires¹⁶⁷.

Or le système social que postule Patrice Duvic est maintenu en dépit des défauts dont il afflige même ceux qui en profitent. Les médecins et généticiens sacrifient au nom du bien-être de la société la santé de tous les êtres humains, y compris eux-mêmes. Comme dans le cas des sociétés ultra-violentes, qui se maintiennent par une inertie inexorable alors même que chacun souffre de la situation, quelque chose ici échappe à tout contrôle humain. La société devient autre chose que l'agrégat des volontés qui la composent ou qu'une structure destinée à servir l'homme.

Pierre Pelot est l'écrivain français qui a le mieux exploité cette veine. Dans ses romans au Fleuve noir signés Pierre Suragne, au début de la décennie, les personnages cherchent déjà à fuir un monde devenu insupportable, voire mortel. Ils ne peuvent se satisfaire de la vérité commune. Même s'ils paient parfois de leur vie leur évasion, ces héros découvrent une alternative à ce monde dans un ailleurs. Leurs équivalents de la fin des années soixante-

¹⁶⁶ Patrice Duvic, *Naissez, nous ferons le reste*, Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1979.

¹⁶⁷ Dans *La Lune noire d'Orion* (Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », 1980), c'est aux homosexuels que Francis Berthelot assigne ce rôle de victimes. Il postule que dans une écologie extraterrestre, les amours homosexuelles humaines ont un rôle essentiel, car elles servent à provoquer la fécondation des orgalmiers, des plantes indispensables. Toutefois, un mouvement de répression à l'encontre des homosexuels se met en place.

dix n'ont pas cette chance, car ils appartiennent à des mondes qui n'offrent aucune issue.

Les personnages de *La Rage dans le troupeau* et de *Kid Jésus* n'ont plus que l'illusion du choix¹⁶⁸. Ruiz, le policier de dépollution de *La Rage dans le troupeau*, croit pouvoir devenir riche grâce à la mallette qu'il a récupérée par hasard. Sa fuite n'aboutit qu'à causer la mort de tous les gens qu'il connaît, abattus par les différentes factions qui cherchent à récupérer le contenu de la mallette, puis toute la ville est irradiée sur ordre des dirigeants mondiaux. Ceux-ci souhaitent dissimuler les atroces expériences qui ont permis de fabriquer la picrotoxine, dont plusieurs litres se trouvent dans la mallette volée, mais surtout éviter que cette terrible substance ne soit répandue dans l'atmosphère. Ainsi, malgré tous les efforts de Ruiz, celui-ci ne dispose d'aucune porte de sortie. Le héros n'est ici que la victime collatérale d'un mensonge d'État d'ampleur mondiale.

244

De même, dans *Kid Jésus*, la marge de manœuvre du héros est bien plus réduite que ce qu'il imagine. Ce roman met en place un trompe-l'œil narratif. Le personnage éponyme paraît aller à contre-courant du paradigme dominant, alors qu'il en est l'un des héros les plus tragiques. Pendant une grande partie du récit, il semble que Kid Jésus est en mesure d'agir sur le monde, afin de le changer. Sur une Terre ravagée par un long conflit généralisé, les êtres humains s'efforcent de rebâtir leur société, mais des cartels très puissants ont la mainmise sur la plupart des ressources. Reprenant à son compte la rhétorique de Jésus Christ, Kid devient une figure dominante parmi les « fouilleurs », ces prospecteurs pauvres qui cherchent dans les déchets des civilisations déchues. Il promet le salut à ses disciples, en organisant de manière cynique le mythe des Migrants, des nantis ayant quitté la Terre un siècle plus tôt, qui doivent revenir emporter les Terriens méritants. Même s'il est assassiné lors d'un attentat alors qu'il se trouve en route vers la gloire et le pouvoir, ce meneur d'hommes ne fuit pas, mais lutte contre sa société.

Néanmoins, il s'agit là de la légende de Kid Jésus. En réalité, les efforts de ce personnage ne lui servaient à rien. Il n'a pu arriver à ce niveau de pouvoir que parce que ses actions arrangeaient les dirigeants. Son mensonge d'État se trouvait lui-même pris dans un mensonge d'État plus important, la fiction d'une organisation démocratique du monde, dissimulant un ordre maffieux. Pire encore, comme le découvre le journaliste, Kid Jésus a été éliminé, sans pour autant mourir : craignant pour sa vie, celui qui était Kid Jésus a accepté

168 Pierre Pelot, *La Rage dans le troupeau*, Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1979. *Id.*, *Kid Jésus*, Paris, J'ai Lu, 1980.

de prendre la place de son lieutenant et il vit depuis sous un faux nom, dans l'abjection la plus totale.

Même si aucune issue n'est possible et que les efforts des personnages n'aboutissent qu'à mettre en valeur la vanité de toute action, l'ennemi dispose encore d'un visage dans ces romans. Pierre Pelot pousse le principe du mensonge d'État jusqu'à supposer des organisations sociales fondées sur une illusion d'État n'épargnant personne, y compris les plus hauts dirigeants. Cette illusion assure la permanence d'une société parfaitement stable et dans l'ensemble satisfaisante pour ses citoyens. En effet, l'objectif visé par les sociétés de *Delirium Circus*, des *Barreaux de l'Éden*, et de *Parabellum tango* est le bonheur de leurs citoyens, à ceci près que ce bonheur est produit en quelque sorte à leur insu¹⁶⁹.

La structure narrative de ces trois romans est très similaire. Divers personnages, qui ne se croisent qu'à peine, ne se sentent plus à leur place. Conformément à la logique du paradigme de l'époque, leurs trajectoires les mènent à la folie ou à la mort, mais certains parviennent au contraire à s'élever dans leur société et à apprendre certains de ses secrets. Néanmoins, même les mieux placés dans un système donné se révèlent aveugles, car ils subissent une autre illusion que celle qu'ils sont chargés d'entretenir. Leurs sociétés sont animées d'un mouvement qui perpétue indéfiniment les faux-semblants, en privant tous les citoyens d'une partie de la vérité.

Les sociétés imaginées par Pierre Pelot dans ces trois romans s'organisent néanmoins de façon très différente. Celle de *Delirium Circus* se répartit en cercles concentriques. Les artistes jouissent d'avantages matériels considérables et d'un grand prestige¹⁷⁰. Les films sont fabriqués pour un Public invisible, mais souverain, pour lequel il faut combiner à l'infini les mêmes éléments stéréotypés. Citizen entreprend de trouver le Public, au-delà de la « ceinture » qui encercle les studios. Tandis qu'il part vers l'extérieur, Chaplin, son scénariste fétiche, soumet un scénario original, dans lequel le Public est situé non à l'extérieur, mais au centre, dans une île soigneusement dissimulée.

169 Pierre Pelot, *Delirium circus*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1977. Puis chez J'ai Lu, *Les Barreaux de l'Éden*, 1977 et *Parabellum tango*, 1980. Dans *Canyon street* (Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1978), la société est structurée selon un principe similaire, mais il s'agit d'une coquille vide : une classe dirigeante tirait autrefois les bénéfices de l'illusion imposée au reste de la population, mais elle est partie depuis longtemps, en laissant les descendants de leurs esclaves accomplir des cycles de production dont plus personne ne profite.

170 Même si ces films sont des œuvres de fiction, il intervient très peu d'art ou de technique dans leur conception. Les acteurs sont hypnotisés de manière à s'identifier à leur personnage. Cette industrie fait une grande consommation de figurants, dans la mesure où les morts et les blessures sont réelles.

Ce scénario audacieux lui vaut d'être éliminé, non par le Public, mais par les envoyés de la production, qui se trouve effectivement au centre du dispositif et le supervise. Même la production, toutefois, ignore la vraie nature du Public. Il s'agit d'êtres humains à la conscience artificiellement réduite, qui fabriquent tous les produits consommés dans les cercles intérieurs et qui n'ont pour seul délassément que l'immersion dans les films réalisés par les artistes et producteurs. Dans cette société compartimentée, les différentes catégories de citoyens n'ont aucun contact les unes avec les autres et les échanges culturels et économiques sont réduits à un minimum, mais un minimum équilibré, convenant à la satisfaction prolongée de millions d'enfermés.

La société des *Barreaux de l'Éden* paraît plus humaine, même si elle est aussi totalitaire. Les êtres humains sont répartis en trois catégories de citoyens, A, B et C, selon leur hérédité. Les sujets C sont voués aux tâches subalternes. Les B supervisent le travail des C, tandis que les A administrent des ensembles complexes, depuis la direction d'une « Maison-Défonce » jusqu'à la coordination de la société entière. En principe, cette organisation est due aux retombées d'une guerre ancienne. Chaque catégorie est plus ou moins à même d'assimiler l'ANC X, une substance mise au point par le Prophète Jagor Jean.

L'ANC X permet aux deux catégories inférieures de contacter les esprits des morts, ce qui leur garantit concrètement l'existence de l'âme et les récompenses d'une vie vertueuse. Sur les A, en revanche, l'ANC X a un effet physique : une injection les rend immortels. Après des années de bons et loyaux services, les A sont autorisés à se rendre sur des planètes paradisiaques, où ils peuvent continuer leur longue existence.

En réalité, la seule transformation ayant affecté les survivants de cette guerre ancienne était une mutation bénéfique : tous les êtres humains sont devenus immortels. La société est conçue pour empêcher cette information de se répandre et pour faire en sorte de provoquer la mort de tous les citoyens. En raison de leurs contacts avec les morts, qui ne sont en fait que des suggestions hypnotiques, les B et les C sont loin d'imaginer qu'ils pourraient être éternels. Les injections d'ANC X fournissent l'occasion de les empoisonner. Au sommet de cette pyramide morbide se trouvent les meilleurs de la classe A, incapables, du fait d'un traitement hypnotique, de se rendre compte qu'ils sont eux-mêmes condamnés à une mort truquée.

Les sociétés de Pierre Pelot sont des machines infernales. Même lorsqu'il existe une classe dirigeante, il n'est pas en son pouvoir de modifier la société. Les individus n'ont plus rien à apporter, car en échange de ce que cette société peut offrir, seuls sont acceptés des services prédéfinis. L'amélioration de la condition humaine, selon cette perspective, implique de s'intéresser non plus à l'être

humain, mais au système qui garantit son bonheur. Dans *Parabellum tango*, Pierre Pelot conçoit une société totalitaire qui admet l'existence d'un espace extérieur, mais uniquement comme symbole de sa perfectibilité. Le domaine de l'Œil a pour complément la Hors-Vue. Les citoyens soumis à la loi de l'Œil bénéficient d'avantages matériels conséquents. Ils ont pour compagnons familiers les A. C., des Animaux de Compagnies cybernétiques, souris, chats ou chiens réglés sur le caractère de leur propriétaire et chargés de leur rappeler leurs commandements personnalisés.

Deux lignes d'intrigues se développent en parallèle, sans jamais vraiment se rejoindre. L'histoire d'Anton Girek, contestataire de la Hors-vue et musicien auteur de la chanson « Parabellum tango », permet de saisir ce qui motive la résistance au Programme de l'Œil : son Domaine apparaît comme un espace fœtal, protégeant les citoyens en les empêchant de grandir. Interdit de diffusion, Girek prévoit à la fin du roman de passer à la lutte armée. La trajectoire de Woodyn Noman se fait en sens inverse. Originaire de Hors-Vue, il a gagné sa citoyenneté et veut devenir un citoyen modèle. Une erreur de conception de son A. C. manque de provoquer son décès. Ces animaux sont en effet chargés d'exécuter, en provoquant des embolies, ceux qui désobéissent à la Loi de l'Œil. Airie, une avotraq chargée de veiller à l'amélioration du Programme, convainc Noman de faire confiance malgré tout à ce dernier :

[...] le système tend réellement vers une perfection [...] le territoire de l'Œil s'étend inexorablement de jour en jour, et il finira par absorber toute la planète. Sa protection s'étendra sur toute la planète, oui. Ce sera alors le jour de la véritable perfection ! Ce qui est impossible aujourd'hui le deviendra. Les A. C. ne seront même plus nécessaires, car le traumatisme de la solitude sera effacé du cerveau des individus. La surveillance protectrice s'exercera par une liaison directe entre Programme et Citoyens, à l'aide d'implants greffés, inoculés. Ceci n'est pas encore réalisable, mais le système y travaille – et vous êtes de ceux qui permettront la réalisation de ce projet grandiose. La vie d'un homme sera la meilleure possible, car efficacement contrôlée et guidée¹⁷¹.

Le libre-arbitre et la conscience des êtres humains singuliers se confondraient avec les directives de programmation d'un système ne laissant aucune part à l'erreur, dans le but de satisfaire tous les citoyens. Plutôt que de déterminer à l'avance des zones ou des classes où enfermer les individus afin d'y cultiver des bonheurs génériques, le Programme est censé comprendre autant de cases qu'il existe d'individus, ou plus exactement, faire en sorte que chaque individu soit incapable d'aspirer à autre chose qu'à ce qu'il vit.

171 *Ibid.*, p. 236-237.

Dans ces portraits de société en machines infernales se découvre l'un des moteurs principaux du paradigme dominant de cette époque. Les personnages qui luttent contre les sociétés qui les oppriment, les torturent ou les enferment se battent avant tout pour affirmer leur droit à être exceptionnels, contre le conformisme écrasant de leur environnement. Leur frustration devant leur incapacité à s'évader est à la source d'explosions de violence, dont le résultat est l'écroulement de la société ou l'élimination de l'élément perturbateur. Dans les mondes imaginés par la science-fiction des années soixante-dix, le contrat social est non seulement rompu, mais rigoureusement impossible, sinon au prix d'une imposture permanente. L'individu ne peut plus vivre en société, la société ne tolère plus les individus.

La science-fiction est, pendant les années soixante-dix, une littérature d'évasion, en ce qu'elle met en scène des enfermés : séquestrés dans une geôle, prisonniers d'une société répressive, ou pris dans les limites de leur univers intérieur, ils aspirent à une liberté abstraite, conçue comme une absence de contraintes. Les sociétés fictionnelles de cette période constituent des contre-modèles. Bornées, sanguinaires, totalitaires, les institutions politiques n'inspirent que de la défiance. Des personnages poussés à bout cherchent à leur échapper ou à les mettre à bas, sans avoir de plan pour l'avenir.

En cela, le paradigme dominant de la science-fiction rencontre à cette période certaines aspirations fondées sur de la méfiance à l'égard des institutions et sur un désir de changement social. Néanmoins, aucun roman français de science-fiction ne constitue de référence pour une quelconque contre-culture. Les héros sont des martyrs et des cobayes, non des prophètes ou des révolutionnaires. Il s'agit encore de donner à voir d'autres lieux et d'autres temps, par les yeux d'un témoin privilégié. Les espaces intergalactiques appelaient de courageux explorateurs, mais des sociétés structurellement mauvaises exigent des victimes susceptibles d'explorer tous les méandres de leurs iniquités.

La période qui s'étend de la création d'Ailleurs et Demain jusqu'à la réduction drastique du nombre des collections au début des années quatre-vingt pourrait correspondre à une ère de l'abondance. Les collections se multiplient tandis que des écrivains, jeunes talents ou auteurs éprouvés, trouvent dans cette conjoncture les moyens de faire leurs preuves et d'entamer des carrières littéraires impossibles en temps de disette.

Le sous-champ éditorial de la science-fiction n'accède pas à une véritable autonomie, car les collections restent soumises à de fortes exigences de rentabilité pour justifier de leur existence. Il passe du statut de niche spécialisée à celui de marché spécifique, dans lequel il est devenu possible de localiser des œuvres

notables. De plus, les collections dont les directeurs ont su assurer la longévité du catalogue disposent de la rentabilité nécessaire pour se maintenir et devenir des points de repère stables dans le domaine de l'édition. Robert Laffont, Denoël, J'ai Lu, Presses Pocket et le Fleuve noir maintiennent sans problème majeur leurs collections de science-fiction au cours de la décennie suivante.

À l'intérieur même du sous-champ, les rapports de force évoluent. Le pôle de la critique reste faible. Les essais et commentaires portant sur la science-fiction et sur ses déclinaisons contemporaines n'ont pas d'influence sur l'écriture et la publication. En revanche, l'accès de certains critiques historiques aux postes de direction de collection leur donne la possibilité d'orienter la perception de cette littérature, en en fixant une image historique. C'est à cette époque que se met en place en France un patrimoine de la science-fiction.

Par ailleurs, la multiplication des collections atténue le pouvoir individuel de chaque directeur. Les auteurs peuvent trouver à placer leurs œuvres refusées par une collection. Cela ne leur fournit pas de réel moyen de pression sur les directeurs de collection, mais simplement une source de revenus plus stable. Ce n'est qu'à titre individuel, en se fondant sur leur prestige, limité par ailleurs à la communauté des amateurs de science-fiction française, que quelques rares auteurs comme Michel Jeury, Jean-Pierre Andrevon, Philippe Curval ou Pierre Pelot peuvent envisager de négocier avec les éditeurs.

Les ouvrages d'auteurs français connaissent des traductions en plusieurs langues européennes, faisant alors de la France un second pôle d'exportation par rapport à la sphère anglo-saxonne. En revanche, il reste très difficile de se voir traduit aux États-Unis. C'est le cas de Gérard Klein et de Pierre Barbet, essentiellement chez DAW Books, une collection à bon marché dirigée par Donald A. Wollheim, mais il s'agit de situations individuelles, qui ne permettent pas une reconnaissance aux États-Unis des auteurs français de science-fiction. Faute de points de contact efficaces et d'un marché suffisamment dynamique, les domaines français et américains n'effectuent pas la jonction réussie de longue date entre l'Angleterre et les États-Unis.

Le paradigme dominant de la science-fiction en France pourrait pourtant être compatible avec celui qui s'est formé parallèlement aux États-Unis et en Angleterre, dans le cadre de la *New Wave*. Les dates de parution en langue originale se rapprochent à cette époque des dates de publication en France, ce qui indique une proximité des thèmes alors mis en valeur. Les romans marquants de cette période mettent en scène des mondes rendus inhospitaliers par la pollution et la surpopulation (John Brunner, *Tous à Zanzibar*, 1968/1972 ; *Le Troupeau aveugle*, 1972/1975 ; James G. Ballard, *Crash*, 1973/1974, *L'île de béton*, 1974/1974 ; Robert Silverberg, *Les Monades urbaines*, 1971/1974) ou d'une étrangeté difficile à assimiler (Ursula K. Le Guin, *Le nom du monde*

est Forêt, 1972/1979). La violence est une réponse habituelle au dégoût qu'inspirent les manigances des dirigeants (Norman Spinrad, *Jack Barron et l'Éternité*, 1969/1971), car le sommet de l'État n'est plus digne de confiance et ce n'est qu'au prix d'un combat individuel que la situation peut s'améliorer (Isaac Asimov, *Les Dieux eux-mêmes*, 1972/1973 ; Ursula K. Le Guin, *Les Dépossédés*, 1974/1975). Au fil d'errances absurdes, des héros incertains de leur identité et de leurs loyautés (Roger Zelazny, *Les Neuf Princes d'Ambre*, 1970/1975 ; Robert Silverberg, *L'Homme programmé*, 1972/1976) se cherchent une place dans un environnement hostile et découvrent que la réalité n'est pas conforme aux dogmes officiels (Christopher Priest, *Le Monde inversé*, 1974/1975 ; Norman Spinrad, *Les Avaleurs de vide*, 1974/1979). Les structures mêmes de la réalité sont d'ailleurs sujettes à caution et l'avenir inspire l'effroi (Robert Silverberg, *L'Homme stochastique*, 1975/1975 ; Philip K. Dick, *Ubik*, 1969/1970, *Coulez mes larmes, dit le policier*, 1974/1975, *Substance morte*, 1977/1978). Le paradigme anglo-saxon conserve un rôle plus actif aux personnages principaux et n'admet pas de sociétés impossibles à changer. Plus nettement encore que dans les décennies précédentes, le paradigme français se développe de manière distincte de son parent anglo-saxon. Les auteurs français écrivent des textes correspondant à leur vision de la science-fiction et cette vision est aussi bien inspirée par les textes traduits que par les autres œuvres françaises : le paradigme dominant de la science-fiction française, loin d'être une simple inflexion des tendances en vogue aux États-Unis, est le produit d'une culture autonome.

BILAN HISTORIQUE : LA SCIENCE-FICTION FRANÇAISE, DE 1950 À NOS JOURS

À partir de 1950, l'imagination scientifique s'efface au profit d'une science-fiction déterminée par la publication d'œuvres traduites, mais aussi d'œuvres d'expression française. Les trois décennies envisagées m'ont permis d'étudier la constitution, le développement et l'autonomisation relative d'un sous-champ éditorial doté d'une forte cohérence interne et d'une grande conscience de lui-même. Les agents du champ de la science-fiction me semblent caractérisés en premier lieu par leur conviction d'avoir une mission à accomplir : passionnés par ce type de littérature, ils souhaitent faciliter l'avènement de nouvelles œuvres, que ce soit par la traduction ou la publication d'ouvrages français. Les critiques appellent de leurs vœux la parution d'une grande variété de textes et ils soutiennent même les circuits de production les plus populaires, en particulier le Fleuve noir.

De l'état de niche spécialisée, regroupant collections de littérature populaire et parents pauvres de maison d'édition généralistes, ce sous-champ accède au statut de secteur éditorial à part entière, même s'il reste soumis à des exigences économiques importantes, du fait de la faible valeur symbolique des œuvres produites à l'intérieur du domaine.

La légitimation de la science-fiction demeure incomplète, parce qu'elle n'est pas due à des facteurs internes au sous-champ, qui lui auraient donné une force plus grande dans le champ de la littérature. La science-fiction ne devient fréquentable qu'en raison de multiples facteurs externes, parmi lesquels le succès d'un cinéma de science-fiction et celui de quelques ouvrages rattachés à son espèce littéraire, comme des œuvres de René Barjavel ou le *2001* d'Arthur C. Clarke. La démonstration pendant les années soixante-dix de la rentabilité des collections de science-fiction assure toutefois une certaine marge de manœuvre à leurs directeurs.

La question de la légitimation de la science-fiction s'articule aussi à celle des rapports entre l'évolution de la société et la perception de produits culturels prétendant donner une idée de l'avenir. Les œuvres de science-fiction sont issues de leur société. Les extrapolations les plus extrêmes s'enracinent dans une connaissance du présent et du passé de notre monde de référence. Le contexte social est un facteur à prendre en compte dans la production d'une œuvre donnée, sans qu'il soit possible d'attribuer à un événement donné un rôle

déterminant. La Guerre froide, la décolonisation, la guerre d'Algérie, la libéralisation des mœurs après 1968 forment un arrière-plan politique et social pour les romans de science-fiction, sans fournir des clefs d'interprétation des textes.

Dans le cadre d'une histoire culturelle de la science-fiction, les parcours individuels d'écrivains français pourraient donner lieu à une prosopographie. Des auteurs tels que Richard-Bessière, Jimmy Guieu ou Maurice Limat, qui trouvent dans le giron du Fleuve noir l'occasion d'écrire de nombreux romans d'aventures, incarnent le modèle des écrivains « populaires ». Francis Carsac, Stefan Wul et Pierre Barbet fournissent des exemples d'écrivains « irréguliers », à la carrière littéraire parfois considérable dans le domaine français, sans qu'elle soit leur source principale de revenus.

252

Les deux conjonctures éditoriales, avant et après 1970, conditionnent la situation des écrivains « professionnels ». Gérard Klein en fournit un archétype à une époque où le sous-champ ne peut soutenir une telle aspiration : l'écrivain professionnel doit chercher à publier comme nouvelliste et romancier et dans toutes les collections, de peur de se trouver, comme Nathalie Henneberg à la disparition du Rayon fantastique, sans collection où publier. Les carrières de Philippe Curval, André Ruellan, Michel Jeury, Jean-Pierre Andrevon et Pierre Pelot fournissent des modèles d'écrivains professionnels en période d'abondance.

Les parcours des auteurs ne se confondent pas avec l'évolution de leurs personae littéraires, qui dépend de la diffusion et du maintien de leurs œuvres, par des réimpressions et des rééditions successives. Les romans de Francis Carsac et de Stefan Wul, appréciés par les publics de toutes les époques, n'ont pas connu d'éclipse. Ces romans continuent de plaire et de se vendre, le goût du public confirmant ou infirmant les intuitions des directeurs de collection. Comme pour toute littérature, la preuve majeure de l'importance d'un écrivain et de ses œuvres est administrée par le jugement du temps.

À chaque époque correspond une certaine manière de considérer et d'écrire les textes de science-fiction, mais un nouveau paradigme dominant n'efface pas ce qui a précédé. Un auteur de science-fiction écrit en fonction de son environnement, en ajoutant ses propres créations à un temps donné. Ses œuvres, susceptibles de lectures multiples, peuvent entrer en résonance avec les paradigmes d'autres époques. Les auteurs majeurs de ces trois premières décennies de la science-fiction françaises restent appréciés, édités et lus pendant les périodes suivantes. Au-delà de 1980, de nouveaux écrivains, lecteurs et admirateurs de leurs prédécesseurs, perpétuent leurs efforts, en modelant à neuf les thèmes anciens et en introduisant d'originaux, dans le cadre de différents paradigmes dominants.

La situation éditoriale ne redevient jamais aussi favorable que pendant les années soixante-dix. Pendant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, la publication d'œuvres françaises se fait rare en dehors du Fleuve noir et de Présence du Futur¹. Le nombre de collections se réduit pendant la première moitié des années quatre-vingt. Seules se maintiennent les collections qui ont su s'assurer une réputation et une stabilité financière : Ailleurs et Demain, Présence du Futur, Anticipation, Pocket et J'ai Lu. Ces années correspondent à une période de contraction du marché, dont le symbole le plus frappant pourrait être la disparition de *Fiction* en 1990, mais un lectorat fidèle permet aux collections de maintenir et de développer leur catalogue.

Le début des années quatre-vingt-dix voit le marché s'améliorer. Les collections s'appuient sur un intérêt renouvelé pour les aventures spatiales pour améliorer leurs ventes, comme le montre le grand succès d'*Hypérion*, de Dan Simmons, chez Ailleurs et Demain. Parallèlement, la *fantasy*, en particulier dans sa variante pseudo-médiévale dénommée *heroic-fantasy*, est de plus en plus distinguée de la science-fiction, tout en restant publiée par les mêmes collections, comme la *Belgariade* de David Eddings chez Pocket ou les *Princes d'Ambre* de Roger Zelazny chez Présence du Futur². Ces deux tendances concourent à assurer une assise solide à de nouvelles maisons d'édition, comme Mnémos, qui publie également de la fantasy urbaine, et surtout L'Atalante, qui publie des œuvres ayant un grand succès de librairie, en particulier la série du Disque-Monde de Terry Pratchett, qui présente un monde d'*heroic-fantasy* parodique, et la trilogie de space-opera flamboyant de Pierre Bordage, *Les Guerriers du silence*.

La parution de deux nouvelles revues, *Bifrost* et *Galaxies*, à partir de 1996, manifeste les espoirs suscités alors par le marché de la science-fiction, dans lequel, néanmoins, les écrivains français restent moins publiés et moins lus que les auteurs traduits, même si l'anthologie *Escapes sur l'horizon*, parue au Fleuve noir en 1998, sert de symbole et d'encouragement pour la nouvelle génération d'écrivains.

La fin des années quatre-vingt-dix ouvre une période de transformations et d'adaptations qui n'est pas encore achevée. Elle est marquée par la disparition des deux plus anciennes collections françaises. Le Fleuve noir interrompt

- 1 Les considérations qui suivent dépassant le cadre de cet ouvrage, je n'indique pas les références exactes de chaque ouvrage pour éviter de surcharger les notes.
- 2 Le cycle d'Ambre de Zelazny a été entamé en 1970 et achevé en 1991. Même s'il a été publié au fur et à mesure par Présence du Futur de 1975 à 1993, il est surtout mis en avant comme cycle complet à partir de 1990, lorsque tous les tomes sont réimprimés sous des couvertures frappantes signées Florence Magnin. La parution d'œuvres de *fantasy* est bien antérieure aux années quatre-vingt-dix, en particulier chez Pocket, qui accueille depuis la fin des années soixante-dix le cycle du champion éternel de Michael Moorcock, dont les plus connus concernent Elric de Melniboné. Néanmoins, la *fantasy* acquiert droit de cité à cette période, sans plus être considérée comme une variante de la science-fiction.

Anticipation en 1997, lui préférant des collections de moindre amplitude et à la durée de vie plus limitée, comme la collection SF (1997-1999), des collections grand format en science-fiction (1998-2001) et en fantasy (1998-2004). Il continue également à faire fonds sur le prolifique Georges J. Arnaud, dont le cycle de *La Compagnie des glaces*, entamé en 1980 et achevé en 1992, connaît de nombreuses suites, séries dérivées et rééditions.

Chez Denoël, Présence du Futur disparaît en 2000, remplacée par Lunes d'encre, lancée en 1999 et publiant des œuvres originales, surtout des traductions, tandis que le fonds de Présence du Futur sert à alimenter la collection Folio SF de Gallimard, nouvel acteur du poche créé en 2000. Suivant une logique inverse, J'ai Lu ajoute en 1998 à sa collection de poche la collection Millénaires qui, en dépit de son dynamisme, doit être arrêtée en 2004.

Pendant les années 2000, le marché de la science-fiction se réduit, notamment parce qu'il est concurrencé par celui de la fantasy, qui a acquis une autonomie complète et dont les variantes se multiplient au rythme des succès de librairie, comme la série des Harry Potter pour la fantasy urbaine ou la série de *Twilight* pour la romance surnaturelle, dénommée en France « Bit-Lit ». Dans cette conjoncture défavorable, néanmoins, les collections publient beaucoup, pour ne pas laisser trop d'espace à leurs concurrents et dans l'espoir qu'un succès ponctuel leur permettra de compenser leurs pertes.

Aux acteurs encore solides comme L'Atalante, J'ai Lu, Ailleurs et Demain, Lunes d'Encre, le Livre de Poche et Pocket s'ajoutent de nouvelles maisons d'édition. Bragelonne s'appuie d'abord sur l'heroic-fantasy, puis développe une série de science-fiction en grand format à partir de 2005, avant de lancer des collections de poche sous l'ombrelle de Milady en 2008. Le Béliat, La Volte, Au Diable Vauvert, Les Moutons électriques, qui publient beaucoup d'auteurs français, viennent également s'ajouter à la longue liste des éditeurs et collections publiant de la science-fiction en 2011.

Indépendamment de ces diverses mutations éditoriales, le paradigme dominant de la science-fiction continue d'évoluer au rythme des parutions. Après le temps des martyrs, vient une ère de barbarie, âpre et dure. Les œuvres de science-fiction restent alors imprégnées d'un certain pessimisme et on y retrouve des dystopies et de l'ultra-violence, comme dans *Le Travail du furet à l'intérieur du poulailler* (1983), de Jean-Pierre Andrevon. Le héros est un furet, un tueur officiel au service de l'État, chargé d'éliminer des citoyens désignés au hasard. Il se révolte contre ce système lorsque la femme qu'il aime lui est désignée comme cible.

Loin d'être une simple victime comme dans le paradigme précédent, le furet d'Andrevon redevient une figure d'action. De même, dans la série des *Goulags mous* (1984), dans laquelle Jacques Mondoloni postule la victoire du système

soviétique sur un modèle américain effondré, les personnages agissent dans le cadre de leur société dystopique, sans être écrasés par elle.

Les héros de cette période parviennent à survivre malgré la décadence et la brutalité des sociétés qui les entourent. Le long cycle de la *Compagnie des glaces* de Georges J. Arnaud est caractéristique de ce type de situation : confrontés à une planète où règnent des températures très basses, ainsi qu'à des sociétés prédatrices et violentes, les héros d'Arnaud se révèlent capables de surmonter tous les obstacles, même dans la souffrance et l'horreur. De la même manière, les récits de cette période qui mettent en jeu des problèmes temporels ne montrent pas des pièges insolubles, mais la résolution efficace de paradoxes, que ce soit dans la série des Colmateurs de Michel Jeury ou dans le cycle de Setni, l'enquêteur temporel, de Pierre Barbet³.

Le cadre le plus commun des romans français de cette décennie est, comme chez Arnaud, une Terre transformée et hostile, mais où l'aventure est possible⁴. Ce paradigme hérite du précédent un cadre social et technique en pleine dégénérescence. La science n'existe plus que par fragments et tous les systèmes s'écroulent, ou il n'en reste déjà que des miettes. Élisabeth Vonarburg présente dans *Le Silence de la cité* (1981) une Terre séparée entre une majorité d'humains ayant régressé sur le plan technique après une catastrophe et une poignée de savants immortels végétant dans leur cité coupée du monde. Les recherches et les actions de l'héroïne servent à rétablir le contact entre ces deux espaces, en prévision d'une reconstruction future.

Les mondes post-apocalyptiques, tout mortels qu'ils soient, sont les lieux d'une survie et d'un espoir d'évasion, comme dans *Blue* (1982) et *City* (1983) de Joël Houssin, où les affrontements stériles entre gangs aboutissent à leur extermination, mais aussi à une nouvelle chance pour le personnage principal.

Serge Brussolo, figure importante de la science-fiction des années quatre-vingt, publie de nombreux romans où des anti-héros, rompus à la violence de leur univers, souvent veules et sans scrupules, luttent pour leur survie dans des conditions extrêmes. De façon caractéristique des récits de cette période, en particulier au Fleuve noir, ils sont soumis à toutes sortes de cruautés et d'humiliations, et ils en infligent parfois eux-mêmes⁵.

3 On peut lire notamment de Michel Jeury *Cette Terre* (1981) et *Le Vol du serpent* (1982), de Pierre Barbet *Rome doit être détruite* (1983) et *Un Reich de mille ans* (1987).

4 Les ouvrages se situant hors de la Terre transposent sur d'autres planètes ce paradigme du cycle d'effondrement et de reconstruction, comme les romans du cycle de Lanmeur de Christian Léourier, dont le premier est *Ti-Harnog* (1984). Ce sont des romans de contact, montrant un personnage déraciné et confronté à des traditions étrangères, mais qui parvient à s'y adapter après bien des vicissitudes.

5 Dans cette veine, on peut lire *Le Puzzle de chair* et *Les Semeurs d'abîme* (1983), et la série des « soldats de goudron » (1984-1987).

Serge Brussolo, qui écrit aussi des récits fantastiques et d'*heroic-fantasy*⁶, fait partie des auteurs français qui, à cette époque, contribuent à faire s'éloigner la science-fiction de toute considération scientifique, comme dans *Rempart des naufrageurs* (1985). Un vent violent, à l'origine inexplicée, balaie sans relâche une planète entière. Au fil d'une errance picaresque, les personnages sont confrontés à des modèles délirants d'adaptation au vent, en particulier des mutations absurdes. Si ce récit est prenant et évocateur, son univers est dépourvu de cohérence autre que métaphorique : l'essentiel est de suggérer des images fortes, et non de proposer une extrapolation construite.

Cette sensibilité est proche de celle du groupe « Limite », qui signe l'anthologie *Malgré le monde* (1987), marquant le terme d'une évolution spécifique au sein du paradigme de l'époque. Les écrivains de ce groupe, notamment Francis Berthelot, Emmanuel Jouanne et Antoine Volodine, suivent une ligne esthétisante, dont la logique est de rendre compte des sensations et des troubles qu'occasionnerait la plongée dans des univers décalés par rapport au nôtre. Comme la fantasy et le fantastique, ce courant ne se trouve alors subsumé dans la science-fiction que faute d'un espace où se déployer et ses auteurs trouvent ensuite à publier leurs œuvres ailleurs que dans des collections de science-fiction.

Si la cruauté et la brutalité marquent une bonne partie des œuvres de science-fiction pendant les années quatre-vingt, la fin de cette période voit apparaître des récits qui montrent la possibilité de rompre le cycle de la barbarie. Les romans de Roland C. Wagner, en particulier, sont des remontées hors des enfers. Si la violence y reste présente, les personnages sont décidés à la faire cesser.

Dans *La Poupée aux yeux morts* (1988), le héros commence par être écrasé par un environnement où il n'a pas sa place : astronaute prématurément vieilli dans l'espace, il revient sur Terre pour découvrir que les lois rationnelles ont changé et que la femme qu'il aime a subi un lavage de cerveau. Il entreprend alors de la sauver, en défendant les changements ontologiques que les tenants d'une rationalité étroite, geôliers de la créativité humaine, voudraient refuser. De même, dans *Les Derniers Jours de mai* (1989), il apparaît que la violence n'est qu'un passage, une étape que doit surmonter le personnage principal confronté à une entité extraterrestre manipulant les humains.

Au terme des années quatre-vingt, la violence s'épure, devient moins gratuite et sert à étayer la matérialité de récits souvent très éloignés de la Terre. Quelques romans semblent poursuivre une logique de violence urbaine héritée des années

6 Lire en particulier *Le Tombeau du roi-squelette* (1988) et *La Nuit du bombardier* (1989). Les collections de science-fiction laissent une place importante à des récits d'*heroic-fantasy*, fantastiques ou magiques, comme le cycle de Swa (1982) de Daniel Walther, *Yurlunggur* (1987) de Jean-Marc Ligny ou *Un navire de nulle part* (1986) d'Antoine Volodine.

quatre-vingt, mais ils doivent plus à l'esthétique du *cyberpunk*⁷, comme *Inner City* (1996) de Jean-Marc Ligny, qui montre un Paris futur où les populations les plus privilégiées se connectent en permanence à un réseau de réalité virtuelle, reléguant la barbarie dans les banlieues illettrées. Contrairement aux univers trompeurs des années soixante-dix, cette réalité virtuelle n'est jamais confondue avec la réalité : elle constitue un nouveau territoire à maîtriser et à explorer.

Les thématiques issues du *cyberpunk* se traduisent en France en des univers sombres, mais où les personnages sont décidés à se battre pour produire de nouvelles formes de société, comme dans la série de *F.A.U.S.T.* (1996-1997) de Serge Lehman, qui montre la lutte entre l'organisation éponyme de la série et les multinationales cherchant à dominer la planète.

Dans sa série des *Futurs Mystères de Paris*, commencée avec *La Balle du néant* (1996), Roland Wagner achève de neutraliser les influences violentes à l'œuvre dans le paradigme français des années quatre-vingt et dans le *cyberpunk*. La Terre y a connu un paroxysme d'ultra-violence du fait de l'émergence d'archétypes barbares dans la psychosphère, un champ cognitif où se manifeste la psyché collective de l'humanité, mais cette crise est révolue et le crime a presque disparu de la société. Tem, détective privé, est non-violent et dispose d'un talent susceptible de le soustraire à toute agressivité, car sa Transparence empêche les gens de s'apercevoir de sa présence. Il ne reste plus à combattre que les dernières multinationales, manipulées par des rémanences d'archétypes agressifs.

Cette logique de disqualification de la violence informe les récits d'aventures spatiales qui se multiplient alors. Même s'il s'agit de représenter des aventures exotiques et parfois même des guerres interstellaires, le message général des romans de science-fiction de cette époque est que la violence n'est pas une solution. Les voies de la guerre et de la destruction se révèlent moins efficaces que la recherche de l'équilibre et de l'harmonie, ainsi qu'il apparaît dans la trilogie des *Guerriers du silence* (1993-1995) de Pierre Bordage : ce n'est qu'en retrouvant les secrets d'une harmonie universelle que les héros parviennent à triompher des agents du néant, les terribles Scaythes.

Les visées militaires sont systématiquement disqualifiées : les AnimauxVilles de Jean-Claude Dunyach, dans *Étoiles mortes* (1991), représentent un enjeu stratégique pour les civilisations humaines en concurrence, en raison de leurs

7 Le *cyberpunk* est un courant né au début des années quatre-vingt, avec pour roman emblématique *Neuromancien* de William Gibson. Les récits *cyberpunk* mettent en scène des anticipations pessimistes. L'informatique a envahi la société, parasitant les corps et les cerveaux. La politique a été vidée de son sens par la victoire d'un libéralisme symbolisé par de toutes-puissantes multinationales. Pour juger de l'intérêt du *cyberpunk* pour la science-fiction française, lire les nouvelles de Sylvie Denis dans *Jardins Virtuels* (1995).

capacités de déplacement instantané dans l'espace, mais ce qu'ils enseignent finalement aux humains est le respect de la vie. De même, l'univers personnel développé par Ayerdhal dans de très nombreux récits s'organise autour de l'idée que l'adaptation aux différents lieux de la galaxie repose sur des capacités de compréhension et d'empathie, plutôt que des politiques agressives de conquête⁸. Roland Wagner systématise cette logique dans *Le Chant du cosmos* (1999), dans lequel il apparaît que l'équilibre de l'univers dépend directement de l'harmonie des consciences humaines et extraterrestres.

Les récits de cette période ne négligent pas les tendances au conflit. Dans *Aucune étoile aussi lointaine* (1998), Serge Lehman revisite toutes les thématiques guerrières du *space-opera* au long de l'itinéraire d'initiation d'un jeune homme se rêvant en héros de l'espace. L'artefact immensément destructeur qu'il poursuit se révèle doté de conscience, capable de déterminer ses choix et finit par renoncer à la violence, si bien que l'aventure du héros se révèle être une quête de sens, et non une opération militaire.

258

Comme Lehman, les écrivains français de cette période mettent en scène des personnages qui s'appuient sur leurs connaissances pour régler les problèmes. De manière symétrique, les romans sont conçus en fonction de données et de logiques scientifiques, en particulier chez Laurent Genefort, qui imagine diverses manières pour les humains de s'adapter à des environnements extraterrestres, par la chirurgie et selon des modalités sociales⁹. L'une des situations les plus frappantes qu'il envisage est celle d'*Une porte sur l'éther* (2000) : deux planètes se trouvent reliées par une gigantesque construction cristalline, dans laquelle des communautés humaines se sont établies, y développant des cultures déterminées par les conditions locales de gravité et d'atmosphère.

Les années 2000 voient la prise d'autonomie définitive d'espèces littéraires jusque-là encore confondues avec la science-fiction. La fantasy acquiert droit de cité, et même remporte de plus francs succès que la science-fiction, qu'il s'agisse de sa variante héroïque, avec ses univers médiévaux, de ses incarnations urbaines, introduisant de la magie dans notre monde contemporain¹⁰, ou des avatars du fantastique déclinés en récits pseudo-réalistes ou en romances surnaturelles.

Le paradigme dominant de la science-fiction se trouve en situation de dialoguer avec des paradigmes émergents, qui sont ceux de toutes ces formes littéraires s'affirmant très vite. Des romans comme *La Horde du Contrevent* (2004)

8 Parmi ces récits, on peut lire le cycle de *La Bohème et l'ivraie* (1990), celui de *Mytale* (1991), et celui du *Chant du Drille* (1992).

9 Lire notamment *Les Peaux-Épaisses* (1992), *Arago* (1993), *Les Chasseurs de sève* (1994) et *Les Engloutis* (1999).

10 En la matière, lire notamment *À vos souhaits* (2000) de Fabrice Colin, *Wonderful* (2001) de David Calvo et *Atomic Bomb* (2002), des deux auteurs.

d'Alain Damasio ou *Cleer* (2010) de L. L. Klotzer fournissent des exemples de récits lisibles comme de la science-fiction ou comme de la fantasy, tandis que dans *La Saison de la Sorcière* (2003) Roland Wagner s'attache à présenter une « magie » explicable de manière rationnelle. Ces effets d'interférence, ou de dialogue, ont sans doute contribué à faire évoluer le paradigme de cette époque, depuis la recherche de l'harmonie, vers la représentation de mondes décalés.

Ces mondes sont décalés dans la mesure où le lien avec notre monde de référence devient plus flou. Quelques récits se présentent comme des anticipations, Dans sa série consacrée à *Omale*, entamée en 2001, Laurent Genefort postule l'existence d'un artefact grand comme plusieurs mondes, où échouent plusieurs espèces extraterrestres captées à travers l'espace. L'univers d'Omale se suffit à lui-même : les êtres humains y développent une culture qui ne doit plus rien à leurs sociétés d'origine, mais tout à leurs conditions de vie et à leurs voisins. Les aventures qui s'y déroulent n'ont, par corollaire, aucune répercussion sur le monde extérieur, celui auquel les lecteurs sont liés.

D'une manière similaire, Roland Wagner continue sa série des *Futurs Mystères de Paris*, mais ses histoires se nourrissent bien plus de l'arrière-plan rendu vivant par les récits précédents que par un rapport d'extrapolation direct avec notre monde. Ces récits demeurent néanmoins des anticipations. Plusieurs romans marquants de cette période relèvent nettement de la pratique prédictive de la science-fiction, comme *Le Goût de l'immortalité* (2005) de Catherine Dufour, *La Saison des singes* (2007) de Sylvie Denis, *Lothar Blues* (2008) de Philippe Curval et *Plaguers* (2010) de Jeanne-A Debats.

Les mondes décalés de la science-fiction peuvent prendre la forme d'horizons utopiques, des constructions sociales vivant d'absolu, comme dans *La Cité du Soleil* (2003), d'Ugo Bellagamba, *Pollen* (2002) de Joëlle Wintrebent, *Structura Maxima* (2003) d'Olivier Paquet et *La Zone du dehors* (2007) d'Alain Damasio. Ils se résolvent néanmoins le plus souvent en recomposition du passé, soit en revisitant l'histoire, soit en organisant des récits uchroniques¹¹.

Recomposer le passé revient à remettre en cause radicalement la structure déterministe de notre réalité, selon une logique qui n'est pas sans rappeler la rupture imposée dans le régime matérialiste extraordinaire, qui est celui de la fantasy. En effet, cela revient à nier que les événements passés aient eu lieu, sans faire pour autant intervenir une action consciente issue d'un lointain futur, comme dans les récits de guerres temporelles.

11 La recomposition du passé s'appuie en partie sur l'esthétique du *steampunk*, courant qui consiste à situer des extrapolations au XIX^e siècle, en s'appuyant sur les objets et principes scientifiques de l'époque, en parodiant Jules Verne, H. G. Wells et les romanciers d'imagination scientifique.

Un passé recomposé en science-fiction ne fait pas intervenir d'opérateur irrationnel : il s'agit de déplacer dans le passé le point d'extrapolation, en refusant de considérer que l'histoire ait un cours fixé de toute éternité. Parmi les récits de ce genre, on peut citer la trilogie de *La Lune seule le sait* (2000-2007), de Johan Héliot, qui suppose qu'un contact avec des extraterrestres établis sur la Lune modifie l'évolution du monde à partir de la fin du XIX^e siècle, plusieurs romans de Xavier Mauméjean, *La Ligue des héros* (2002), *La Vénus anatomique* (2004), ou *Car je suis Légion* (2005), ainsi que *Le Déchronologue* (2009) de Stéphane Beauverger.

L'extension du terme d'« uchronie » n'est pas encore très déterminée et il pourrait être appliqué à ces récits, qui présentent une Histoire différente de celle que nous connaissons, à l'instar de *Tancrede* (2009) d'Ugo Bellagamba, dont le héros éponyme devient l'artisan d'une divergence entre notre Histoire et celle de son univers.

260

La version la plus troublante de l'uchronie consiste à situer l'action à une époque théoriquement contemporaine, mais dans un monde qui résulte d'une divergence historique profonde, qu'il s'agisse des actes d'Alexandre le Grand à Gordium, qui donnent naissance à un empire grec dominant le monde deux mille ans plus tard dans *La Reine des Lumières* (2009) de Xavier Mauméjean, ou d'une version alternative de la Guerre froide, pendant laquelle succombe le Général de Gaulle, ouvrant pour Alger la possibilité d'une autonomie politique et culturelle spectaculaire dans *Rêves de Gloire* (2011) de Roland Wagner. Comme toujours en science-fiction, ces mondes extrapolés, pour décalés qu'ils puissent paraître, sont le point de départ d'une réflexion sur notre histoire et notre monde.

Le tableau des tendances de la science-fiction en France après 1980, brossé ici en quelques pages, ne peut échapper à l'approximation, mais il permet de mettre en valeur la pérennité d'une tradition française de l'extrapolation. L'enracinement et l'adaptation de la littérature de science-fiction en France se sont révélés durables. Les crises et les difficultés n'éteignent plus les vocations comme cela a pu être le cas pendant les années soixante, et il se trouve toujours des maisons d'édition pour soutenir la création d'expression française.

LIRE ET ÉCRIRE DE LA SCIENCE-FICTION EN FRANCE

Pour être proches en apparence, les traitements des thèmes saillants qui sont associés à la meilleure manière d'écrire de la science-fiction diffèrent entre la France et les pays anglo-saxons. Le domaine français se développe en fonction de critères internes, élaborés aussi bien au contact des œuvres traduites que des textes français. Le corpus français jouit d'une indépendance structurelle : il est possible de lire de la science-fiction en abondance sans jamais ouvrir un roman traduit. Depuis les incarnations individuelles de la science-fiction, tenues pour des « classiques » par les amateurs français, jusqu'au macro-texte constitué par l'épaisseur historique des récits accumulés, en passant par les objets frappants et les visions de mondes divergents qui circulent de texte en texte, la littérature française fournit un modèle de développement d'un domaine de science-fiction complet.

Un même mécanisme incite le lecteur à la spéculation pendant la lecture, puis à la réflexion une fois le livre refermé. Les mondes fictionnels élaborés sous le régime ontologique matérialiste spéculatif s'appuient pour fonder leur matérialité sur des dispositifs textuels fournissant l'illusion de la complétude. Les connaissances accumulées à partir de récits de science-fiction forment le point de départ de spéculations dans notre monde de référence. Ces savoirs fictionnels se rejoignent par le biais d'images ou d'idées proches. À l'échelle d'un individu, cette persistance d'une activité spéculative constitue une culture personnelle de science-fiction. À l'échelle du domaine entier, la culture de science-fiction forme un « macro-texte », ensemble de tous les textes de science-fiction écrits et virtuels, qui sert de cadre de référence pour l'élaboration de nouveaux textes.

L'étude du domaine français me sert à mettre en évidence ce fonctionnement circulaire. À la racine se trouve cette logique simple : l'écriture d'un texte de science-fiction suppose de la part de son auteur, en plus des nécessités plus générales de la fiction, de prendre simultanément position vis-à-vis de deux ensembles distincts, à savoir le monde réel et le domaine de la science-fiction, ce qui le place sous le signe de la nouveauté et sous celui de l'accumulation.

En premier lieu, l'écrivain fonde dans son récit un certain rapport au monde, qui est de l'ordre de l'extrapolation, ou plus largement de la spéculation : en s'appuyant sur ce qu'il connaît, l'auteur envisage des développements, situés dans un avenir possible ou dans une version alternative de notre monde.

En prenant connaissance du deuxième univers, ce que fait symboliquement le lecteur lorsqu'il lit le récit, un habitant du premier ne remet pas en cause son savoir préalable. Tout ce qu'il découvre est compatible avec son environnement de référence. C'est ici que le régime spéculatif se distingue des deux autres régimes matérialistes. Le régime rationnel n'admet aucune nouveauté ontologique, seulement des variations sur des personnages et des lieux fictifs. Le régime extraordinaire est fondé sur l'introduction d'une nouveauté, mais celle-ci est surnaturelle, ce qui signifie qu'elle ne peut être acceptée comme un prolongement de ce que nous tenons pour la réalité.

Darko Suvin, dans *Metamorphoses of Science Fiction*¹, propose de nommer « *novum* » le type de nouveauté introduite dans un régime spéculatif. Le *novum* est ce qui, dans un texte de science-fiction, ne peut pas être rabattu sur l'expérience préalable, mais reste susceptible d'être incorporé dans un raisonnement logique. Du fait de ce *novum*, il définit la science-fiction comme une littérature de la « distanciation cognitive » (*cognitive estrangement*) : le lecteur se trouve confronté à des faits qu'il ne peut accepter comme réels, mais il est en mesure de les analyser comme il le ferait d'une situation normale, par induction et déduction.

262

Les textes de Jules Verne, Rosny aîné, Maurice Renard ou Jacques Spitz s'appuient aussi sur la distanciation cognitive. Le *novum* du *Péril bleu* est l'existence des « sarvants », ces créatures douées d'intelligence qui résident dans les limites de l'atmosphère terrestre. Le roman fait pour l'essentiel le récit du dévoilement progressif de ce *novum*, jusqu'au moment où sarvants et êtres humains parviennent à une compréhension réciproque. Si ce qui unit les textes de Verne ou Renard et ceux de Klein ou Pelot est bien cette même attention au surgissement d'une nouveauté assimilable logiquement, ce qui les distingue est le résultat d'une évolution historique.

Dans les textes relevant de l'imagination scientifique, les objets nouveaux sont traités comme des anomalies. Même s'ils méritent le nom de *novum*, ils ne sont pas susceptibles d'enrichir le monde : une rencontre avec ce *novum* suffit à en épuiser l'intérêt. Dans la science-fiction, les objets n'achèvent pas leur existence à la lisière d'un texte. Ils peuvent être repris et recombinaés à l'infini. Le traitement de ces objets en fonction d'un paradigme dominant, correspond au goût de l'époque. Le rapport au monde de référence se double d'un rapport au domaine entier, en évolution constante, car résultant de l'accumulation des objets créés de texte en texte. L'exigence d'innovation, propre au régime spéculatif, s'accorde avec une histoire cumulative de la science-fiction.

1 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven/London, Yale University Press, 1979.

La littérature n'est pas le seul médium où apparaissent des images, des notions, des récits et des mondes de science-fiction. La bande dessinée, le cinéma et l'illustration contribuent à leur manière au fonds commun de la science-fiction. Je me concentre dans ce chapitre sur les dispositifs mis en place dans la littérature.

Une mise en garde portant sur la méthode d'analyse est nécessaire. L'étude de la littérature de science-fiction implique généralement des comparaisons et des rapprochements avec d'autres types de textes. À cela, deux causes, l'une, mineure, externe aux études littéraires, l'autre interne et problématique. La cause externe tient au statut des textes concernés. Ces derniers sont mal connus et peu accessibles, si bien qu'il peut paraître utile de mentionner des textes plus connus, même s'ils ne correspondent pas strictement aux phénomènes étudiés.

L'autre cause est plus délicate. À l'échelle de la phrase, du paragraphe, voire du texte entier, aucune propriété absolument remarquable ne se dégage, ce qui est contraire à l'intuition qui veut que la littérature de science-fiction, pour mettre en scène des nouveautés, soit obligée de produire ces nouveautés au moyen de processus textuels différents. Cette intuition procède de certains traits ostensibles, en particulier le travail de collecte lexicale souvent exigé par la lecture d'un récit de science-fiction. Or, considéré pour lui-même, ce travail ne diffère pas de celui qui est effectué face à tout texte. Les bizarreries du vocabulaire ne peuvent pas non plus, en elles-mêmes, constituer un trait déterminant de la science-fiction.

En l'absence d'une propriété générale si surprenante qu'il suffise de l'énoncer pour qu'apparaisse la source de l'étrangeté de la science-fiction, il est tentant de procéder à une différenciation de détail. Les propriétés des textes de science-fiction apparaissent alors comme les manifestations de divergences d'avec un modèle. La littérature de science-fiction est traitée comme un cas particulier, dans le cadre d'un modèle général. Or, une telle approche nécessiterait, pour être pleinement satisfaisante, un modèle général irréprochable.

De ce fait, il ne me paraît guère utile de comparer un récit de science-fiction à un récit réaliste, sauf à vouloir faire ressortir des caractéristiques communes, et non des différences, car l'un et l'autre appartiennent à un même sous-ensemble, comprenant également les récits fantastiques et de *fantasy*, à savoir les récits mettant en place des stratégies matérialistes. Contrairement à l'intuition initiale, ce n'est pas au niveau du texte que se manifestent des différences avec les autres récits matérialistes, mais à l'échelle complexe de la référence, et donc du monde fictionnel établi par le texte.

Néanmoins, une caractéristique de la science-fiction est bien son foisonnement lexical, comprenant pour partie des mots produits dans le cadre d'une fiction particulière et pour une autre de termes réutilisés d'un texte à

l'autre, soit parce qu'ils fournissent un hyperonyme commode, tel que « robot » ou « mutant », soit parce qu'ils sont si spécialisés que le nouvel auteur préfère les conserver, comme le terme de « chronolyse ». Une manière simple de décrire le fonctionnement textuel d'un récit de science-fiction peut être d'indiquer qu'un texte de science-fiction est le lieu d'apparition de nouveautés lexicales, que le lecteur doit incorporer à son vocabulaire en cours de lecture, sous peine de ne pas comprendre le sens global du texte. Ceci étant posé, tout reste à construire.

LE MOT ET LA CHOSE EN SCIENCE-FICTION

264

« Ahun », « Nif », « Draag » ; « dictographe », « champ inhibiteur », « entité-maîtresse » ; « salle de nature », « glisseur », « Animal de Compagnie » : ces termes issus de romans de science-fiction ne font pas partie du dictionnaire. Les premiers sont opaques, les seconds inhabituels, et la troisième série induit une fausse reconnaissance. Irène Langlet fait de ces inventions lexicales le premier niveau des « déclencheurs d'altérité » de la science-fiction² : « les mots-fictions affichent l'identité science-fictionnelle, jouent un rôle de signature stylistique » (p. 33). Loin de n'être qu'un marqueur ornamental, « le mot encode déjà un démarrage d'extrapolation » (p. 30). L'élaboration du monde fictionnel commence au niveau de mots étranges et décalés. Toutefois, l'expression de « déclencheur d'altérité » ne désigne que la moitié du phénomène. Ces mots sont présentés de manière à être assimilés dans un lexique fonctionnel et cohérent.

Il y a loin de l'addition de mots nouveaux jusqu'au fonctionnement d'un monde. Une étape essentielle est celle du développement des signifiés attachés aux mots. Les récits de science-fiction s'appuient sur une infrastructure textuelle rassurante, qui permet au lecteur d'apprendre ou de déduire la signification de mots d'abord étranges, mais prenant place dans son lexique personnel. De même, le réseau de signifiés dérivés de ces mots forme un ensemble cohérent, intégré au système de la langue : la solidarité convergente des signifiants et des signifiés concourt à engendrer un effet de matérialité qui incite à postuler l'existence d'un monde complet, distinct du nôtre.

2 Irène Langlet, *La Science-fiction. Lecture et poésie d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2006, p. 29. Les deux autres niveaux évoqués sont les « altérités discursives », et les « étrangetés d'univers ». Les altérités discursives dispersent à l'échelle d'une phrase ou d'un paragraphe les éléments nouveaux. Dans le cas des étrangetés d'univers, « le lecteur est plongé dans un univers d'emblée différent du sien, son travail de construction xéno-encyclopédique semble sollicité sur tous les fronts : lexical, discursif, narratif, conceptuel » (*ibid.*, p. 37). Dans mon propre système, les altérités discursives relèvent de l'application d'une stratégie laconique et les étrangetés d'univers correspondent à la manière de traiter les objets banals et exotiques.

Les textes de science-fiction peuvent se décomposer en unités emboîtées les unes dans les autres, dont la plus petite unité serait le mot et les signes employés pour le composer. Ce dernier niveau pourrait faire l'objet d'une matérialisation dans un texte, en simulant des signes extraterrestres. Pour les lecteurs incapables de le déchiffrer, le texte est ramené au statut d'image, dont seule compte la matérialité immédiate.

Il en est de même pour tout passage écrit dans une langue différente de celles pratiquées par le lecteur, même si l'alphabet conventionnel est le même. La matérialité n'est plus celle du signe, mais des sons. Ces phénomènes se produisent parallèlement à toute traduction. La présence de signes ou de mots appartenant à des systèmes conventionnels distincts du système principal introduit un décrochage dans la lecture, rendant manifeste ce que l'immersion dans un système linguistique individuel tend à faire oublier, à savoir la matérialité visuelle et sonore des mots qui composent les textes.

Les langues extraterrestres, quand elles sont citées et non « traduites »³, fournissent dans les récits de science-fiction des exemples de cette matérialisation sonore. Francis Carsac offre une description, puis un exemple frappant, d'une langue extraterrestre : « Leur langage est une suite de *susurrements modulés, très rapides*. Celui que j'avais ranimé, et dont on pourrait rendre le nom en français par *Souilik* [...] »⁴. Le mot « Souilik », en même temps qu'il sert à désigner un personnage, renvoie à un ensemble de phonèmes caractéristiques d'une langue différente. Tous les noms propres présents dans un texte de science-fiction servent cette double fonction, dès lors qu'ils sont tirés de la transcription d'une langue extraterrestre. Lorsqu'il lit dans *Le temps n'a pas d'odeur* que la Fédération d'Altaïr envoie une Équipe temporelle sur la planète Ygone, dans la ville de Dalaam, le lecteur est confronté à des mots qui sont en premier lieu des sons⁵.

Les sons font passer du niveau des signes à celui des mots. Le fonctionnement du texte de science-fiction ne se distingue pas de celui d'un autre texte. Tout mot inconnu, nouveau, provoque le même effet de décrochage par rapport au système linguistique que l'irruption d'un mot issu d'une langue étrangère. Confronté à un nom propre, le lecteur s'efforce d'en délimiter le référent dans

3 Les difficultés de communication peuvent être contournées en science-fiction, par la télépathie, l'inculcation rapide d'un langage nouveau par hypnose ou manipulation cérébrale, la traduction automatique par le biais de machines, à moins que l'auteur ne préfère postuler une *lingua franca*.

4 Francis Carsac, *Ceux de nulle part*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1954, p. 25 (je souligne).

5 Gérard Klein, *Le temps n'a pas d'odeur* (1963), Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2004.

le monde de la fiction : « Souilik » a les mêmes propriétés que n'importe quel prénom. Le lecteur ne procède pas autrement face à un nom commun : tout en identifiant la chose désignée par le mot, le lecteur l'incorpore à son dictionnaire personnel et à son système linguistique.

Ici se rencontre une circonstance particulière de la science-fiction⁶. L'ajout de mots nouveaux paraît transgresser le mode de régulation habituel du système linguistique. Un lecteur ignorant le sens d'un nom commun peut censément l'élucider à l'extérieur du texte. Grâce à un dictionnaire, il pourrait en déterminer le sens conventionnel, c'est-à-dire son sens dans le système de la langue. Or dans un texte de science-fiction se manifestent des mots qui ne rentrent jamais complètement dans un système extérieur. Ils conservent une certaine opacité et ils sont le reflet d'un certain état de la langue, institué par le texte.

266

Lorsque la question se pose de savoir ce qu'est « l'ahun », terme que le narrateur de *Ceux de nulle part* ne parvient pas à reformuler en français, le texte, par l'intermédiaire d'un personnage serviable, donne des informations qui pourraient fournir un référent pour ce terme : « C'est le Non-Espace, qui entoure l'Espace, et le sépare des univers négatifs. Et c'est aussi le Non-Temps. Dans l'ahun, il n'y a pas de distance, il n'y a pas de durée »⁷. L'ahun, inverse de l'espace, tout en n'étant pas un espace négatif, correspond aussi à une négation de temps : aucun terme connu ne conviendrait pour désigner un référent si difficile à concevoir. La réponse fait intervenir des termes eux-mêmes étrangers au système linguistique, le « Non-Temps », le « Non-Espace ».

Les mots forgés pour les besoins de la fiction rappellent ces mots étrangers qui, à l'instar de *spleen* ou de *Zeitgeist*, peuvent servir à désigner un nouveau concept. Ils sont proches des néologismes, qui renvoient à des réalités jusque-là indistinctes⁸. Néanmoins, ils se situent par nature hors de tout système linguistique et ne peuvent y être incorporés que par l'activité du lecteur. Ce dernier se trouve contraint d'intégrer, sous la seule autorité du texte qu'il lit, des mots qui sont autant d'amendements locaux et provisoires au système de la langue, même s'ils ne sont dotés d'aucune propriété grammaticale remarquable.

La lecture d'un texte de science-fiction associe deux exigences contradictoires : le lecteur doit admettre dans son vocabulaire des termes renvoyant à des référents fictionnels ; dans un régime ontologique matérialiste, le monde postulé par la

6 Il s'agit d'un dispositif ostentatoire de transgression, employé à divers degrés en littérature. L'ajout en cours de lecture de mots fondés uniquement sur la fiction est courant dans le cadre du régime matérialiste, qu'il s'agisse de textes réalistes, fantastiques ou de *fantasy*.

7 *Ibid.*, p. 47.

8 La science-fiction est la source de certains néologismes, comme tout espace producteur de discours. Le terme de « terraformation », par exemple, a été employé en science-fiction avant d'être un terme scientifique.

fiction est censé exister non par le jeu du texte, mais de manière concrète, si bien qu'une lecture pertinente doit poser les référents de tous les termes comme étant réels.

La tension entre ces deux exigences est la même pour tous les textes soumis à un régime matérialiste. L'effet de matérialité se trouve entretenu dans tous ces types de textes en neutralisant un certain nombre de propriétés de la fiction, en atténuant la présence de l'auteur, voire du narrateur : les événements ne sont pas déterminés par un créateur omnipotent, mais retracés tels qu'ils se sont déroulés ; les personnages sont dotés d'une psychologie, qui explique leurs actes, et ils se soumettent aux règles du monde fictionnel.

Même si la littérature de science-fiction n'est pas exceptionnelle sur ce point, il demeure indispensable d'élucider la question de la référence pour mettre en valeur des caractéristiques plus spécifiques. Un article de Marc Angenot, « Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction »⁹, peut servir de point d'appui en la matière. Marc Angenot se donne pour but dans cet article de préciser le mode de fonctionnement d'un texte de science-fiction. Il établit que les « mots-fictions » forgés à l'occasion d'un texte de science-fiction appellent la formation de ce qu'il dénomme des « paradigmes absents ».

Un paradigme est, ici, « l'économie des classes complémentaires au signe »¹⁰. Tout mot renvoie à un ou plusieurs paradigmes : écrire « homme », renvoie implicitement au paradigme de l'humanité, qui comprend également « femme », mais aussi à une multitude de paradigmes sociaux. L'« ahun » de *Ceux de nulle part* fait partie d'un paradigme qu'il présuppose : ce paradigme comprend l'espace connu, mais aussi les espaces négatifs ; l'ahun occupe entre l'espace et les espaces négatifs, soit entre la matière et l'anti-matière, une position intermédiaire qui est celle du néant absolu, ce qui le rend équivalent au Non-Temps et au Non-Espace.

Marc Angenot fait ici intervenir une distinction problématique, qui le fait parler de paradigmes « absents » pour la science-fiction :

Non seulement, dans tout récit de fiction, ces signaux sont des leurres qui ne renvoient à aucune réalité empirique, mais encore, dans la SF, le champ noétique [...] est toujours partiellement absent et en fait trompeur, car *inexistant dans son économie intégrale*¹¹.

Le paradigme nécessaire pour comprendre un mot nouveau fourni par un texte de science-fiction serait « absent » en ce qu'il n'est pas complet et destiné

⁹ Marc Angenot, « Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n° 33, février 1978, p. 74-89.

¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹¹ *Ibid.* (c'est l'auteur qui souligne).

à ne l'être jamais. Le lecteur est abusé par la construction des syntagmes, parce qu'il traite les mots de la science-fiction comme des mots ordinaires.

Dans l'énoncé, « ils jouaient à la pouillette », le *sens* n'est pas dans ce mot mais dans l'effet de structure des mots qui l'englobent.

L'irradiation syntagmatique produit le mirage du paradigme absent¹².

268 Par « effet de structure », les mots de la science-fiction se trouvent inclus dans le système de la langue et, comme l'indique également Marc Angenot, tout énoncé appelle des paradigmes sémantiques. Devant la phrase : « Il fumait à petits coups une 10 % de Nif, pincée entre deux doigts jaunis de sa main droite pendue au bout du poignet »¹³, le lecteur interprète l'expression inconnue « une 10 % de Nif » en fonction des informations contenues par le contexte : si cela se fume et cela jaunit les doigts, alors c'est une sorte de cigarette ; même s'ils font partie du paradigme au sens large, un cigare ou un cigarillo ne pourraient être « pincés » entre deux doigts ; « Nif » pourrait être une marque, mais il peut également s'agir d'une substance particulière. Un signifié est conçu par le lecteur, grâce à un passage par un paradigme d'ensemble.

Cette « irradiation syntagmatique » fait partie des propriétés normales du langage et la littérature de science-fiction repose sur la capacité d'un lecteur à élaborer des signifiés à partir d'un ensemble de mots. C'est dans l'usage de cette propriété du langage qu'il faudrait voir selon Marc Angenot une particularité essentielle de la science-fiction. Or cet usage est, d'après cet article, un détournement d'un fonctionnement normal, qui a pour but d'abuser le lecteur, pour lui faire produire des mirages. Le paradigme « absent » est surtout trompeur.

Marc Angenot prend pour référence le discours réaliste. Le point de départ de son article est une comparaison entre deux citations. La première est tirée de *Madame Bovary* et consiste en une description d'une robe du personnage éponyme. La seconde provient de *Complot Vénus-Terre*¹⁴. Il s'agit de la description d'une robe d'une femme du XIX^e siècle. La manière de parler d'Emma Bovary sert de pierre de touche pour évaluer ce que peut avoir de particulier la manière de parler d'un vêtement en science-fiction. Ces deux descriptions détournent pourtant le langage de son usage habituel au même degré, puisqu'elles ne s'en servent pas pour désigner des objets réels. La description de Madame Bovary est convoquée à titre de modèle alors qu'elle ne correspond qu'à une instanciation arbitraire et fictive du langage courant.

12 *Ibid.*, p. 78 (c'est l'auteur qui souligne). L'exemple est tiré d'un texte de Boris Vian.

13 Pierre Pelot, *Parabellum tango*, Paris, J'ai Lu, 1980, p. 5.

14 B. R. Bruss, *Complot Vénus-Terre*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1963.

Marc Angenot tient les éventuelles divergences observables entre récit réaliste et récit de science-fiction pour des propriétés de ce dernier. Il prend soin d'indiquer qu'il considère que les récits réalistes sont aussi fictionnels que les autres et que les événements et objets désignés dans ces récits n'existent pas plus que ceux d'un récit de science-fiction. La différence se fait pour lui dans le processus de la référence : alors que les récits réalistes emploient des mots qui désignent tous un référent réel, certains mots de la science-fiction n'ont pas de référent du tout, et le lecteur doit leur supposer des référents.

En principe, le réalisme est la règle et la science-fiction l'exception, mais l'objectif de Marc Angenot étant de mettre en valeur l'exception, il a tendance à modeler la règle à partir de ce qu'il considère comme un cas particulier.

Si le récit réaliste cependant doit donner à croire à l'événement particulier qui se déroule *in praesentia*, le récit de SF doit donner à croire à ce qu'il n'énonce pas et ne peut énoncer : l'univers complexe continu au phénomène rapporté.

Cet *effet de réel* où s'investit le plaisir du lecteur ne fait que transposer dans l'activité imaginaire la règle qui veut que tout syntagme appelle un paradigme¹⁵.

Cette opposition entre récit réaliste et récit de science-fiction est problématique. Non seulement, pas plus que le récit de science-fiction, le récit réaliste « n'énonce pas et ne peut énoncer » l'intégralité de l'univers qui sert de cadre à l'événement particulier qu'il évoque, mais il doit, de la même manière qu'un récit de science-fiction, « donner à croire » à cet univers. Il est nécessaire de fournir des détails, d'ancrer dans l'esprit du lecteur par divers procédés d'« effet de réel » la certitude que le monde fictionnel est homologue au monde réel.

Les observations de Marc Angenot sur l'irradiation syntagmatique ne s'appliquent pas uniquement à la science-fiction, mais à toute fiction régie par un impératif de concrétisation de son monde, c'est-à-dire à toute fiction soumise au régime ontologique matérialiste. Tous les paradigmes de ces fictions sont « absents » au même degré, même s'il est plus difficile de l'admettre dans le cas du récit réaliste, qui est fondé sur le déni de fictionnalité. La formule de « paradigme absent » ne peut servir spécifiquement pour la science-fiction. Pourvu qu'il soit étendu à tout texte soumis à régime matérialiste, un élément

15 Marc Angenot, art. cit., p. 82 (c'est l'auteur qui souligne). Un peu plus tôt, Marc Angenot indique que « Le discours de SF suppose toujours un non-dit régulateur de l'énoncé ; l'effet de vraisemblable ne consiste donc pas tant à faire croire à ce qui est posé littéralement qu'à ce que l'énoncé présuppose. Il n'attire pas l'attention tant sur les personnages et les événements de l'anticipation ou de l'univers extraterrestre, que sur les types, les modèles, les normes de comportement, les institutions que ces personnages expriment et manifestent *toujours lacunairement* » (*ibid.*, p. 81, c'est l'auteur qui souligne). Les mots présents suggèrent un environnement cohérent dans lequel ils prennent leur sens, mais contrairement à ce qu'affirme le chercheur, ce mécanisme est le même pour tous les textes dans lequel le rapport au monde de la fiction est essentiel.

essentiel de la thèse de Marc Angenot est à retenir : « le discours de SF ne se détermine pas d'abord au niveau du rapport entre les énoncés et l'univers référentiel mais dans les rapports, immanents au discours, entre syntagme et paradigme »¹⁶.

Le mirage paradigmatique se retrouve dans les récits réalistes, fantastiques ou de *fantasy*. Au sein de ces différents textes soumis au régime matérialiste, ceux qui sont soumis plus précisément au régime spéculatif se caractérisent par une plus grande vulnérabilité des paradigmes qu'ils mettent en place. La stratégie attachée au régime rationnel, en particulier dans les récits réalistes, consiste à estomper le caractère fictif de ses énoncés, en les supposant « vérifiables ». La stratégie du régime extraordinaire, observable dans les textes de *fantasy* ou fantastiques, consiste à mettre en scène des éléments imitant la réalité, fût-elle inspirée d'un modèle médiéval, et des éléments surnaturels, pour lesquels aucune explication n'est nécessaire. La stratégie du régime spéculatif revient à ne présenter que des éléments fictionnels en principe naturels, donc soumis à toutes les exigences de vérification, mais qui sont forgés pour le texte. Les récits de science-fiction, tout en s'appuyant sur les mêmes mécanismes sémiotiques que les récits réalistes et les récits fantastiques, les dissimulent moins.

270

Pour autant, il ne suffit pas de dire « un ksill » pour que musicalement s'élève le vaisseau spatial absent de tout paradigme¹⁷. Ainsi que l'indique Marc Angenot, les mots inventés par la science-fiction ne reçoivent de signifié qu'en fonction d'effets de structure syntagmatique : c'est à l'échelle de la phrase, puis du texte entier, qu'ils prennent un sens.

Un lexique à construire

Soit le paragraphe suivant, *incipit* d'un roman de Stefan Wul : « En silence, le draag s'approcha du hublot donnant sur la salle de nature. Souriant, il regarda jouer sa fille »¹⁸. Le seul terme nouveau est « draag », même si la locution « salle de nature » ne fait pas partie du vocabulaire courant. En supposant qu'un lecteur aborde la première page du roman sans avoir été renseigné par le paratexte, ce mot de « draag » éveille son attention. Les seules informations disponibles lui permettent d'établir qu'un draag fait partie du paradigme des êtres animés (« s'approcha »), biologiques (« sa fille »), et probablement humains (« souriant »). Aucun signifié n'est disponible : « le draag » peut renvoyer à un titre ou à une espèce animale.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷ « Ksill » est le nom des vaisseaux spatiaux des extraterrestres voyageant dans l'ahun de *Ceux de nulle part*.

¹⁸ Stefan Wul, *Oms en série* (1957), Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2000, p. 11.

Plusieurs pages pourraient s'écouler avant qu'une explication ne fournisse un signifié satisfaisant. Cet effet de retard peut être accentué par la multiplication d'indications contextuelles partielles, qui augmentent le désir d'élucider le sens du mot, ou au contraire effacé, si le terme n'est pas repris. Le lecteur se trouve dans cette situation quel que soit le genre de texte, dès lors qu'il est confronté à un mot inconnu, mais le moment de détermination d'un signifié n'a cette importance que dans un récit soumis à un régime matérialiste. Par convention, tout terme difficile et essentiel appelle une explication, à un degré ou un autre : l'auteur d'un roman historique réaliste consacré aux Aztèques qui emploierait le terme de « cuachicqueh » sans indiquer une seule fois qu'il s'agit d'un prestigieux ordre militaire se risquerait à frustrer ses lecteurs.

Stefan Wul s'emploie dès le paragraphe suivant à clarifier le sens du terme :

C'était une jolie petite fille draag, avec de grands yeux rouges, une fente nasale étroite, une bouche mobile et, de chaque côté de son crâne lisse, deux tympans translucides à force de finesse¹⁹.

Le retour du terme de « draag » enlève toute ambiguïté. Ce deuxième personnage est le rejeton biologique du premier. « Draag » désigne une espèce extraterrestre, analogue à l'humanité. Cette espèce est caractérisée par un sens de l'esthétique (« jolie », « à force de finesse »), par une organisation du visage similaire à celle des êtres humains, en dépit de divergences anatomiques mineures (« yeux rouges », « fente nasale », « bouche », « crâne », « tympans translucides »). À titre provisoire, le terme de « draag » se trouve donc inclus dans le paradigme des « êtres pensants », « biologiques », probablement « humanoïdes ». Les caractéristiques supplémentaires apportées dans le courant du texte permettent de préciser ces indications. Au croisement de ces multiples paradigmes se forme un signifié associé au terme de « draag ».

Les mots nouveaux de la science-fiction interviennent de manière rassurante, en dépit de leur étrangeté initiale. Le lecteur est en mesure d'en circonscrire le signifié et de les intégrer à son vocabulaire personnel. À la fin de sa lecture, il maîtrise l'intégralité du signifié, tel qu'il se manifeste dans le texte, même s'il a le sentiment, en raison de la dynamique matérialiste du texte, que de nouveaux prédicats pourraient s'ajouter à ceux qu'il connaît déjà : le mot nouveau et la chose nouvelle qu'il désigne sont aussi vivants que les autres éléments du récit.

Le surgissement au sein d'un texte d'un mot inventé à l'occasion de la fiction ne déclenche que très brièvement un sentiment d'étrangeté. Dans la plupart des textes, tout est fait pour atténuer ce sentiment et fournir au lecteur les moyens de maîtriser le vocabulaire étranger. Les récits de science-fiction ne consistent

19 *Ibid.*

pas en des jeux sur le langage, même si des sonorités suggestives peuvent être recherchées. Les mots servent avant tout à établir, par la convergence de leurs signifiés, le monde fictionnel et le récit qui lui donne corps.

Les termes plus opaques, qui suivent des règles de formation imaginaires, renvoient à des objets physiques sans équivalents dans notre monde. Les « Hiss » emploient des « ksills » pour se déplacer dans l'« ahun »²⁰. Les « Txalqs » ont pour serviteurs les « Zyrions »²¹. À ces termes intraduisibles se substituent des hyperonymes. Pour les « ksills », le lecteur peut songer à « vaisseau spatial ». La traduction de « Txalqs » en « extraterrestres » peut paraître réductrice, mais *Le Ressac de l'espace* se confond en partie avec une démonstration des différentes qualités et caractéristiques de cette espèce extraterrestre, si bien que le lecteur ne cesse d'accumuler des indications cohérentes sur la matérialité de ces êtres.

272

Ces termes ne perturbent pas la lecture une fois que leurs signifiés sont assez clairs pour permettre de leur substituer des périphrases descriptives. Des noms désignant des entités étrangères sont dérivés de la toponymie spécifique de chaque roman : un habitant de Sidar est un Sidarien, un habitant de Larkioss un Larkiossien. Ce type de périphrase descriptive apparaît parfois en toutes lettres, lorsqu'une locution sert à désigner un objet spécifique, tel que la « salle de nature », ou le très répandu « vaisseau spatial ».

Le plus souvent, les mots nouveaux se présentent sous la forme d'un lexème synthétique et transparent²² : synthétique, car il suffit à donner l'illusion que la simple nomination épuise la référence au signifié, et transparent, puisqu'un sens approximatif peut être déduit du mot isolé. Le lecteur rencontrant le terme de « dictographe », dans *Pour patrie, l'espace*²³, identifie la double racine latine et grecque. En le rapprochant du terme « dictaphone », il peut déduire qu'il s'agit d'un objet permettant de transformer la parole en écriture. Toutefois, l'élucidation de la fonction générale de l'appareil ne permet aucune inférence ni sur sa nature exacte, ni sur son mode de fonctionnement. Exprimé par un mot isolé, le signifié n'est que nommé et n'existe qu'à peine dans le récit.

Les mots nouveaux transparents sont issus du vocabulaire courant ou formés de manière régulière. Le lecteur de *Pour patrie, l'espace* assimile un lexique

20 Francis Carsac, *Ceux de nulle part*, op. cit.

21 Philippe Curval, *Le Ressac de l'espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1962.

22 Marc Angenot propose de distinguer entre des mots issus d'un lexique extraterrestre, empruntés directement, et des mots qui représentent un état futur de la langue. Il n'est pas indispensable de postuler que les termes employés sont le résultat d'une évolution d'une langue donnée : tout comme le Cid parle français dans la tragédie de Corneille sans qu'une traduction ait été nécessaire, tous les récits de science-fiction sont produits par un déplacement conventionnel.

23 Francis Carsac, *Pour patrie, l'espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1962, p. 51.

du voyage spatial qui comprend les termes d'« astronef », « hyperspace », « hyperradar », « hyperspaciotron », « planétaire », « stelléen ». Le premier mot est une expression synthétique équivalent à « vaisseau spatial ». L'hyperspace est la dimension spatiale par laquelle transitent les vaisseaux spatiaux cherchant à dépasser la vitesse de la lumière²⁴. L'hyperradar est un radar fonctionnant en hyperspace et l'hyperspaciotron est la machine permettant d'accéder à cette dimension. La substantivation de l'adjectif planétaire, pour désigner « ceux qui habitent sur des planètes », a pour pendant la substantivation de l'adjectif « stelléen », forgé pour l'occasion afin de renvoyer au « Peuple des étoiles ». Les mots de ce genre désignent sans détour métaphorique des signifiés précis, même si les caractéristiques exactes de ces derniers sont fournies par le récit et pas par leur nom²⁵.

S'il leur manque le charme des toponymes étrangers, ces termes aussi renvoient à des réalités sans exemple dans notre monde de référence. La composition des mots les place dans une continuité linguistique avec la langue courante et permet ce qui n'est qu'un petit glissement conceptuel : de l'aéronef à l'astronef, la fonction générale reste la même et la parenté lexicale conforte, en retour, l'idée que, si la première existe, la seconde pourrait voir le jour.

L'accumulation de termes nouveaux n'est pas sans effet sur la lecture. Dans le premier chapitre du *Sceptre du hasard*²⁶, Ingmar Langdon, le nouveau « stochastocrate », dialogue par l'intermédiaire d'un « téléviseur » placé dans son « glisseur » et il envisage d'aller se réfugier parmi les « Indignes », en évitant les « robots » des « Machines du hasard » grâce à son « champ inhibiteur ». Pris isolément, chacun de ces termes peut se voir attribuer un signifié, même s'il subsiste un déficit de signification, parce qu'ils sont liés à des enjeux narratifs plus larges qu'une simple phrase ou même un paragraphe. Ainsi, le suffixe « -crate » indique qu'il s'agit d'un poste de commandement, mais la nature du pouvoir du stochastocrate reste vague. La principale information fournie dans le chapitre à son sujet est qu'il est impossible de refuser cette position, ce que désire pourtant le personnage principal.

Considérés dans leur succession et leur accumulation, ces mots cessent de pointer vers des signifiés plus ou moins déterminés. Au fur et à mesure que

24 Il s'agit d'un terme conventionnel employé par les auteurs de *space operas* américains depuis les années trente.

25 Les toponymes peuvent également fournir des informations, lorsque l'auteur postule que leur nom dérive de caractéristiques objectives, à l'exemple de « Nepta », un satellite recouvert par une mer gigantesque dans *Les Océans du ciel* de Kurt Steiner (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967) ou de Lazaret, la planète où sont mis en quarantaine les voyageurs désireux de débarquer sur Terre (G. J. Arnaud, *Lazaret 3*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1973).

26 Gérard Klein, *Le Sceptre du hasard* (1968), Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2002.

le lecteur prend connaissance du texte, il devient nécessaire de réviser ou de compléter les signifiés déjà établis, en leur ajoutant des caractéristiques. Le signifié étendu de la stochastocratie comprend, à l'échelle du premier chapitre, les réalités suivantes : il s'agit du régime politique de la Terre en 2387, établi par une Constitution qui reconnaît un grand nombre de libertés individuelles ; il concerne cent vingt millions de personnes, dont dix millions d'Indignes, même si son pouvoir s'étend nominalement sur cent mondes habités ; cette centaine de millions de Terriens exerce sa liberté en pratiquant une oisiveté hédoniste garantie par l'activité du stochastocrate, aidé par les robots des Machines du hasard.

274

Le texte qui fournit ces informations indique pour quelle raison Ingmar Langdon ne souhaite pas exercer la charge de stochastocrate. Érudit vivant dans le passé, cet intellectuel ne souhaite aucune responsabilité et les autres termes nouveaux du texte sont mentionnés au moment de préciser son caractère ou ses moyens d'action : son glisseur, avant d'être pour lui un moyen de transport, est une bibliothèque où il entropose ces objets désuets que sont les livres ; son téléviseur portatif lui donne l'occasion de discuter avec sa mère, puis avec les robots du palais ; le champ inhibiteur de son glisseur n'est mentionné que parce que Langdon espère pouvoir s'en servir pour échapper à ses responsabilités.

L'augmentation du lexique du lecteur va de pair avec l'accroissement de ses connaissances sur un monde différent par une multitude de détails concrets. Chacun des éléments nouveaux qu'il identifie pèse sur les structures de la réalité fictionnelle. Or, si le fonctionnement de la langue n'est pas transgressé à l'échelle de la phrase, cela n'implique pas que le lecteur maîtrise les signifiés produits de cette manière. Lorsqu'il devient nécessaire de généraliser les signifiés pour composer une réalité nouvelle, certains lecteurs peuvent ressentir une gêne, en échouant à associer les énoncés entre eux.

Les effets de matérialité

Confronté à la matérialité d'un monde de la surface qu'il ne connaissait que par des images, le narrateur de *Surface de la planète* médite sur la nécessité de nommer une réalité fuyante :

Innommables,
voilà ce qu'elles sont souvent les productions d'la surface, et rebelles à la confrontation avec les anciennes images d'la Vision. La Vision a bien montré aux cellulaires, à longueur de période, le monde frénétique d'en-haut, du plus petit virus au plus formidable volcan. Mais quoi on oublie les dénominations. Au jour, elles roulent quelquefois spontanément sous la langue, quand l'objet

en-question se détache par un côté ou un autre dans le continuum. Chemin faisant l'association des idées peut en ressusciter beaucoup, mais faut dire que des énigmes détonnent à chaque détour de ce chemin et brisent toute assurance.

Retrouver les anciennes expressions paraît nécessaire, ou faire effort d'invention pour qualifier les êtres et plantes inconnues de ma mémoire. Ce sera un travail long mais indispensable.

Oui, plus j'y pense plus je sens la nécessité, pour dominer la nature, de savoir la dénommer. Cette recherche peut passer pour inutile parce que, quand on s'approche d'elle, la matière elle oppose toujours une égale résistance à la véritable connaissance, à l'intégration, à la fraternisation, elle semble soustendue par une dimension autre. Bref : pour le jugement humain chaque contact est une défaite²⁷.

Daniel Drode ambitionne d'écrire un texte d'anticipation en rompant avec le « langage endimanché »²⁸, la langue française contemporaine. « Il s'agit [...] de fonder un état futur de la langue », mais d'une langue qui « doit être tout aussi naturelle que l'actuelle »²⁹. Plutôt que de recourir à des néologismes harmonisés avec un ensemble linguistique régulier, il écrit dans une langue oralisée. Des graphies étranges (« dla » pour « de la ») rappellent que l'orthographe usuelle ne peut s'appliquer, si bien qu'il faut interpréter toute divergence orthographique comme l'indice d'une conception du monde différente : le monde « d'en haut » est conçu dans une opposition radicale avec le système souterrain qui assurait la survie douillette du narrateur ; parler d'« association des idées » plutôt que d'association d'idées permet de restituer son sens premier à l'expression figée, en la rendant plus concrète ; enfin, si les énigmes « détonnent », c'est qu'elles étonnent en rompant l'harmonie des certitudes.

Même si le projet de Daniel Drode rend son texte difficile à assimiler, le cadre général de l'écriture reste le même que pour les autres ouvrages de science-fiction. En dépit de ses tournures particulières, propres à faire sentir l'état d'esprit et la vision du monde d'un habitant du système, le texte de *Surface de la planète* est loin d'être inaccessible, car l'auteur ne fait qu'étendre ostensiblement à l'intégralité des substantifs et des adjectifs, cibles principales des inventions de la science-fiction, la déstabilisation lexicale qui n'affecte que quelques mots dans la plupart des récits de science-fiction. Il ne touche presque pas, en particulier,

27 Daniel Drode, *Surface de la planète*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1959, p. 64-65. L'orthographe et la ponctuation sont telles que dans le texte d'origine. La « Vision » est un procédé d'immersion sensorielle totale.

28 Daniel Drode, « Science-fiction à fond ! », *Ailleurs*, n° 28-29, avril-mai 1960, p. 24.

29 *Ibid.*, p. 26.

à la syntaxe. Ainsi, malgré l'effet de saturation lexicale qui éloigne parfois le sens précis des mots employés, le postulat majeur de ce texte est qu'il existe un monde réel, solide et concret, même s'il est désigné de manière peu efficace par un langage inadéquat.

Dans cet extrait se lit la nécessité de nommer la matière. Le narrateur, confronté à un environnement qui ne lui est pas familier, est contraint d'attribuer des noms aux choses, pour pouvoir les penser. Il doit retrouver « les anciennes expressions » ou « faire effort d'invention ». Toutefois, le caractère arbitraire des dénominations apparaît dans la résistance de la matière. Le discours que tient le narrateur ne touche pas la réalité elle-même, il ne fait que créer des signifiés qui forment dans la langue des homologues d'une matière inaccessible. Le roman aboutit à une confrontation avec une réalité nouvelle, qui est une défaite pour l'esprit humain. Les derniers instants du narrateur prennent la forme d'une méditation sur « l'acharnement à exister »³⁰ des choses matérielles, avant qu'il ne soit absorbé par l'extension des « infiniment plats », ces êtres d'un autre règne qui recouvrent la surface de la planète de leur réseau parfait.

276

À l'instar de *Surface de la planète*, les récits de science-fiction montrent une réalité indépendante de la volonté des personnages. Pour qu'au monde mis en place puisse être attribué le répondant de la matière, les écrivains construisent leur récit en l'émaillant de nombreux détails concrets, qui sont autant de points de repère pour comprendre les relations établies entre les signifiés. L'effet de matérialité se fonde sur le fonctionnement totalisateur de la langue : chaque mot s'explique par les autres, formant un système symétrique de la réalité.

« L'effet de réel » identifié par Roland Barthes³¹ n'est qu'un cas particulier de cet effet de matérialité, procédé commun aux récits soumis au régime ontologique matérialiste : il s'agit dans tous les cas de détourner du référent l'attention du lecteur, pour lui faire accepter le texte comme source souveraine d'informations sur un monde auquel sont pourtant appliqués, en principe, les procédures de vérification employées pour les récits parlant de la réalité. Les mots ne sont jamais isolés et leur enchaînement cohérent renforce l'impression de solidité du réseau de signifiés. Le lecteur maîtrise toujours plus de détails sur les « choses » désignées par le récit, sans que sa lecture soit gênée par la circularité du processus de justification. L'essentiel pour le lecteur est qu'il ne ressente pas une impression d'arbitraire de la part de l'auteur.

30 « Rien ne ressemble à rien, dans le charabia des formes naturelles, mais partout on transperçoit le heu oui ça peut s'appeler : l'acharnement à exister. Pas de maître-rythme qu'une claire intuition découvrirait, pas d'articulation cachée qui serait révélée par l'opération du sain d'esprit » (*ibid.*, p. 249). « Transperçoit » fait partie du lexique de la fiction, et offre l'exemple d'un de ces mots-valises qui alimentent le sentiment que le narrateur s'exprime depuis un autre temps que le nôtre.

31 Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

Comme cette impression se situe dans l'espace de la réception, il est impossible d'attribuer à tel ou tel texte une plus grande maîtrise de cet effet de matérialité. En revanche, il est possible d'examiner de quelle manière les écrivains de science-fiction cherchent à le susciter. Lorsqu'il parvient à la page 113 de *Shéol*³², le lecteur dispose d'un lexique étendu, qui renvoie à des signifiés précis. Il sait que les « nomades » sont des êtres humains capables de vivre dans l'atmosphère raréfiée d'une Terre désertique, mais qui ont besoin de se maintenir à proximité de la dernière « ville » en activité pour faire des enfants et éviter les tremblements de terre. Il vient de rencontrer le terme d'« omut », une créature mutante insectoïde, pour lequel il a obtenu des descriptions physiques, ainsi que des indications sur la société formée par ces insectes géants. Il sait, enfin, que les nomades sont capables de lancer des appels mentaux, donc de communiquer par la pensée.

Roûl, un chef nomade, a été capturé par une colonne omut. Il s'est fait passer pour mort afin d'être entreposé dans les réserves de nourriture. Lorsqu'un garde se présente, Roûl l'assomme. L'observation du mutant inconscient lui donne accès à une information nouvelle : les omuts ne sont que les extensions, dominées par télépathie, d'une « entité-maîtresse », dont la nature exacte reste indécise, mais qui se manifeste par l'intermédiaire de commandements télépathiques. Le nomade décide de substituer à l'entité-maîtresse et de se servir de l'omut en train de se réveiller pour atteindre la sortie.

Avec une lenteur calculée, il s'intégra d'abord au courant psychique qui atteignait sa victime. Aussitôt, les ordres moteurs et les ordres inquisiteurs lui parvinrent avec une clarté stupéfiante. Le langage omut se révélait d'une simplicité remarquable. [...] Nulle image incertaine, point de ces « diffractions » qui agrémentaient les nuances du dialogue nomade. Une rigoureuse précision. Un matérialisme total.

Roûl laissa donc filtrer les commandements moteurs qui aidaient l'omut à reprendre l'activité interrompue. Quant aux questions que sous-entendaient les demandes d'investigations du local, il y répondit en transmettant une vision corrigée du décor environnant : vue panoramique de la salle, obtenue par le regard même du garde, puis la découverte, au sol, d'une branche morte explicitant une chute³³.

La télépathie est présentée comme une forme de communication, dont quelques exemples ont été donnés dans les pages précédentes. Sur le modèle de la communication radio, la communication mentale emploie des relais de

³² Jean-Pierre Fontana, *Shéol* (1976), Caëstre, Éons, coll. « Futurs », 2004.

³³ *Ibid.*, p. 113.

transmission. La méthode employée reste dissimulée à l'abri de la périphrase « s'intégrer au courant psychique ». Ce « courant » se divise en ordres « moteurs » et ordres « inquisiteurs », que Roûl peut filtrer. Le seul fait qu'il soit possible d'émettre des commentaires sur la langue des omuts et des comparaisons avec une autre manière d'utiliser la communication mentale, celle des nomades, confirme qu'il s'agit d'un objet physique, qui se trouve à distance du personnage et qui peut être examiné pour lui-même.

De plus, ce langage est lui-même un outil de description de la réalité, dont un exemple est fourni : il s'agit d'une transposition directe d'informations sensorielles, ici des informations factices, puisque l'intervention du nomade consiste à parasiter le fonctionnement normal du langage en substituant à une perception immédiate de la réalité des signifiés absents.

278

L'effet de matérialité, déjà présent dans l'onomastique de la science-fiction, est consolidé par le mouvement du texte : apparitions et réapparitions de mots dotés d'une importance stratégique pour la fiction se font à l'occasion d'actions, qui permettent de préciser l'extension des signifiés ; en retour, les informations accumulées justifient les actions particulières.

Aucune propriété nouvelle ne se manifeste arbitrairement : Roûl ne découvre pas brusquement qu'il est capable de projeter sa pensée ; l'organisation sociale des omuts, similaire à celle des insectes dont ils ont l'apparence, admet comme source logique l'existence d'une entité-maîtresse, dont un modèle lointain serait une reine des abeilles ou des fourmis ; en dépit de leurs différences, les omuts et les nomades emploient tous la télépathie. Les éléments d'un récit de science-fiction qui divergent d'avec le monde de référence ne se présentent pas comme des apparitions brutales et injustifiées.

De manière linéaire et cumulative, les mots, phrases, paragraphes et chapitres forment les supports textuels de la confirmation constante et univoque d'une arborescence de signifiés solidaires. Certains romans de science-fiction peuvent même être tenus pour des démonstrations prolongées de la matérialité d'un élément nouveau.

L'objet central de *Parabellum tango*³⁴ est le « Domaine de l'Œil », l'utopie qui s'étend à la surface de la Terre. Les trajectoires des personnages fournissent l'occasion de percevoir cet objet complexe sous différentes perspectives. Woody Noman, en particulier, fait le temps du roman l'expérience d'une multitude de situations, qui sont autant de conséquences de l'organisation du Domaine de l'Œil et de son programme de surveillance et d'éducation des citoyens. Il découvre les Animaux de Compagnie (A. C.), qui sont de petites créatures cybernétiques destinées à servir de confidentes aux citoyens.

34 Pierre Pelot, *Parabellum tango*, *op. cit.*

Son A. C. est une source cruciale d'informations sur le Programme de l'Œil, en tant qu'interlocuteur, puisqu'il sert à en rappeler tous les credo, mais aussi en tant que machine : son mauvais fonctionnement entraîne la condamnation de Noman pour infraction à son code de loi personnalisé. Cela provoque l'intervention d'une avotraq, citoyenne chargée de veiller à la bonne exécution du Programme. L'action de cette avotraq, puis ses explications complètent le tableau de l'organisation totalitaire de l'Œil.

En suivant les aventures de Noman, le lecteur obtient une représentation complexe, cohérente et fondée sur de multiples détails concrets, d'un objet nouveau, auquel il n'avait accès au début du roman que par l'intermédiaire de quelques mots au signifié vague. Le « Domaine de l'Œil » n'est pas qu'une dénomination géographique : son signifié renvoie à une organisation sociale, à des méthodes de répression et de propagande, à une infrastructure économique et à une doctrine philosophique.

Par un effet de retour, tous les éléments qui composent cette entité peuvent être expliqués en fonction d'elle. Une définition d'un Animal de Compagnie pourrait être : « organisme cybernétique construit pour servir de relais du Programme de l'Œil auprès des citoyens du Domaine de l'Œil, afin d'orienter leur comportement, de recueillir leurs confidences, de les reconforter, de les surveiller et de les exécuter en cas de désobéissance ». Une telle définition renvoie à d'autres entrées du lexique. Ce fonctionnement normal de renvoi lexical s'accompagne d'un basculement inconscient : du réseau de signifiés, le lecteur infère un monde de référence, qui cautionne et englobe toutes les significations.

Or, de même qu'un dictionnaire ne renvoie pas à la réalité, mais au système d'une langue permettant de décrire la réalité, un lexique de la science-fiction ne donne pas accès à une réalité nouvelle, mais à des signifiés qui sont des indices d'une réalité cohérente, que tout le fonctionnement du texte tend à accréditer, depuis le processus d'apparition des mots individuels jusqu'à l'économie générale du récit. Le lecteur de la science-fiction, accordant une épaisseur ontologique au tissu du texte, interprète son dictionnaire comme s'il s'agissait d'une encyclopédie.

DONNER CHAIR À UN NOUVEL UNIVERS

L'effet produit sur ses lecteurs par la science-fiction, dénommé intuitivement *sense of wonder*, ce qui peut se rendre par « impression d'émerveillement », se situe à un autre niveau que celui de l'inventivité lexicale, celui de l'illusion référentielle. Un lecteur ne s'arrête pas à la surface du texte, pour collationner les différents signifiés. Il s'intéresse à l'histoire. Il l'éprouve comme quelque chose

de tangible, et non comme construction verbale. Loin d'établir une distance et de constituer des altérités essentielles, les mots de la science-fiction doivent paraître désigner des choses concevables et compatibles avec les autres référents désignés par les mots de la langue courante.

Les mécanismes qui font que le réseau de signifiés produit par le texte est considéré non comme un pur échafaudage textuel, mais comme un ensemble autonome de référents, pourraient être analysés dans le cadre d'une phénoménologie de la lecture ou d'une théorie de la fiction. Ce phénomène procède d'une confusion ontologique anodine. Prêter une existence au petit chaperon rouge et à son loup parlant est nécessaire pour goûter les péripéties d'un conte, mais leur épaisseur ontologique est ostensiblement temporaire. Il en est ainsi dans le cadre du régime ontologique poétique usuel, dans lequel il n'est pas question de postuler une persistance des êtres de fiction.

280

Les textes soumis au régime matérialiste incitent leur lecteur à tenir les signifiés non seulement pour des choses tangibles, mais pour des objets persistants. Ce phénomène devient particulièrement repérable pour la science-fiction et la *fantasy*. Richard Saint-Gelais a proposé pour en rendre compte le terme de « xénoencyclopédie », qui renvoie à l'étrangeté des termes et des signifiés assimilés par le lecteur, ainsi qu'à la dimension systématique et cohérente du monde qu'ils construisent. Le processus d'accumulation de références s'apparente à la constitution d'une sorte d'encyclopédie virtuelle, que je préfère nommer un « vade-mecum » de lecture. L'intertextualité de la science-fiction prend sa source à ce niveau, puisque la rémanence des objets se prolonge au travers d'un répertoire. Les « thèmes » de la science-fiction accèdent à une forme d'existence indépendante de tout texte précis parce qu'ils sont objectivés non seulement au niveau d'un roman, mais à l'échelle du domaine de la science-fiction. L'effet de matérialité donne naissance à un savoir encyclopédique, c'est-à-dire une connaissance de données objectives.

La « xénoencyclopédie » (Richard Saint-Gelais)

Georges Corson, au début des *Seigneurs de la guerre*, échappe à l'explosion de son vaisseau spatial. Une avarie a permis au « Monstre » de détruire son vaisseau : « Usant du contrôle limité de l'espace et du temps dont il était capable, il avait projeté une partie de son environnement loin dans l'espace, ce qui avait entraîné la catastrophe »³⁵.

Corson connaît les caractéristiques physiques et psychologiques de ce Monstre. Il est trois fois plus grand qu'un homme, possède six pattes, dix-huit

35 Gérard Klein, *Les Seigneurs de la guerre* (1970), Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2001, p. 12.

yeux et des filaments préhensiles aussi durs que l'acier. Il dispose surtout de la faculté de déplacer ses prédateurs et ses proies dans le temps. Pour le héros, le terme de « Monstre » n'est pas qu'une entrée dans un dictionnaire : c'est un mot qui désigne une créature réelle, tangible et dangereuse. Les Monstres font partie de l'encyclopédie personnelle de Georges Corson.

Toutefois, son savoir se révèle inadéquat. Ils ont été projetés trois siècles dans l'avenir. Corson découvre que des soldats utilisent pour se déplacer dans l'espace et le temps des Monstres domestiqués, auxquels ils donnent le nom d'« hipprones ». Il révisé son encyclopédie. L'entrée « Monstre » est remplacée par l'entrée « hipprone » pour désigner la même créature et les informations dont il disposait sont étendues et remplacées. Si un hipprone à l'état sauvage ne dispose que d'un contrôle limité sur l'espace-temps, un hipprone domestique peut servir de monture pour explorer toutes les époques et tous les lieux.

De la même manière, lorsqu'il assimile des mots nouveaux, le lecteur n'a pas le sentiment d'alimenter un dictionnaire. Il postule que les signifiés renvoient à un état réel du monde et fait appel simultanément à un dictionnaire et à une encyclopédie³⁶. Umberto Eco décrit ce processus ainsi :

Pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie³⁷.

En même temps qu'à un ensemble de règles, formalisées par une grammaire et un dictionnaire, la langue renvoie à une « compétence encyclopédique ». Le réseau cohérent de signifiés contenu par le dictionnaire courant n'est pas développé pour lui-même, mais afin de fournir un reflet du monde. Une encyclopédie ne porte pas sur le système de la langue, mais décrit les objets du monde. La démarche encyclopédique relève du régime ontologique minimaliste, et non pas du régime poétique³⁸. Une encyclopédie est soumise à la sanction de la réalité et ses articles changent quand évoluent les connaissances.

En dehors de la fiction, la compétence encyclopédique d'un lecteur est fondée sur l'ensemble de ses savoirs sur le monde réel et sur sa capacité à traiter

36 L'encyclopédie fictive du personnage ne peut correspondre avec l'encyclopédie du lecteur : le personnage a en principe accès à des entrées encyclopédiques que le lecteur ne peut au mieux que postuler ; le lecteur est toujours libre de faire jouer un savoir métafictionnel inconcevable pour le personnage.

37 Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 99.

38 Le régime ontologique minimaliste, pendant du régime ontologique poétique, renvoie forcément à un dispositif encyclopédique, puisqu'il correspond aux discours qui postulent une stricte identité entre le monde de référence de leur discours et le monde réel.

les informations fournies par un texte vérifiable. Umberto Eco signale qu'il existe une marge d'appréciation : un texte peut être reçu comme faux suivant l'encyclopédie du lecteur, mais comme vrai selon l'encyclopédie prévalant au moment de sa rédaction³⁹.

282

Appliquée à la fiction, la compétence encyclopédique se trouve détournée, puisqu'elle est appliquée à un réseau de signifiés et non au monde réel. Lorsqu'il parle de compétence encyclopédique dans la première citation, Umberto Eco fait allusion à un processus d'inférence, par lequel le lecteur ajoute de lui-même des informations au texte⁴⁰ : « Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir », « un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire »⁴¹. Le lecteur, postulant que les mots du texte désignent des objets réels, recourt à son encyclopédie pour valider ou réfuter les énoncés. Néanmoins, l'encyclopédie de référence qu'il doit employer ne correspond pas à des objets réels, mais à des entités délimitées par le texte. Umberto Eco nomme « Lecteur modèle » le lecteur que le texte présuppose et s'emploie à « construire » : « [...] prévoir son Lecteur modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire »⁴².

Eco ne s'intéresse ici qu'au processus de lecture et non à la nature de ce qu'il dénomme « encyclopédie », si bien que, pour pouvoir mettre en valeur une parenté de structure, à savoir la mobilisation de savoirs extérieurs au texte, il met de côté une différence fondamentale : l'encyclopédie du Lecteur modèle est ancrée dans la fiction et immanente au texte, là où les encyclopédies du monde réel transcendent tous les textes.

Richard Saint-Gelais, reprenant la notion d'encyclopédie, identifie cette différence fondamentale, mais il l'attribue à une particularité de la science-fiction, qui permet d'établir une distinction entre récit réaliste et récit de science-fiction :

39 *Ibid.*, p. 173.

40 Le recours à une « encyclopédie » est symétrique du processus de production des paradigmes lexicaux. Un paradigme regroupe tous les mots complémentaires du mot présent, suivant une spirale de déterminations dans la langue, par contiguïté, opposition ou extension. Le sens développé dans une encyclopédie correspond à une variété de manifestations de l'objet, ainsi qu'à un ensemble d'objets complémentaires.

41 *Ibid.*, p. 66-67. Même si Umberto Eco parle ici de textes de fiction, cette description peut s'appliquer à n'importe quel texte, puisque la compétence encyclopédique est toujours requise, même pour interpréter le texte le plus technique et en apparence autosuffisant, comme un code de loi.

42 *Ibid.*, p. 72.

D'un côté, la lecture de récits réalistes procède par *application* massive [...] de données encyclopédiques préalables [...]. Cela permet aussi de comprendre le statut ontologiquement ambivalent de ces récits qui, d'une part, mettent en place d'indéniables fictions [...] mais qui, d'autre part, autorisent (et appuient) l'assimilation du cadre fictif et de la réalité. L'encyclopédie s'appliquant aussi bien au premier qu'à la seconde, on ne s'étonnera pas que pour maints lecteurs tout se passe comme si l'intrigue, toute fictive qu'elle soit, se déroulait dans le réel. Il en va autrement en science-fiction où le lecteur n'a d'autre choix que de procéder à des réajustements encyclopédiques : ajouts, retraits ou altérations rendent alors impossible une identification stricte de l'encyclopédie préalable du lecteur et de celle posée ou présupposée par le texte, c'est-à-dire ce qu'on appellera la *xénoencyclopédie*⁴³.

Ainsi, la notion d'« encyclopédie » telle qu'elle est développée par Umberto Eco prend pour modèle idéal de la fiction le récit réaliste. De fait, selon Eco,

[...] le lecteur, comme premier acte afin d'être en mesure d'appliquer l'information fournie par l'encyclopédie, assume provisoirement une identité entre le monde auquel l'énoncé fait référence et le monde de sa propre expérience, tel qu'il est reflété par le dictionnaire de base⁴⁴.

Selon ce modèle, les données encyclopédiques existent préalablement à toute lecture. Par la suite, le lecteur se trouve contraint de modifier son encyclopédie, pour la faire correspondre au monde tel qu'il est décrit par le texte. Or, contrairement à ce qu'affirment Umberto Eco et Richard Saint-Gelais, la même encyclopédie ne s'applique pas aussi bien au cadre fictif qu'à la réalité. Le lecteur ne mobilise pas ses connaissances de la même manière face à un texte réel et face à un texte réaliste. Dans le premier cas, le lecteur emploie les règles de la communication usuelle. Il évalue les informations pour déterminer ce qui est vrai ou faux, en se réservant la possibilité de faire des recherches complémentaires. Il ajoute à ses connaissances ce qu'il tient pour vrai. Il prend parti, se forge une opinion, envisage d'agir. « L'encyclopédie » renvoie à un ensemble de connaissances et de jugements fondés sur l'expérience.

Face à un texte réaliste, le lecteur fait un usage au second degré de son encyclopédie. Il complète à partir de son propre fonds les informations nécessaires à la vraisemblance du texte. S'il s'avise de contester le texte, il se trouve face à un dilemme, soit faire fonctionner le texte malgré ses « erreurs », soit le refuser

43 Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernité de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 1999, p. 139-140 (c'est l'auteur qui souligne).

44 Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 97-98.

en bloc. S'il ajoute à ses connaissances ce qui lui paraît vrai, il risque de fortes désillusions, car même s'il trouve dans un récit réaliste des faits décalqués de la réalité, l'éclairage que leur donne le récit en limite l'usage. Enfin, tout jugement est porté sur une situation imaginaire et, même si une fiction peut pousser à l'action, le lecteur n'agit que sur ce qui est indirectement désigné par la fiction.

L'ambiguïté de la position défendue par Umberto Eco apparaît lorsqu'il envisage une distinction entre récit réaliste et récit de science-fiction. Eco défend la thèse selon laquelle, alors que les objets des mondes réalistes sont « construits », ceux des mondes de science-fiction sont « nommés ».

[U]n tel instrument est *nommé* mais pas *construit*, c'est à dire qu'on dit qu'il existe, qu'il a tel nom, mais on ne dit pas comment il fonctionne. Alors, cela reste un *opérateur d'exception* comme le Donateur Magique des fables ou Dieu dans les histoires de miracles : un opérateur auquel on attribue la propriété de pouvoir violer les lois naturelles⁴⁵.

284

« Dire comment quelque chose fonctionne » ne confère pas à ce quelque chose un degré de réalité supplémentaire. Les objets des mondes réalistes sont aussi « nommés » et non « construits ». En dépit de son « ambivalence ontologique », le récit réaliste fait produire à son lecteur une encyclopédie de second degré, une « xénoencyclopédie » du même type que celle qui est produite par un récit de science-fiction, ou d'ailleurs un récit de *fantasy*, de fantastique ou d'imaginaire scientifique. Le cadre narratif est différent pour chacun des types de récits : les écrivains s'emploient à dissimuler les réajustements encyclopédiques nécessaires dans les récits réalistes, mais ils les font jaillir dans certains récits fantastiques, ou les exhibent dans les récits de science-fiction ou de *fantasy*.

Par ailleurs, le concept d'encyclopédie perd l'essentiel de sa force explicative pour toutes les fictions qui ne ressortissent pas du régime matérialiste. La plupart des fictions ne simulent pas les processus cognitifs d'acquisition de connaissance. Le principe selon lequel tout est donné par le texte est inscrit dans la lecture. Le loup qui s'adresse au petit chaperon rouge parle parce qu'il est le loup du conte. Dans les fictions matérialistes, cette tautologie est dissimulée par un processus de justification régressive, qui pousse le lecteur à postuler une explication dans un espace extérieur au texte. Emma ne se marie avec Charles Bovary que parce qu'elle se marie avec lui. Même si le lecteur a le sentiment que les causes de ce mariage lui sont expliquées, la tautologie demeure, dans tout son arbitraire. Un lecteur la refusant ne rentre pas dans l'histoire et lâche le livre.

L'« encyclopédie » fictionnelle est une caractéristique commune aux fictions matérialistes. De ce fait, je crois nécessaire d'employer un mot différent de

45 *Ibid.*, p. 196 (c'est l'auteur qui souligne).

ceux qui ont été forgés jusqu'ici par Umberto Eco et Richard Saint-Gelais. Le premier utilise le terme d'« encyclopédie » pour parler aussi bien du savoir effectif du lecteur que de l'image de ce savoir telle qu'elle est construite au cours de la lecture. Le second conserve cette ambiguïté pour le récit réaliste, mais propose d'employer un mot différent, « xénoencyclopédie », pour mettre en valeur le fait que dans un récit de science-fiction, l'« encyclopédie » n'est qu'un effet de la lecture.

Or, non seulement il n'y a pas lieu de distinguer entre « encyclopédie d'un récit réaliste » et « encyclopédie d'un récit de science-fiction », mais la notion d'« encyclopédie » n'est pas pertinente pour les fictions qui ne sont pas soumises à un régime matérialiste. Je préfère réserver le terme d'encyclopédie pour la mobilisation de connaissances du monde réel. J'emploie « vade-mecum » pour le simulacre de savoir construit par un texte matérialiste⁴⁶. Le terme de « xénoencyclopédie » renvoie alors à « vade-mecum d'un texte de science-fiction ».

Le terme de vade-mecum fait gagner en clarté ce qu'il fait perdre en ambition. Là où l'encyclopédie implique un désir de totalisation et de cohérence d'un monde fictionnel, le vade-mecum désigne le viatique de signifiés confondus avec leurs référents que le lecteur se constitue au fur et à mesure de sa lecture. Richard Saint-Gelais ramène le processus encyclopédique à de plus justes proportions à la fin de son analyse, en parlant « des efforts des lecteurs pour reconstruire, de bric et de broc, un semblant d'encyclopédie, suffisant pour les fins qui le plus souvent sont les leurs : comprendre le texte, saisir ce qui y est raconté, se représenter au moins schématiquement le monde fictif et ce qui le distingue du réel »⁴⁷.

À l'instar de Georges Corson, le lecteur associe à une créature telle que l'hipprone des caractéristiques saillantes et il garde à l'esprit celles qui sont significatives à court, moyen ou long terme. Les détails matériels ne sont significatifs que s'ils sont utilisables. Corson voit les hipprones comme des véhicules, puis le moyen de résoudre le problème principal du roman. Le lecteur a besoin de connaître les caractéristiques de ces extraterrestres pour comprendre l'enchaînement des événements et faire vivre l'histoire. Le vade-mecum est une collection d'objets fictionnels dont la matérialité est assurée par la syntaxe et une multitude de détails, et qui servent de points de repère pour imaginer le monde où ils se situent. Ce sont les objets du monde qui donnent forme et sens à l'action.

46 Serge Lehman emploie le terme de vade-mecum pour distinguer entre un savoir postulé antérieurement au texte et un savoir fourni indirectement par le texte (Serge Lehman, « Les enfants de Jules Verne », *Escapes sur l'horizon, seize grands récits de science-fiction*, Paris, Fleuve noir, 1998, p. 30-31).

47 Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo*, op. cit., p. 184.

« Objet » désigne ici tout signifié impliquant un réajustement des connaissances du lecteur. C'est dans ses objets que se cristallisent les particularités de la science-fiction. Le rapport spéculatif au monde réel se concrétise dans l'opération de conversion du signifié en référent contenu par le vade-mecum de lecture⁴⁸. Les objets sont non seulement « ce dont parle le texte », mais encore « ce qui manifeste que le monde est extrapolé à partir du nôtre ». La première périphrase renvoie à une fausse évidence : les récits de science-fiction se distingueraient par leur sujet, se manifestant au travers d'objets importants. La seconde nécessite une élucidation complexe : chaque objet est un fragment d'objets plus importants, qui par emboîtements fondent le monde de la fiction, lui-même un objet.

286

Certains objets sont mis en valeur dans un récit. Ils peuvent tirer ce statut particulier de leur rôle, comme le « passe-temps » employé par un détective d'André Ruellan pour résoudre une enquête embrouillée, ou les lentilles servant à voir l'avenir, inventées par Philippe Curval. Ils peuvent servir de cadre à l'action : ils constituent un décor, à l'instar de la « planète enchantée » de Pierre Barbet, ou de la stochastocratie de Gérard Klein ; ou bien ils élargissent les dimensions du monde connu, s'il s'agit d'une propriété physique, ou d'une nouvelle dimension, comme la chronolyse de Michel Jeury ou le sub-espace de Jérôme Sériel⁴⁹.

Les thèmes étudiés dans les encyclopédies correspondent au distillat d'objets issus de toutes les œuvres de science-fiction. Chaque thème regroupe un faisceau d'objets faisant partie de mondes fictionnels différents. La liste de quelques titres de *La Grande Anthologie de la science-fiction* donne un aperçu de ces thèmes : *Histoires d'extraterrestres, de robots, de cosmonautes, de mutants, de fins du monde, de machines, de planètes, de pouvoirs, de demain, de voyages dans le temps...* Il peut s'agir d'individus, de facultés, d'objets physiques, de lieux ou de situations. Chaque nouvelle de ces anthologies donne l'occasion de repérer les variations d'objets qui renvoient à un thème englobant. L'objectif reste d'extraire de différents textes un objet commun, en lissant les éventuelles différences.

⁴⁸ C'est également dans leurs objets spécifiques que se synthétisent les traits des autres récits matérialistes. C'est donc à ce niveau que peuvent être distingués récit réaliste, récit fantastique et récit de science-fiction, alors que leur sont communs l'effet de matérialité et l'élaboration d'un vade-mecum.

⁴⁹ Kurt Steiner [André Ruellan], *Un passe-temps*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1979. Philippe Curval, *Les Sables de Falun* (1970), Paris, Lattès, coll. « Titres/SF », 1980. Pierre Barbet, *La Planète enchantée*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1973. Gérard Klein, *Le Sceptre du hasard*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1968. Michel Jeury, *Le Temps incertain*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1973. Jérôme Sériel, *Le Sub-espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1961.

Un hypothétique article « robot » fondé sur le corpus français pourrait tirer ses objets de *Territoire robot*, de *Rayons pour Sidar*, du *Gambit des étoiles*, de *La Machine du pouvoir* et des *Hommes-machines contre Gandahar*⁵⁰. Après avoir indiqué l'origine du terme⁵¹, il indiquerait que le robot est d'abord un serviteur. Lionel, le robot de *Rayon pour Sidar*, est une copie de son maître. Il envisagerait sans peine de se sacrifier pour lui. Pourtant, les récits de science-fiction font souvent du robot un danger, soit qu'il se rebelle, comme dans *Territoire robot*, soit qu'il forme une force d'invasion irrésistible, comme dans *Les Hommes-machines contre Gandahar*. Deux cas particuliers pourraient être mentionnés, celui des cerveaux électroniques, variante immobile du robot, comme dans *La Machine du pouvoir*, et celui des humains considérés eux-mêmes comme des machines biologiques, comme dans *Le Gambit des étoiles*, où il apparaît que les êtres humains sont des robots pensants, au service de puissances galactiques.

Il ne s'agit pas ici de remettre en cause l'intérêt des encyclopédies et des essais sur tel ou tel thème. Le recours à de grands thèmes englobants est consubstantiel à une réflexion abstraite. Il fournit un point d'entrée commode pour désigner ce qui fait l'intérêt et la particularité de la science-fiction⁵².

Néanmoins, un univers de science-fiction est formé d'objets, pas de thèmes. Ce détour à l'extérieur des textes doit me servir à distinguer les objets d'un texte des thèmes auxquels ils peuvent fournir des exemples. En amont du texte, un écrivain s'inspire du monde réel et du fonds commun de la science-fiction. En aval, les lecteurs s'approprient ce qu'ils désirent du texte, pour réfléchir ou créer à leur tour. À l'échelle de chaque texte, l'apparition d'un objet est une nouveauté significative pour le monde de la fiction, et non pour la science-fiction en général.

Un récit de science-fiction fourmille d'objets, qui mériteraient tous d'être dénommés « objets de science-fiction ». Le cadre du régime spéculatif n'est pas sélectif : il n'existe pas des objets qui soient plus « de science-fiction » que

50 Parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », Jean-Gaston Vandel, *Territoire robot*, 1954 ; Stefan Wul, *Rayons pour Sidar*, 1957. Parus chez Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles*, 1958 ; Albert Higon [Michel Jeury], *La Machine du pouvoir*, 1960. Parus chez Denoël, coll. « Présence du Futur », Jean-Pierre Andrevon, *Les Hommes-machines contre Gandahar*, 1969. Les hommes-machines sont plus précisément des cyborgs. Ils sont néanmoins désignés comme robots à l'intérieur du texte.

51 La première occurrence du terme se trouve dans *R. U. R.* de Karel Čapek. Dans cette pièce de théâtre, il désigne des êtres biologiques semblables aux humains mais produits par une méthode artificielle.

52 Des robots peuvent intervenir dans un récit réaliste ; des récits de *fantasy* peuvent raconter des voyages dans le temps ; l'immortalité est envisagée dans la littérature depuis ses origines. Pour départager les récits de science-fiction et les autres textes, il faut recourir à des critères qui concernent soit les modalités d'écriture, soit des éléments extérieurs, comme leur fréquence d'apparition.

d'autres. Soit cet incipit d'un roman de Richard-Bessière, *Les Sept Anneaux de Rhéa* :

Le professeur Kurt Warren s'arrêta un instant en bordure de la piste, juste à la sortie du vaste aérodrome, avant de grimper dans le fusajet qu'il avait garé là, quelques instants plus tôt⁵³.

Un seul mot, « fusajet », nécessite une élucidation. L'irradiation syntagmatique des verbes y afférant et les mécanismes étymologiques permettent d'attribuer à ce terme un signifié inclus dans le paradigme des moyens de transport, une sorte de voiture volante. Les autres objets, parmi lesquels l'individu qui porte le titre de « professeur » et le nom de « Kurt Warren », la piste et l'aérodrome, sont ajoutés sans réflexion intermédiaire au vade-mecum, mais leurs référents n'ont pas un statut ontologique différent de celui de « fusajet ». S'ils n'appartenaient pas au même monde, le professeur ne pourrait grimper dans l'appareil.

288

À partir de cette évidence, une hiérarchie entre les objets peut être établie sans erreur de perspective. Tous les référents des mots du texte appartiennent à un même monde, dont ils manifestent l'épaisseur ontologique. Le lecteur ne peut postuler de différence de réalité entre deux objets, sauf à détruire le texte comme support d'un monde.

Certains récits de science-fiction s'emploient d'ailleurs à fournir l'image d'une telle déstructuration. Dans *Le Temps incertain*, Daniel Diersant, et avec lui le lecteur, ignore quel statut ontologique accorder aux êtres qui le persécutent. Il revit de manière cyclique une arrestation et un interrogatoire, car il évolue dans le « temps incertain », qui a la propriété de se modifier au fur et à mesure que ses occupants lui donnent forme. Ni Daniel Diersant ni le lecteur ne peuvent assigner une différence de réalité entre deux incarnations d'un même ennemi : qu'elle soit illusoire ou concrète, cette incarnation se produit dans un seul monde, qui contient aussi bien des illusions que des réalités tangibles. Un texte de science-fiction ne peut que fournir l'image d'un décrochage entre plusieurs niveaux de réalité, mais pas réellement produire un tel décrochage.

Il serait possible de distinguer entre certains objets peu extrapolés, qui n'occupent qu'une place mineure dans le vade-mecum, et les objets supportant la charge de l'extrapolation, les « objets de science-fiction », qu'on pourrait, à la suite d'Irène Langlet, reprenant le terme à Darko Suvin en un sens très large, dénommer les *novums*, des altérités essentielles tranchant sur des éléments plus habituels. À l'intérieur de la catégorie du *novum*, il est possible d'affiner l'analyse

53 Richard-Bessière, *Les Sept Anneaux de Rhéa* (1962), Paris, Le Triangle, coll. « Science-fiction », 1976, p. 7.

en indiquant que certains objets sont décoratifs tandis que d'autres imposent des opérations conceptuelles complexes.

Tous les objets n'ont pas le même dynamisme narratif, ni les mêmes ramifications ontologiques. Les séparer selon leur degré de familiarité impliquerait d'introduire un critère externe pour les différencier, en faisant appel à des compétences situées en dehors du texte, fluctuant dans le temps et selon une expérience de lecture individuelle. Cette distinction devient inopérante dès lors qu'un objet présent dans notre monde de référence conserve une fonction équivalente, alors que tout son environnement se modifie. Dans *L'Homme à rebours*, le métier des psychologues consiste à comprendre les comportements humains, mais ils ont pour rôle complémentaire d'orienter dès quatre ans les enfants vers les études qui leur conviennent⁵⁴. C'est par une inversion de perspective que l'objet familier devient un objet dépaysant. Qu'une telle inversion soit possible indique que les objets d'un texte de science-fiction n'ont aucun statut fixé en soi.

Confronté à un tissu de données, le lecteur les incorpore à son vade-mecum, postulant la cohérence sous-jacente qui unit toutes ces informations, selon ce que Richard Saint-Gelais nomme le « principe de l'écart indéterminé »⁵⁵, à partir du principe d'écart minimal de Marie-Laure Ryan⁵⁶. Selon cette dernière, le lecteur postule que le monde de la fiction est identique au monde de référence et il ne procède qu'aux ajustements dictés par le texte. Richard Saint-Gelais fait remarquer que la lecture de la science-fiction ne s'accommode ni d'un écart minimal systématique, ni d'un écart maximal. On s'attend à des ajustements, mais pas à une remise en cause radicale de toute la réalité. Fondant sa lecture initiale sur ses connaissances propres, le lecteur établit au sein de son vade-mecum les relations de tous les objets entre eux et les conséquences de leur existence concrète sur la nature du monde de la fiction. Ce processus est automatique et synthétique. Porté par l'effet de matérialité du texte, le lecteur harmonise les données de la fiction sans examiner les conséquences de chaque nouvelle information⁵⁷.

Le lecteur se trouve dans une situation instable, à l'image de l'enquêteur du *Signe du chien*. Celui-ci dispose de références qu'il confronte aux données recueillies dans son environnement. Il utilise un objet adapté à cette tâche,

54 Philippe Curval, *L'Homme à rebours* (1974), Paris, J'ai Lu, 1979, p. 49.

55 Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo*, op. cit., p. 212-233.

56 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 51, discuté par Richard Saint-Gelais (dans *ibid.*, p. 214).

57 De la même manière que pour l'encyclopédie, il me semble que Richard Saint-Gelais a préféré amender le concept dont il s'inspire pour mettre en valeur une caractéristique de la science-fiction, plutôt que de le remettre en cause en bloc. Je dirais, pour ma part, que toutes les fictions matérialistes sont lues en fonction d'un écart indéterminé, et non minimal.

appelé « analyseur », qui décrypte jusqu'aux plus petits détails. Tout, depuis les couleurs d'un tableau, jusqu'à l'attitude des autochtones, devient significatif : « Les films étaient non seulement sensibles aux formes et aux couleurs, mais gardaient trace des ondes mentales et effectuaient sur les pages annexes une radiographie sommaire des êtres vivants photographiés »⁵⁸.

Les objets rencontrés manifestent l'évolution de la civilisation et de ses mentalités. Le degré de raffinement auquel les Sirkomiens ont porté la conception de cilices destinés à des mortifications rituelles témoigne du type d'aspiration spirituelle qui régit cette société. Les contradictions que relève l'enquêteur nécessitent d'être résolues et la cohérence qui lui échappe doit être reconstituée. Il reforme, à partir de données éparées, le tableau de cette société. Les réactions que sa présence suscite se trouvent conditionnées à la fois par les moyens que les divers objets mettent à la disposition des Sirkomiens et par leur propre vision du monde.

290

En raison de leur importance dans l'histoire, certains objets ressortent plus que d'autres. Cette importance se mesure selon deux paramètres, le récit et l'univers. Selon le premier paramètre, l'objet occupe une position de premier plan dans le vade-mecum du lecteur. Selon le second, l'objet fournit des informations sur la nature du monde de la fiction. Ces coordonnées sont relatives à leur position par rapport aux autres objets. Certains objets de premier plan au moment de leur apparition peuvent ensuite se voir relégués dans un relatif anonymat, quand des objets plus importants se manifestent. Un récit de science-fiction est le lieu d'une émergence en cascade d'objets nouveaux, selon un principe de contraste cumulatif⁵⁹.

Composer et recomposer un monde

Les objets d'un récit de science-fiction peuvent être classés en deux grandes catégories, selon qu'ils déterminent plutôt le récit ou plutôt l'univers. Les objets importants pour le récit se situent à une échelle individuelle, même s'ils peuvent être produits en série : on y trouve les objets de consommation courante, tels que les armes, les moyens de transport, les lieux, la plupart des machines, les personnages. Les objets essentiels pour l'univers sont des phénomènes de grande échelle : ce sont les sociétés, les lois, les propriétés physiques, les Histoires.

⁵⁸ Jean Hougron, *Le Signe du chien*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1960, p. 75.

⁵⁹ À ne considérer que le paramètre du récit, les objets de la science-fiction ne se comportent pas différemment de ceux d'autres textes. En revanche, leur importance pour déterminer l'univers couvre un spectre plus large que dans la majorité des récits soumis à un régime matérialiste.

Les objets peuvent déterminer simultanément des enjeux narratifs et des explications ontologiques. En prenant en compte ces deux paramètres, les objets individuels peuvent être banals, exotiques ou moteurs. Cette catégorisation n'est pas fixe : un robot peut être banal dans une histoire et moteur dans un autre récit. À l'intérieur d'un récit, deux actualisations d'un objet peuvent se distinguer : les chevaliers-nautes sont des objets exotiques, mais seul un petit nombre d'entre eux sont des objets moteurs, au premier rang desquels Dâl Ortog. Le statut de chaque objet se fait par différenciation.

Les objets banals ne servent que de liant pour les autres objets. Les éléments d'une description physique, les armes courantes, les moyens de transport usuels, les appareils du quotidien, les personnages occasionnels ou présents en série, apparaissent à l'échelle du texte comme des détails susceptibles d'être oubliés. Ils composent un bruit de fond, qui permet d'appuyer les effets de matérialité, en nourrissant les concordances entre les éléments de l'univers et en suggérant les possibilités d'action des personnages.

Chaque élément de la première description de *Mal Iergo*, le dernier des Phasiens, constitue un objet qui n'est pas retenu pour lui-même :

Trois paires d'yeux se levèrent sur lui, et, posément, le détaillèrent. Ils regardèrent son casque crêté, son visage d'os blême, sa vieille tunique pourpre, sa ceinture cloutée à laquelle pendaient sa bourse, un pistolet radiant et une courte dague à lame cruciforme⁶⁰.

Les objets qui composent cette caractérisation physique fournissent des indications sur le personnage et sur la société dans laquelle il évolue. *Mal Iergo* est une créature non humaine, sans peau, mais son « visage d'os » n'est pas considéré avec effroi, ce qui implique que les relations entre espèces sont pacifiées. Sa nature extraterrestre ne le dispense pas de porter des vêtements. La présence, à sa ceinture, d'un pistolet radiant entre une bourse et une dague, suggère une coexistence d'éléments de type archaïque et d'objets issus d'une science avancée. Même s'il ne note pas les détails de cette description, le lecteur dispose d'un faisceau d'informations convergentes sur le personnage principal, qui est un objet moteur, et sur le monde où se déroule l'action.

Les objets banals pointent vers un ensemble plus grand, sans que leur existence soit nécessaire pour l'intrigue ou la construction du monde. Ainsi, Louis Thirion indique que l'équipage d'un vaisseau spatial, dans *Sterga la Noire*, est composé de « robots de bord », qui ne sont pas autrement décrits⁶¹. De nombreux objets

60 Pierre Suragne [Pierre Pelot], *Mal Iergo, le dernier* (1972), Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1979, p. 16.

61 Louis Thirion, *Sterga la noire* (1971), Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1979.

sans référent dans notre monde sont mentionnés comme s'ils allaient de soi dans le monde fictionnel : ils ne sont pas expliqués ni développés, car ce sont eux qui servent à expliquer les autres objets.

Les objets exotiques se trouvent au second plan. Des extraterrestres peuvent être banals dans un roman et exotiques dans un autre. Dans le premier cas, comme dans *Mal Iergo, le dernier*, ils peuvent fournir une couleur locale. Les Targanéens qui observent Mal Iergo font partie des autochtones de Targa : ils n'ont d'intérêt, provisoire, qu'en tant que représentants particuliers d'une population. Les objets exotiques sont ceux qui présentent un enjeu dramatique ou ontologique.

292 Dans *Les Monarques de Bi*, deux espèces coexistent avec les Monarques, les Bios et les Sangres. Ces derniers ressemblent à des poux géants, dotés de huit pattes, tandis que les Bios sont semblables à des êtres humains. Les Sangres sont des objets banals : ils n'ont d'autre fonction dans le récit que de fournir de la nourriture, une viande fossile nommée « shu ». Les Bios forment une énigme, ainsi qu'un pôle important d'opposition aux belliqueux Monarques. Cette énigme tient à leur irréductible pacifisme, qui est un facteur de déséquilibre narratif et d'indétermination ontologique. Il fait des Bios des victimes des Monarques et il est lié à une situation spécifique de la planète. En effet, les Bios sont alliés avec les végétaux de la planète. Leur pacifisme est l'un des indices d'un objet complexe, la symbiose établie sur Bi entre les Bios, les végétaux et les Sangres et décrite ainsi après la défaite des Monarques :

— [Les pluies rouges] sont à base d'hémoglobine et d'acide, dont les végétaux ont le plus grand besoin pour leur structure souterraine. L'évaporation interne est produite à partir des mines de shu. Vous voyez, tout ce qui vit sur cette planète ne subsiste que grâce à une symbiose parfaite. Voilà pourquoi c'était une erreur de s'attaquer à nous, les Bios. Sans nous, les végétaux ne pourraient se débarrasser de l'oxygène qu'ils produisent. Sans les végétaux, les Sangres ne pourraient que périr dans l'hémoglobine acide qui résulte de la transformation de la viande fossile en shu. Et vice versa.

— Voilà qui explique votre pacifisme, s'émerveilla Karl⁶².

Tant que le phénomène de symbiose englobant les différents objets qui composent Bi n'est pas dévoilé, tous ces objets restent indéterminés. Les Sangres, les pluies acides et la viande fossile ne sont, en apparence, que les composants inertes d'une planète étrangère et ils forment un réseau d'objets banals. Une fois l'objet structurant dévoilé, néanmoins, les Bios et leur pacifisme cessent d'être

62 Georges J. Arnaud, *Les Monarques de Bi* (1972), Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1989, p. 177-178.

exotiques, car les Monarques sont vaincus et Bi est parfaitement comprise par le lecteur.

Les objets exotiques participent de l'effet de matérialité, car leur présence maintient en éveil l'attention du lecteur, autant par ce qu'elle révèle que par ce qu'elle suggère. Ils esquissent des espaces à explorer, stimulant le sentiment de dépaysement et d'émerveillement du lecteur. À la fin de l'histoire, le lecteur conserve dans son vade-mecum des questions sans réponse et des pistes inexplorées, liens tendus vers un monde fictionnel potentiellement infini. Certains objets ne cessent jamais d'être exotiques, ce qui peut favoriser leur inscription dans le répertoire de la science-fiction.

Les objets moteurs sont les objets de premier plan. Ils déterminent le déroulement de l'action tout en servant de points de départ privilégiés pour la compréhension du monde de la fiction. Les personnages principaux sont toujours des objets moteurs, mais ils ne sont pas représentatifs de la variété de cette catégorie, ni même les plus importants des objets moteurs d'un roman donné.

Un objet moteur partage avec les objets exotiques la particularité d'être source d'indétermination. Les actions des personnages de premier plan dessinent la trajectoire unique du récit. Même lorsqu'ils ne fournissent pas directement d'informations sur le monde, ces objets moteurs les entraînent dans leur sillage, du fait du tissu d'objets banals et exotiques qui forme les conditions de leurs actions. L'itinéraire du personnage principal se double d'un apprentissage sur le monde, pour lequel des personnages essentiels jouent le rôle de relais. Sylvin Lanvère, chevalier au service de Gandahar, rencontre diverses créatures, certaines banales, d'autres exotiques. L'objet moteur le plus saisissant que rencontre ce personnage est le Métamorphe.

Le Métamorphe est le produit d'une expérience génétique datant d'une période plus scientifique de Gandahar. Son apparition se fait par une multitude de détails exotiques. Au fur et à mesure que Sylvin et Airelle s'approchent, puis pénètrent dans la masse énorme de cette chose de la taille d'une île, ils en observent les manifestations en tâchant de les interpréter : « Un tumulus découpé, crénelé, modelé en mille et mille échappées (animales, végétales, minérales ?), ondulantes (bras ? tentacules ? lierre ?) qui se soulevaient, se détachaient de la masse principale pour fouetter lentement l'air [...] »⁶³. Menés par des pseudopodes jusqu'à des fauteuils ayant bourgeonné de la chair même du Métamorphe, ils entament un dialogue mental.

L'exotisme de cette créature se résout en un ensemble d'informations et de pistes narratives. En manifestant ses extraordinaires propriétés, le Métamorphe

63 Jean-Pierre Andrevon, *Gandahar (Les Hommes-machines contre Gandahar)*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1997, p. 106.

fournit une image du danger menaçant Gandahar. En effet, la « suprême-énergie-créatrice » n'est autre que le Métamorphe lui-même, mais vieilli de plusieurs millénaires et rendu fou par la perspective de sa propre mortalité : tout ce que le Métamorphe peut faire, son alter ego dirigeant les hommes-machines le peut aussi.

Il apparaît ici qu'un objet moteur se trouve à une intersection cruciale. Sa nature et ses actions conditionnent l'apparition de nouveaux objets ou constituent une source d'information sur les objets déjà présents. Par ailleurs, même si les objets moteurs sont le plus souvent des êtres animés, il peut s'agir d'objets inertes, motivant fortement le récit et promettant de changer la face du monde, comme le propulseur mythique recherché par les aventuriers d'*Embûches dans l'espace*⁶⁴. Ce propulseur n'intervient pas dans le récit, puisqu'il est déplacé sans être utilisé. Il est pourtant indispensable au récit, car il justifie toutes les actions. De plus, il représente la possibilité de maîtriser dans l'avenir un mode de propulsion supra-luminique. Un tel appareil en état de fonctionner remet en cause certaines structures de la réalité et impose aux personnages, et aux lecteurs de revoir leurs conceptions sur les lois physiques.

294

Les trois catégories d'objets individuels manifestent la force de différenciation à l'œuvre dans un texte de science-fiction. Loin de ne constituer qu'une longue liste de modifications à apporter à la trame du monde réel, ces objets offrent une image hiérarchisée du monde. Les trois catégories d'objets collectifs ne font que redoubler ce système, en l'élevant à une puissance supérieure.

Les objets « structurants » englobent des objets banals et constituent des phénomènes rassurants. Tout décor inerte, comme les structures sociales stables, les modèles de production industrielle satisfaisants, les entités politiques durables, les planètes connues, les dimensions dont les lois sont bien maîtrisées, fait partie de cette catégorie. Les objets structurants servent à mettre en valeur des propriétés plus remarquables.

Dans *L'Empire du Baphomet*⁶⁵, la planète où échoue un extraterrestre se trouve à un niveau de technologie uniforme, celui du Moyen Âge terrestre. La confrontation de cet objet moteur et des objets exotiques, grenades atomiques et transmetteurs radios, qu'il fournit à des templiers désireux de reconquérir la Terre sainte, avec les objets structurants que sont les mœurs et les techniques médiévales, donne sa saveur au roman.

L'équivalent à grande échelle des objets exotiques est l'objet « étiologique », qui renvoie à une énigme de grande ampleur. Comme un objet exotique élucidé

64 François Pagery [Richard Chomet, Gérard Klein et Patrice Rondard], *Embûches dans l'espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1958.

65 Pierre Barbet, *L'Empire du Baphomet*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1972.

devient un objet banal, un objet étiologique perdant tout mystère devient un simple objet structurant. Jusque-là, l'objet étiologique définit le cadre d'une exploration, d'un besoin d'informations. Ainsi, la situation de la planète Mara pose problème⁶⁶. À la suite d'un conflit majeur à l'échelle galactique, elle se trouve coupée de toute relation avec d'autres planètes et son autarcie forcée a donné naissance à des sociétés conservatrices.

L'objet étiologique est ici le creux dessiné par tous ces objets. L'objet négociateur apprend quel phénomène est à l'origine du conflit et de la grande séparation d'avec l'extérieur : une barrière de radiations a provoqué un décrochage de la planète d'avec l'écoulement normal du temps, si bien que Mara est passée en quelques années, qui correspondaient pour elle à des siècles, du statut de petite colonie à celui de puissance galactique prédatrice. Cette explication, tout en délimitant l'objet étiologique, le transforme en objet structurant : la barrière de radiations est un objet stable.

Les objets banals forment la masse de tous les autres objets, y compris les objets étiologiques. Un objet exotique peut exister au sein d'un objet structurant : il s'agit alors d'une exception stimulante, qui se résout sans se généraliser et déstructurer l'objet englobant. De plus, un objet exotique peut subsister même si un objet étiologique dont il fait partie se résout en objet structurant. La *martialite*, dans *Rideau magnétique*, de B. R. Bruss, est une énergie découverte en examinant des appareils martiens⁶⁷. Elle est maîtrisée par les êtres humains, mais un phénomène galactique incompréhensible en limite l'usage, car ces « rideaux magnétiques » la rendent inopérante. Ce phénomène est un objet étiologique : rechercher ses causes et sa logique représente un enjeu important. Pourtant, une fois que les savants terriens percent ce mystère, ils ne maîtrisent pas mieux la *martialite*, qui reste susceptible de causer des surprises.

Le dernier objet de cette taxinomie est l'objet « complexe », qui est pour l'essentiel un objet moteur de grande envergure. L'objet complexe représente un pôle significatif de dynamisme narratif et d'exploration ontologique. Il prend plutôt la forme d'une entité animée. Il peut s'agir d'un groupe d'individus, d'une nation ou d'un peuple, d'une race extraterrestre, d'une cité, d'un Empire galactique.

Quand les Txfalqs s'installent sur la Terre après y avoir été dressés par *Le Ressac de l'espace*, ils sont représentés par un unique individu, Linxel⁶⁸. Une fois à l'abri, Linxel entreprend de se démultiplier. Même s'il reste un objet moteur, cet extraterrestre s'efface devant son espèce. Les Txfalqs conquièrent la Terre, en

66 Georges J. Arnaud, *Les Croisés de Mara*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1971.

67 B. R. Bruss, *Rideau magnétique*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1956.

68 Philippe Curval, *Le Ressac de l'espace*, *op. cit.*

établissant avec les humains une symbiose créative. Néanmoins, une étrange dégénérescence s'empare des Txlq, séduits par les sensations humaines. Trop évolués pour être transformés en extensions de la volonté txalq, les Terriens représentent un poison sournois pour ces extraterrestres. Le destin et les particularités des Txlq, en tant que groupe, se distinguent de ceux de Linxel, qui fait pourtant partie de la collectivité. Les objets moteurs sont souvent des extensions ou des membres d'une entité bien plus large, dont les ambitions, les conditions d'existence et les moyens d'action ne se superposent pas à ceux des éléments qui la composent.

	Objets isolés	Phénomènes collectifs
Objet mineur	Objets banals (qui composent le décor)	Objets structurants (qui servent de point de repère)
Objet stimulant	Objets exotiques (dont la nature ou la fonction n'est pas claire)	Objets étiologiques (qui font l'objet d'une enquête)
Objet essentiel	Objets moteurs (qui agissent sur le monde)	Objets complexes (qui entraînent une modification du monde à grande échelle)

Fig. 2. Tableau récapitulatif de la taxinomie des objets de science-fiction

L'objectif principal de la taxinomie proposée ici est de mettre en évidence les mécanismes de différenciation des éléments d'un récit de science-fiction. Si un même objet, comme l'extraterrestre, le robot, le vaisseau spatial ou l'empire galactique, n'apparaît pas au lecteur à chaque texte, c'est que le réseau des objets se construit différemment d'un récit à l'autre.

Au terme de ce parcours parmi les objets de la science-fiction, la mémoire du lecteur paraît chargée en postulats ontologiques et en spéculations narratives. Si l'on examine un objet en un point d'un texte, ce qui revient à interrompre la lecture, sa matérialité peut se dissoudre ou se renforcer jusqu'à en faire le cœur de tout un univers. Des traités pourraient être tirés d'un seul mot, dès lors qu'on lui accorde substance. En ce sens, le nom si suggestif d'encyclopédie, repris à Umberto Eco par Richard Saint-Gelais, désigne parfaitement la tendance du lecteur d'un récit matérialiste à en épaissir les composants, en leur supposant des extensions infinies dans le monde de la fiction. Chaque mot d'un tel récit est solidaire de tous les autres. Les dispositifs textuels donnent le sentiment que les descriptions et les explications ne sont limitées que par souci d'économie et de précision. Néanmoins, au lieu de cette encyclopédie virtuelle, idéal régulateur fondant le principe de la lecture, le lecteur ne produit qu'un vade-mecum, un outil léger et pratique, qui l'accompagne au fil du texte.

Toute l'habileté de l'auteur tient à alléger la tâche de reconstitution du monde, tel qu'il l'imaginait comme cadre de sa fiction, pour que le lecteur puisse élaborer des hypothèses sur la suite du récit et sur les conditions d'existence du monde de la fiction. À partir des objets banals et structurants, le lecteur établit une base stable qui sert à soutenir des suppositions plus hasardeuses, aussi bien sur la suite des événements que sur les cadres ontologiques. Selon un processus dynamique, les objets exotiques et étiologiques laissent une marge d'incertitude qui garantit l'intérêt des actions et révélations entraînées par l'intervention d'objets moteurs et complexes. Les effets de contraste de ce système ont pour finalité de mettre en valeur certains aspects de l'intrigue et du monde, afin de susciter une impression de nouveauté, en justifiant au sein d'un récit le dévoilement progressif d'informations structurelles. Grâce à cette particularité, les retournements dramatiques n'affectent pas uniquement le cours des événements, mais aussi les structures de la réalité.

LIRE UN RÉCIT DE SCIENCE-FICTION

La matérialité fictive des objets d'un texte de science-fiction est obtenue par une architecture mettant en jeu deux séries d'effets du même type : les décrochages lexicaux tranchent sur la stricte régularité syntagmatique qui assure une uniformité rassurante entre les mots inventés et les mots du langage courant ; les objets importants pour le récit et la construction du monde fictionnel sont délimités par un environnement d'objets banals et d'objets exotiques. Ainsi, le sentiment d'étrangeté suscité par certains aspects du texte se trouve compensé par la présence de régularités repérables. Ces dispositifs suggèrent un principe ontologique sous-jacent : tout ce qui provient du texte est connaissable, tout peut être expliqué et assimilé.

Le Lecteur modèle désigne, dans le système d'Umberto Eco, la figure dessinée en creux par un texte. Il n'existe pas, de ce fait, de Lecteur modèle de la science-fiction en général, mais un Lecteur modèle par texte. Le Lecteur modèle est celui qui harmonise sa faculté à spéculer sur l'avenir et la réalité avec le cadre imposé par le récit. Si cette faculté est exercée pour elle-même, le lecteur s'engage dans ce qu'Umberto Eco appelle les promenades inférentielles⁶⁹ : cessant de suivre le fil de la fiction, il se promène ou s'égare dans ses propres suppositions. Même très fécondes, les réflexions issues d'un texte n'en font pas partie.

69 « [...] il est essentiel à la coopération que le texte soit continuellement rapporté à l'encyclopédie. Pour hasarder des prévisions qui aient une probabilité minime de satisfaire le cours de l'histoire, le lecteur *sort du texte*. Il élabore des inférences, mais il va chercher ailleurs une des prémisses probables de son propre enthymème » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 154).

Les inférences qui paraissent être stimulées par la lecture sont en fait canalisées et régulées. Il s'agit moins d'inductions et de déductions conscientes que de mémorisation d'informations, dont certaines sont fiables et d'autres conservent des extensions indéterminées. Au fur et à mesure qu'il s'approprie l'histoire, le lecteur croit créer de lui-même ce qui ne procède que du texte. Lorsque s'achève le fil narratif, il est libre de continuer à créer et à donner forme et consistance aux objets et aux mondes dont il conserve le souvenir.

Une lecture d'*Aux armes d'Ortog*

La constitution du lexique et du vade-mecum du Lecteur modèle s'accomplit de manière généralement inconsciente. Le texte s'appuie sur une mémorisation hiérarchisée. Seules les informations cruciales sont gardées en mémoire. Un lecteur qui ne ferait pas la distinction entre les objets banals et exotiques serait comme frappé d'hypermnésie et condamné à une grande frustration.

298

L'examen du premier et du dernier chapitre d'*Aux armes d'Ortog* permet de restituer le mouvement et la vie d'un organisme décomposé jusqu'ici en fragments textuels et en objets individuels⁷⁰. Abordant le roman d'André Ruellan, le Lecteur modèle est confronté à un texte en exergue du premier chapitre, présenté comme un extrait du *Chant des Ordres parfaits*.

En ce temps-là, tombait lentement sur l'univers de l'homme une nuit mortelle où toute conscience allait s'engloutir. Aux mille points cardinaux de l'Espace s'enflaient, invisibles et vénéneux, les vents de désolation que la race avait déchaînés pour sa perte, et l'obscurité des âmes entravait les efforts de ceux qui avaient gardé ouverts les yeux de la raison⁷¹...

Ce texte a été en principe produit à l'intérieur du monde de la fiction. Il garantit la matérialité du reste du roman et tend à « naturaliser » le récit principal. Il suggère deux manières de raconter l'histoire d'Ortog, l'une idéalisée pour un chant liturgique et l'autre proche des faits réels, qui est celle du roman. Cette naturalisation s'appuie sur le contraste entre le cadre épique esquissé par cet extrait et la première scène du roman, qui voit Dâl Ortog s'occuper de son troupeau. La fin du roman fixe le statut de ce « chant », puisqu'un des derniers actes d'Ortog est d'instaurer les Ordres parfaits, dont le texte fondateur est une réécriture des événements du roman.

Pendant le premier chapitre, Dâl Ortog ramène dans son village son troupeau de mégathériums. Son masque nocturne lui permet de voir dans le noir et de se protéger contre les mouches dotées de trompes coupantes. Contre les félins

70 Kurt Steiner [André Ruellan], *Aux armes d'Ortog* (1960), Paris, J'ai Lu, 1981.

71 *Ibid*, p. 5.

hybrides, Ortog dispose d'un coagulant, une arme provoquant des embolies. Trois de ces objets sont récurrents dans le chapitre : le masque modifie les perceptions d'Ortog ; les coagulants sont employés dans les combats qui suivent ; les hybrides menacent les villages.

De retour, Ortog découvre que son père est mort de vieillesse. Le lecteur apprend que l'espérance de vie humaine décline. La sénescence précoce est un objet exotique, qui fait partie d'un objet étiologique, la régression qui affecte l'humanité et a pour indices les mutants hybrides, les espèces résurgentes telles que les mégathériums, et l'obscurantisme religieux. La cause lointaine de cette régression est la Guerre bleue, événement historique, objet structurant pour la société : cette guerre interplanétaire a donné naissance à une technocratie, le gouvernement des Sopharques, assistés par les Chevaliers-Nautes, de nobles navigateurs spatiaux, mais aussi à une opposition religieuse réunissant prêtres et nobles. Les Nautes sont en quête d'un objet moteur, le Prophète immortel qui doit mettre fin à la régression.

Tous ces éléments sont mentionnés dans les premières pages et le cadre général est établi, par un jeu d'oppositions entre les deux principaux pôles sociaux, qui permet la réactivation des objets au fur et à mesure du récit. Dans la deuxième partie de ce chapitre, Dâl Ortog, devant le cadavre de son père, prend parti contre les forces de la régression. Il est contraint à fuir, avec les partisans des Sopharques. Les objets introduits dès lors n'ont que peu de résonances ontologiques et ne servent qu'à faire avancer l'intrigue.

Au moment d'aborder le cinquième et dernier chapitre, le Lecteur modèle dispose de nombreuses autres informations. Certaines données initiales ne revêtent plus aucune importance, comme les objets de la vie en forêt, depuis les masques nocturnes jusqu'aux hybrides sanguinaires. En revanche, l'objet étiologique qui sert d'arrière-plan au récit, la régression physique et sociale, a été rappelé par de nombreux détails. De nouveaux objets ont confirmé que la société de ce monde est faite d'un curieux mélange de traits archaïsants et de compétences techniques.

Le problème de la sénescence précoce est resté au centre des préoccupations d'Ortog. Gérontologues et généticiens ne peuvent que constater l'impuissance de la science à repérer toute modification de l'A.D.N. humain. La mission d'Ortog est essentielle : lorsque commence le dernier chapitre, il a atteint la mythique Planète aux Archanges, où se trouve le Prophète immortel susceptible de sauver l'humanité de la dégénérescence. Le vaisseau d'Ortog est équipé de l'arme bleue, celle-là même qui a causé les terribles pertes de la Guerre bleue.

Après avoir repoussé l'attaque d'extraterrestres ailés, les Louctouges, ils apprennent qu'à la veille de la Guerre bleue, la maîtrise de la biologie avait permis aux savants de la Terre de produire un fœtus doté de pouvoirs psychiques,

qui avait prédit la guerre. Ce fœtus est le Prophète, qui dévoile les structures de l'univers. D'après l'oracle, la dégénérescence affectant les êtres humains et toutes les espèces est due à l'agonie de l'Être solaire, qui est composé par tous les êtres vivants du système solaire⁷².

Les caractéristiques exactes de cet Être solaire sont loin d'être claires. Il est difficile de déterminer si le réseau d'objets associés à cet objet englobant peut se superposer à ce qui est déjà connu. La Guerre bleue devient une maladie de l'Être solaire, les êtres humains sont des cellules de son tissu directeur et c'est en pratiquant une reproduction systématique qu'ils peuvent espérer rétablir l'équilibre de l'entité collective dont ils font partie. La Guerre bleue, qui se trouve en bonne place dans la mémoire du lecteur, se double grâce aux révélations du prophète d'une motivation supérieure : ce n'était pas une simple guerre, mais une crise d'ampleur cosmique, ce qui explique l'impact prodigieux qu'elle a produit sur la société et le monde humains.

300

Certaines données fournies au fil du texte forment des ensembles significatifs à petite échelle. Les objets affirmés d'un bout à l'autre du récit sont associés à de nombreux objets supplémentaires, qui les redéfinissent et qu'ils déterminent. Dâl Ortog est un objet moteur dont les moyens d'action changent, mais dont l'écho ontologique ne varie pas : d'abord berger, puis guerrier, Chevalier-Naute, et enfin sauveur, il ne cesse de fournir la preuve par l'exemple de la vitalité de l'espèce humaine, face aux mutants de la forêt, au pessimisme des prêtres et aux louctouges.

Le vade-mecum du Lecteur modèle ne développe que le minimum de références et de principes fonctionnels nécessaire pour interpréter un passage donné. Le lecteur trouve des relais dans le texte pour orienter ses remémorations. Le retour direct ou allusif d'un objet garantit qu'il se maintient dans la mémoire du lecteur et qu'il est associé aux prévisions qu'il peut faire. En revanche, l'absence d'un objet l'efface du vade-mecum jusqu'à ce qu'il soit réactivé par une référence ultérieure.

Des mondes fondés sur des stratégies discursives

L'action révèle l'univers, l'univers justifie l'action. Richard Saint-Gelais considère comme une « contradiction motrice » le fait que les récits de science-fiction « livrent moins le “mode d'emploi” d'un monde qu'un parcours singulier (celui des personnages) à travers celui-ci »⁷³ : la double fonction narrative et ontologique des objets entraîne une tension entre plaisir de suivre un récit et plaisir de se représenter un monde. Cette tension entre éléments servant

⁷² *Ibid.*, p. 154-155.

⁷³ Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo*, *op. cit.*, p. 141.

l'intrigue et éléments motivant une image du monde fictionnel ne doit pas faire oublier que dans un roman de science-fiction, le récit est premier et que le monde n'est qu'une reconstruction des cadres de possibilités de ce récit.

L'effet de matérialité, prolongé et renforcé par le réseau hiérarchisé des objets, s'articule à des dispositifs textuels d'envergure variable. Un roman entier, considéré comme un système de production de sens, est un dispositif textuel complexe, dans lequel le retour de certains objets, au sein d'une nuée d'objets accessoires, aboutit à produire un vaste effet de monde. La complexité du dispositif provient de la variété des moyens employés pour soutenir cet effet aussi bien dans le détail fugitif des objets banals qu'à l'échelle des objets récurrents.

Ces dispositifs ont été repérés et délimités de manière précise par Irène Langlet et Richard Saint-Gelais, selon des approches complémentaires. Richard Saint-Gelais a distingué deux grandes « stratégies discursives », destinées à résoudre la tension entre déroulement du récit et construction du monde, tandis qu'Irène Langlet a répertorié les « ressorts didactiques » permettant de mettre en œuvre ces stratégies. Ainsi, l'usage de l'apposition, la description plus ou moins motivée, l'analepse et le dialogue alternent avec les actions effectuées par ou sur les objets du récit⁷⁴, pour permettre que se mette en place une stratégie « didactique » ou « pseudo-réaliste »⁷⁵. Ces dénominations désignent les deux pôles déterminant l'emploi de dispositifs textuels allant de l'explication déconnectée de toute action à l'action dépourvue de toute explication, selon que prédomine un discours encyclopédique ou un discours narratif.

Postuler qu'une des activités du lecteur consiste à se constituer une encyclopédie amène Richard Saint-Gelais à distinguer des segments essentiellement informatifs et d'autres surtout narratifs. De ce fait, il définit ainsi la stratégie « didactique » :

Le texte, qui incorpore des séquences explicites conçues pour combler – en partie – le déficit encyclopédique du lecteur, peut être vu comme un guide qui l'oriente à travers ce qu'en même temps il construit, c'est-à-dire les dédales d'un monde a priori inconnu⁷⁶.

Les passages qui fournissent au lecteur des informations sur le monde, en rompant le fil narratif, constituent des exemples de ces séquences « explicites ». Richard Saint-Gelais indique que le recours systématique à de tels segments explicatifs provoque une métalepse, puisque le narrateur s'adresse au lecteur,

⁷⁴ Irène Langlet, *La Science-fiction*, *op. cit.*, p. 38-50. Irène Langlet ajoute à ces ressorts discursifs une dernière catégorie, celle des informations paratextuelles, dont le rôle n'est pas à négliger, mais qui se joue en dehors du texte lui-même.

⁷⁵ Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 141-183.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 141.

selon, de plus, une situation d'énonciation invraisemblable, car elle passe d'un monde fictionnel au monde réel⁷⁷.

La technique principale pour contourner cette difficulté consiste à pratiquer un « didactisme honteux »⁷⁸, qui fournit ces informations en les motivant à l'intérieur du texte. Des détails sont fournis au détour d'une phrase, par le biais d'une apposition ou d'un développement au cours d'une conversation, au profit d'un personnage ignorant.

L'autre pôle d'organisation des dispositifs textuels est le « pseudo-réalisme », qui « amène à traiter les éléments xénoencyclopédiques en tant que préconstruits et non, comme le faisaient les dispositifs didactiques, en tant que des éléments encyclopédiquement saillants »⁷⁹. La stratégie pseudo-réaliste repose sur un usage massif de l'implicite. Le monde est construit à partir de bribes et de fragments d'informations parfois contradictoires, ce qui demande au lecteur de combler les lacunes de son encyclopédie à partir de son savoir intertextuel. Les actions, réactions et situations des objets sont les sources principales d'information.

302

En dépit de ces différences de nature, les deux stratégies définies par Richard Saint-Gelais ne déterminent pas la nature du texte complet : « le didactisme et le pseudo-réalisme constituent moins des stratégies globales qui sous-tendraient les manœuvres du texte que des dispositifs qui, bien souvent, cohabitent en un même texte »⁸⁰. Dès lors, elles semblent renvoyer non à des catégories distinctes, mais à un continuum de dispositifs, allant de l'explicite à l'implicite.

Cette hypothèse invaliderait la séparation initiale entre séquences informatives et séquences narratives, dont les premières seraient destinées à l'encyclopédie et les secondes au déroulement du récit. Au contraire, tous les objets du texte sont versés dans le vade-mecum de lecture, où se croisent des données ontologiques et des indices narratifs, organisés selon leur utilité immédiate et réactivés selon l'évolution du texte. Les stratégies repérées par Richard Saint-Gelais correspondent à des techniques pour faire avancer de front récit et monde, en alimentant le vade-mecum de lecture, et non pas à des manières de résoudre le problème posé par l'établissement d'une encyclopédie fictionnelle⁸¹. Une

77 *Ibid.*, p. 154. Ce premier problème d'énonciation se complique de ce que Richard Saint-Gelais appelle le « présent-centrisme », c'est-à-dire l'abondance de références au siècle de l'écriture, alors même que rien n'impose à l'intérieur du texte de telles références.

78 *Ibid.*, p. 158-165.

79 *Ibid.*, p. 168.

80 *Ibid.*, p. 184.

81 Richard Saint-Gelais construit le modèle de ses catégories en fonction d'une évolution historique des pratiques d'écriture. Le didactisme devient de plus en plus sophistiqué, puis le pseudo-réalisme correspond à un saut qualitatif, rompant la continuité avec le didactisme initial. Pourtant, ce pseudo-réalisme renvoie à la systématisation de dispositifs présentant les objets comme déjà connus. Cette systématisation ne fait que rendre repérables des dispositifs présents dans tous les textes, ceux désignés plus bas sous le nom de « laconiques ».

telle encyclopédie constituerait un ensemble stable et déterminé d'informations indépendantes du fil du récit : dans le vade-mecum, chaque action est porteuse d'information, chaque information pointe vers une action.

Pour autant, ces stratégies discursives permettent de rendre compte de la manière dont les objets apparaissent, puis sont réintroduits dans la suite du texte. Je conserve le terme de « didactique » pour tout dispositif, par exemple des appositions plus ou moins longues, des descriptions ou des analepses, qui forme une séquence sans effet immédiat sur l'action, en déterminant explicitement les liens unissant certains objets.

Un degré intermédiaire entre l'implicite et l'explicite est appelé par Richard Saint-Gelais le « didactisme honteux », dénommé ici stratégie « pédagogique »⁸². Il s'agit de présenter des informations en situation, comme si elles étaient destinées à un contemporain du récit. Là où le didactisme délimite les conditions de possibilité du monde, la pédagogie postule un monde déjà existant. Elle prend souvent la forme de dialogues entre des personnages ou d'adresses du narrateur à un lecteur construit par le texte et contemporain de la fiction.

Ptah Hotep, le héros éponyme d'un roman de Charles Duits, justifie de cette manière les informations historiques qu'il vient de fournir :

Telles étaient les merveilles, mon Seigneur, mon divin Frère, que m'enseignaient mes maîtres, et telles étaient les raisons par lesquelles ils expliquaient les catastrophes qui avaient donné leur configuration actuelle à Hag, à Yûd et aux autres pays bordant les deux Mers, et changé le climat, et détruit les Villes et les Archives datant du Premier Empire et des Temps antérieurs. Je te conte ces choses parce que les opinions varient au sujet des Trois Cataclysmes et que j'ai entendu au cours de mes voyages bien des histoires qui chacune en expliquait différemment les origines. Et je te conte ces choses aussi parce que cette diversité des opinions fut la cause principale du trouble qui assombrit ma jeunesse et me rendit tel que le cheval de l'Isandre⁸³.

Le texte est adressé à un contemporain et ami du narrateur. Pour autant, la nécessité de reprendre des informations connues est inscrite dans la structure narrative. Ces connaissances et leur interprétation expliquent une partie du comportement du personnage principal. En même temps qu'il renseigne le lecteur sur le cadre ontologique, Ptah Hotep fournit de la matière pour des inférences narratives.

⁸² Les ajustements terminologiques doivent permettre d'étendre l'usage de ces outils à d'autres textes que les récits de science-fiction, en clarifiant les ressorts propres à chaque stratégie, en éliminant les nuances péjoratives et en réduisant les ambiguïtés.

⁸³ Charles Duits, *Ptah Hotep* (1971), Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1999, p. 18-19.

Certains éléments ne sont pas élucidés. Si Hag et Yûd sont des pays dont certaines caractéristiques sociales, géographiques et politiques sont indiquées par la suite, le « cheval de l'Isandre » reste une référence qui n'a que sa valeur de comparaison : à force de répétitions dans différents contextes, le sens de cette expression peut être circonscrit⁸⁴. À l'intérieur d'un passage pédagogique se trouvent donc des éléments « pseudo-réalistes », en ce sens qu'il manque des informations, ce qui produit un effet d'attente.

304

Dans la stratégie pseudo-réaliste, il s'agit de présenter sans surplus d'information des objets du monde. Je propose de renommer cette stratégie le « laconisme ». Un dispositif qui présente un objet comme déjà connu n'est pas plus ou moins « réaliste » qu'un dispositif plus explicite : il se repose sur un effet de matérialité minimal fourni par la structure syntaxique et plus largement par le contexte de l'action. Dans la stratégie laconique, l'existence et la fonction d'un objet sont censées être assez connues pour que personne ne ressente le besoin de les mentionner. Une technique essentielle pour cette stratégie consiste à mettre en scène l'objet : il n'est pas question de préciser l'historique ou les conséquences socioculturelles de cet objet, mais de le montrer en train d'accomplir ses fonctions, en le décrivant ou en le caractérisant.

L'emploi systématique de la stratégie laconique permet de prolonger à l'échelle d'un texte l'impression de se trouver face au reflet d'un autre monde. L'étude des manuscrits de *Surface de la planète* fournit un exemple de réécriture visant à généraliser des dispositifs laconiques, comme il apparaît en comparant la première version du récit aux suivantes, dans un dossier génétique qui comprend quatre manuscrits⁸⁵.

Soit deux versions d'un même passage, dans lequel un personnage se réveille, étonné d'avoir dormi :

Il se frotta le visage de ses mains poussiéreuses remontées à grand-peine à regret
du sol poussiéreux, puis s'accouda et regarda Rana comme pour s'y refléter
brusquement il se mit à genoux la lèvre pendante lourde

— Oui dit Rana tu as dormi vraiment dormi.

— Qu'est-ce que ça veut dire ?

— Que tu as perdu ton conditionnement à l'insomnie.

⁸⁴ Même si le lecteur peut identifier qu'il s'agit de Bucéphale, le cheval d'Alexandre, il ne dispose pas des étapes intermédiaires qui ont fait de ce cheval le support d'une fougue et d'une impatience proverbiales.

⁸⁵ Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 28454. Ce développement reprend et précise des analyses formulées dans un article sur les archives de la science-fiction à la Bibliothèque nationale de France : Simon Bréan et Clément Pieyre, « Les chaînes de l'avenir : La science-fiction, une littérature à contraintes ? », *Recto/verso*, n° 4, numéro spécial « Mauvais genres » [en ligne], <<http://www.revuerctoverso.com/spip.php?article143>> (3 février 2012).

— Impossible. Je me sens très en forme. Et même je crois que ces substances qu'on nous injecte à 5 ans...

— ~~Qui tu exact~~ Tu as raison : une simple charge chimique d'une stabilité insensible aux ~~condit~~ variations des conditions organiques. (mss 1)

Il se vit recroquevillé ~~comme un fœtus~~ par terre sortant tout juste d'un profond sommeil animal, assurément ~~étranger~~ insensible aux hésitations du Système.

Il murmura : « Qu'est-ce que ça veut dire ? J'ai dormi ? Perdu le conditionnement à l'insomnie ? (mss 2)

Dans la première version, deux personnages discutent d'un dysfonctionnement du système et leur dialogue, selon un dispositif pédagogique, fournit des indications sur la manière dont le « conditionnement à l'insomnie » fonctionne. Dans la deuxième version, le personnage qui a dormi est seul. C'est par une simple exclamation, sans aucune explication, que ce conditionnement est évoqué, laissant au lecteur le soin de déduire que pour les habitants du Système, dormir est inhabituel, en raison d'un conditionnement bien connu.

Dans les réécritures de ce passage apparaît la volonté de l'auteur d'éviter un lieu commun en opposition avec l'univers représenté : le personnage n'ayant aucune notion de ce qu'est un fœtus, il ne pourrait « se voir » comme tel. En même temps qu'il disperse les informations, Daniel Drode se livre dans les versions successives à une traque de tout ce qui pourrait se trouver en décalage avec un point de vue contemporain des événements.

Néanmoins, une application systématique, ayant pour but de dérouter le lecteur et de stimuler ses capacités de déduction, n'est pas le cas le plus courant d'application d'une telle stratégie. Le laconisme est caractéristique de l'itération d'un objet. Le lecteur confronté, dans le cinquième chapitre de *Locomotive rictus*, à la déclaration de guerre de Blader n'a aucun problème pour identifier toutes les références :

En aucun cas la capitulation de l'ennemi ne sera acceptée ; les Laminés n'auront pas le loisir de reprendre des forces. Rien n'arrêtera l'invasion contaminée ; si nos adversaires se dérobent en abandonnant précipitamment leurs territoires, espérant sans doute que nous nous en contentions, il nous faudra les poursuivre, autant eux que leurs faux détracteurs, les Spirites⁸⁶.

Les objets mentionnés font partie du vade-mecum. Ils ont été pris dans des explications et des actions au cours des chapitres qui précèdent. Les Laminés sont les citoyens psychotiques d'une ville ayant survécu à des irradiations massives, les

86 Joël Houssin, *Locomotive rictus*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975, p. 87.

Contaminés sont des mutants dégénérés et les Spirités sont des mutants stables, dotés de pouvoirs psychiques. La stratégie laconique est ici sans mystère. Le laconisme ne devient évident que lorsqu'il entretient l'ignorance du lecteur pour créer un effet d'attente et stimuler les inférences, tandis qu'il s'intègre sans se faire remarquer dans le fil du récit, simple confirmation par l'action d'informations précédentes. De même, un segment didactique paraît moins abrupt s'il a d'abord été préparé par une série d'allusions laconiques à un objet essentiel. Une partie des effets obtenus au moyen d'une stratégie textuelle dépend donc des stratégies déployées auparavant. La dynamique produite par la succession et l'alternance des stratégies structure la matérialisation des objets à l'échelle du texte entier.

Les trois stratégies discursives forment un cadre flexible pour résoudre la difficulté apparente qu'il peut y avoir à concilier deux faisceaux d'informations fournies par les mêmes objets. Les dispositifs textuels qui accompagnent les objets permettent de faire alterner explicite et implicite. Les caractéristiques d'un objet, présentées avec plus ou moins de détails à sa première apparition, se trouvent tacitement ou expressément reconduites ou modifiées dans ses manifestations successives, ce qui amende en conséquence le vade-mecum du lecteur, constitué page après page. L'effet de monde se trouve alimenté en grande partie par ces techniques. Elles donnent le sentiment que certains objets sont stables et leurs effets constants, tandis que d'autres disposent de nombreuses facettes et particularités. La vie des objets, suscitée par une richesse de manifestations diverses, conduit à la vie du monde fictionnel tout entier.

Vers un savoir intertextuel

La transmission d'idées et d'images d'un univers de science-fiction à l'autre apparaît comme une particularité de ce type de récit. La mémoire de la science-fiction est le prolongement de la mémorisation impliquée par le vade-mecum de récits isolés. Les objets se trouvent à l'intersection entre le système formé par le lexique et le réseau d'événements qui donne sa consistance au monde. La culture de science-fiction d'un lecteur donné consiste ainsi à identifier quels éléments d'un roman empruntent à une combinatoire extérieure au texte, mais il ne s'agit là que d'un processus second, par rapport au mouvement centrifuge qui entraîne les objets les plus fascinants d'un texte vers une structure extérieure à lui.

Dans une série de romans d'un même auteur, un objet peut être repris et retravaillé dans d'autres contextes, comme la « chronolyse », objet moteur du *Temps incertain* puis des *Singes du temps*⁸⁷. Un autre écrivain peut faire de même :

⁸⁷ Michel Jeury, *Le Temps incertain*, op. cit., et *Les Singes du temps*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1974.

dans *Temps blancs*⁸⁸, de Jean-Marc Ligny, la société ne tient en place que par l'usage massif de drogues chronolytiques, qui ne renvoient pas au même objet moteur que les textes de Michel Jeury, mais à des caractéristiques similaires, en particulier la perte de contact avec la réalité courante.

Néanmoins, le retour du nom et de certaines propriétés n'indique pas une reprise topique. Le sujet de *Temps blancs* est la désagrégation d'une société oppressive, fondée sur un mensonge collectif. Les conséquences « chronolytiques » des drogues de ce roman impliquent qu'un espace-temps unique se trouve modifié, en même temps que sombre dans le délire la cité et ses habitants. L'influence des œuvres de Michel Jeury s'arrête dès lors que des liens entre les objets se créent dans le texte de Jean-Marc Ligny.

Le retour des objets de la science-fiction est favorisé par la manière dont ils sont organisés dans les récits. Extrapolés à partir de notre monde de référence, ces objets sont censés pouvoir y faire irruption. Un continuum de facteurs techniques, sociaux, industriels et politiques, justifie l'existence des objets et, en retour, se manifeste à travers eux : les objets banals sont les traces d'une évolution passée, les objets exotiques portent la promesse d'évolutions et de révélations à venir, les objets moteurs changent au fil du récit. Plus un objet trouve d'occasions d'affirmer ses particularités dans un récit, plus le lecteur est disposé à lui prêter des extensions possibles à l'horizon du monde fictionnel.

Même si elle prend la forme d'un exposé didactique détaillé, la première apparition d'un objet récurrent ne fixe pas ses caractéristiques ni ses potentialités. Le reste du texte consiste en ce sens en une longue mise à l'épreuve des objets moteurs et complexes, comme dans le cas de la stochastocratie du *Sceptre du hasard*, présentée comme un système politique parfait, mais dont les défauts structurels et conjoncturels sont révélés au cours des tribulations du personnage principal⁸⁹. Quelle que soit la précision des données fournies lors de la première apparition, un objet important dans un récit ne cesse d'évoluer, soit en lui-même, soit dans ses relations avec d'autres objets du récit.

La trajectoire d'un objet original, les « cabines de temps ralenti » employées par Philippe Curval dans *Cette chère humanité*, permet d'étudier l'évolution d'un objet dans un récit. L'idée matérialisée par les cabines est la possibilité d'opérer un décrochage temporel, afin de ralentir le passage du temps : une minute de temps ralenti correspond à une seconde de temps réel. Il s'agit d'un phénomène objectif, matérialisé par des appareils électroniques et facteur d'importantes conséquences sociopolitiques.

⁸⁸ Jean-Marc Ligny, *Temps blancs*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1979.

⁸⁹ Gérard Klein, *Le Sceptre du hasard*, *op. cit.*

L'analyse de cet objet et de ses occurrences s'appuie en partie sur l'avant-texte du roman. Le dossier génétique de *Cette chère humanité* compte de nombreuses esquisses et trois dactylographies très travaillées, dont aucune ne correspond à la première édition du roman⁹⁰. L'examen des esquisses révèle que l'auteur a d'abord envisagé la formalisation de cet objet dans le cadre d'une intrigue différente. Des scientifiques cherchaient, en mettant au point une cabine de temps ralenti, à enrayer la stérilité qui frappait l'humanité. Abandonnant cette situation de départ pour ne garder que l'idée de temps ralenti, Philippe Curval a voulu faire de ces cabines le moyen pour les êtres humains de revivre des événements de leur passé afin d'en tirer des enseignements et de se réformer. Finalement, conservant l'idée d'un ajustement du temps pour ceux qui s'y trouvent, l'auteur a établi que ces cabines de temps ralenti donneraient le moyen de démultiplier à l'infini le temps de loisir. Dès lors, il a assigné à cette invention des ramifications politiques et sociales. Dans l'avenir de *Cette chère humanité*, l'Europe, désignée sous le nom de « Marcom », a établi entre elle et le reste du monde des barrières infranchissables, suivant un rêve d'autarcie permis par d'importantes hausses de productivité et par les cabines de temps ralenti, qui assurent le divertissement des habitants⁹¹.

Les trois versions dactylographiées portent la trace d'une grande hésitation pour l'apparition des cabines de temps ralenti, ce qui permet de bien distinguer ce qui constitue pour Philippe Curval le faisceau de caractéristiques initiales de cet objet moteur. Dans la première version, l'auteur intègre un segment pédagogique : Simon Cessieu se remémore son rôle dans la fermeture du Marcom. Cette analepse permet de présenter la fermeture du Marcom comme une conséquence indirecte de la « longévité » fournie par les cabines.

Dans la deuxième version, ce passage est considérablement remanié. Plutôt que par un souvenir fortuit, les cabines de temps et leur influence sur la société du Marcom sont introduites dans le récit par le biais d'un entretien télévisé, dans lequel Simon Cessieu est invité à parler de son parcours personnel, puis à présenter le nouveau modèle de cabines de temps ralenti⁹². Des informations équivalentes à celles de la première version sont réparties sous la forme dynamique d'un dialogue : le présentateur est curieux d'apprendre ce que sait Simon Cessieu. Il essaie de le piéger en soulignant que le nouveau modèle de ralentisseur temporel, qui peut équiper tout un appartement, est réservé aux

⁹⁰ Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 28114, dossier : *Cette chère humanité*. Ce développement reprend et précise des analyses formulées dans un article sur les archives de la science-fiction (cf. Simon Bréan et Clément Pieyre, « Les chaînes de l'avenir », art. cit.).

⁹¹ Philippe Curval, *Cette chère humanité*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1976.

⁹² *Ibid.*, deuxième version, p. 18.

catégories les plus riches. La réponse de l'industriel est l'occasion de donner plus de précisions sur les caractéristiques des cabines de temps ralenti. En même temps qu'il se défend, dans le récit, contre les accusations du journaliste, Cessieu informe le lecteur sur la taille d'une cabine de temps ralenti et sur le ratio entre temps ralenti et temps normal.

Dans le troisième et dernier état antérieur à la version définitive, Philippe Curval revient à la structure adoptée dans la première version, en modifiant le statut des informations fournies. Il s'agit de caractériser le personnage, en évoquant son passé, ce qui permet de mentionner et les cabines de temps et leurs retombées sur la société contemporaine. Enfin, remaniant une dernière fois ce passage, Philippe Curval conserve dans la version publiée le mélange de caractérisation psychologique et d'informations factuelles, mais en revenant à la forme du dialogue. L'auteur en déplace la signification, puisqu'il indique qu'il ne s'agit pas d'une émission d'information, mais d'un programme de propagande. Lisant des propos qu'il sait destinés à dissimuler ou tordre la réalité, le lecteur, loin d'assimiler passivement des informations, y applique tout son sens critique et n'enregistre ce qui lui est fourni qu'en vue d'une révision ultérieure.

Après la première mention qui en est faite, une cabine de temps ralenti est montrée en action. Elle sert à intensifier et prolonger le plaisir ressenti par deux personnages en train de faire l'amour, Luis Llapasset et sa maîtresse Elsa. Cette démonstration d'un usage normal est suivie d'une modification importante. Elsa, nourrissant des idées de suicide, modifie sa cabine afin d'inverser le champ temporel pour vieillir prématurément, entraînant Llapasset dans sa sénescence artificielle. Il est précisé par la suite que les cabines de temps ralenti sont à l'origine d'une introversion généralisée, empêchant toute vie sociale dans le Marcom. Cette information place cet objet parmi les nombreux indices qui font du Marcom un système vicié. De plus, les cabines font l'objet d'une recherche active : Simon Cessieu ambitionne d'améliorer le procédé jusqu'à établir un « espace temporel dilaté ». L'aboutissement de ce projet est à la fois extraordinaire et dérisoire. La mise en place d'un dilatateur spatio-temporel provoque, en s'appuyant sur le réseau de toutes les cabines de temps ralenti du Marcom, un gigantesque décrochage spatial et temporel qui enferme l'Europe occidentale dans les limites de la seule cabine de Simon Cessieu.

Un objet moteur comme les cabines de temps ralenti ne peut être séparé du fil de l'intrigue. En revanche, son principe central, l'étirement du temps, avec toutes ses conséquences et ses ramifications sociales et métaphysiques, est rendu crédible et maniable par cette manifestation matérielle, donnant l'impression qu'une sorte d'expérience de pensée a eu lieu au cours du texte. Ce qui subsiste d'un objet tiré d'un récit de science-fiction est le point d'équilibre entre une idée

abstraite et une matérialisation qui, pour être spécifique à un texte particulier, dispose de suffisamment de traits généraux pour être reprise par ailleurs, sur le modèle des objets techniques et biologiques du monde réel.

Les objets sont extraits des textes qui leur ont servi de cadres au fil d'associations d'idées. Une expression frappante peut être réemployée, à l'instar de l'universel « robot », passé dans le langage courant, ou, de manière plus spécialisée, de « l'hyperespace », du « voyage dans le temps », de la « chronolyse », des « vaisseaux spatiaux ». Le lecteur s'approprie les objets d'un récit en apprenant à les connaître, c'est-à-dire en les regardant agir, grandir et parfois disparaître. La familiarité qu'il en retire, fruit d'une expérience saisissante, garantit la survie des objets les plus fascinants au sein d'un répertoire personnel regroupant toutes les connaissances glanées au fil des textes. À l'échelle du domaine de la science-fiction, les échos de répertoires individuels, répercutés par les milliers de textes écrits par des auteurs qui sont aussi des lecteurs, alimentent un immense répertoire, indéfini et insaisissable.

310

Le Lecteur modèle d'un récit de science-fiction ne procède pas autrement que pour tout autre récit, dont la lecture est un processus linéaire et chronologique. Le mouvement du récit est porté par des événements et par les implications ontologiques des objets qui y révèlent leur nature et leurs fonctions. Dans le texte se trouvent des relais destinés à remettre ces objets en mémoire, suivant un mouvement constant et fluide de remise en cause des conditions de l'action. Cette dynamique tend à instaurer l'existence d'un monde indépendant de tout récit.

Une telle logique pointe constamment vers un au-delà du texte, suivant un paradoxe structurel : le texte ne fonctionne qu'à partir de ce qu'il suscite directement et toute supposition supplémentaire rompt le cours de la lecture ; l'effet de matérialité et le mouvement d'évolution des objets tendent à dessiner une infinité de chemins qui ne mènent nulle part. Si le Lecteur modèle efface de son vade-mecum ce dont il n'a pas un besoin immédiat, un lecteur réel se trouve tenté de suivre ces chemins transversaux esquissés au cours du récit. Ces écarts hors du fil narratif ne modifient rien ni du récit ni du monde, mais ils paraissent autorisés, voire requis, par le caractère ostentatoire des dispositifs qui orientent la lecture. En se situant dans un au-delà du texte, le lecteur devient créateur.

Les mécanismes décrits dans ce chapitre sont voués à rester discrets. L'étrangeté initiale des termes et des notions apparaissant dans un roman de science-fiction se résout toujours par une naturalisation, qui peut être interne à la fiction, si l'objet est considéré comme valable dans son système, ou externe, ce qui revient à établir pour cet objet un statut d'artefact fictionnel. Dans le premier cas, on

lit le texte, selon un processus synthétique, et dans le second, on l'étudie, en traquant les détails.

Le Lecteur modèle d'un récit de science-fiction n'établit pas une liste précise de tous les termes nouveaux, pas plus qu'il ne cherche à en établir le sens à partir d'un fragment du texte. Il n'interrompt pas sa lecture pour méditer sur les conséquences possibles de toutes les réalités dont le texte lui fournit les images, ni pour dresser un tableau des propriétés des différents objets et de leurs relations. Le Lecteur modèle se laisse porter par le récit et n'applique que le minimum requis pour apprécier chaque passage.

La plupart des lecteurs suit le mouvement du récit et interrompt, lorsqu'il s'achève, le fil des spéculations et des remémorations encadrées par le texte. Certains abandonnent ces romans, qui leur demandent un effort trop important de mémorisation et de réajustement de leurs catégories ontologiques. D'autres cherchent à prolonger le jeu des associations d'idées, en imaginant les conséquences à long terme de situations ou d'innovations fictives. Ces lecteurs passionnés traquent les erreurs, émettent des hypothèses qui permettent de restaurer une chaîne d'extrapolation liant certains objets à notre monde, et dressent l'inventaire des objets les plus frappants.

Sans être aveugles à la fictionnalité des récits et des objets qu'ils mettent en scène, les lecteurs réels ne considèrent pas les romans de science-fiction comme des espaces de jeux textuels, où il s'agirait de simplement suspendre son incrédulité. Ils sont pris dans un système comprenant un double réseau de signifiants et de signifiés, dont le modèle cognitif est l'accumulation d'informations, formant un tout solidaire, qu'ils pratiquent dans le monde réel. Au sein de ce système, les objets évoqués sont tangibles et composent un monde doté de propriétés établies et vérifiées en retour par chaque objet. Les lecteurs raisonnent dans le cadre du monde construit par le texte, un monde compréhensible et chargé de sens.

LES MONDES DE LA SCIENCE-FICTION

Les planètes lointaines, peuplées de créatures étranges aux mœurs fascinantes ou grotesques, les voyages dans le temps et leur cortège de paradoxes ou de boucles causales, les myriades d'avenirs de l'humanité, les surhommes, les androïdes, les robots, les mutants, tout ce personnel fictionnel impossible à énumérer de manière complète et satisfaisante forme le legs le plus frappant et le plus durable de la littérature de science-fiction. À la suite d'une extrapolation s'engouffre une infinité de conséquences possibles, si bien que jaillit un monde fonctionnel et tangible, habité par des êtres adaptés.

Les mondes de la science-fiction paraissent établis sur un paradoxe susceptible de miner leur force de conviction. Leurs objets sont différents, mais concevables. Cette compatibilité des univers de la science-fiction avec le monde réel recèle une vulnérabilité, une tendance désignée par les critiques en France sous le nom de « réduplication ». Ce terme a été employé par Michel Butor, pour mettre en garde contre la tentation de se contenter d'un faux décalage spatio-temporel, qui réduit la portée de l'extrapolation à une modification cosmétique de structures bien connues¹. La tendance à la réduplication renvoie à deux phénomènes distincts : l'ancrage du texte dans son contexte d'écriture peut apparaître *a posteriori* comme la source de limites inconscientes à l'extrapolation ; la volonté marquée de transposer des situations observées dans le monde réel, ou de reprendre certains schémas de genre, correspond au projet individuel d'un écrivain.

Dans le cadre du premier phénomène, les écrivains reconduisent en les considérant comme structurels des aspects de leur propre monde. Dans *Complot Vénus-Terre*, de B. R. Bruss, les êtres humains jouissent d'une liberté totale grâce à de puissants cerveaux électroniques, mais l'éducation des enfants est encore confiée à des mères au foyer, qui attendent que leurs maris rentrent du travail². Le deuxième phénomène entraînant une réduplication est lié à des facteurs externes. Un roman colonial de science-fiction tel que *La Vermine du lion*, de Francis Carsac, donne à voir une planète couverte de jungles et de savanes, dont les ressources sont pillées par des compagnies étrangères et dont

1 Michel Butor, *Répertoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1960. (« La crise de croissance de la science-fiction » [1953], p. 189).

2 B. R. Bruss, *Complot Vénus-Terre*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1963.

les indigènes portent des noms aux consonances africaines³. Aux mêmes causes correspondent les mêmes effets : la recherche de matières premières nourrit une économie expansionniste, aboutissant à des tensions et des pillages par des oligopoles.

La tendance à la réduplication n'est que la manifestation la plus évidente du rapport au monde établi dans les récits de science-fiction. La supériorité ontologique du monde réel implique que ce que représente un récit de science-fiction est, à un degré ou à un autre, un reflet de ce monde englobant. Les mondes de la science-fiction, pour paraître matériels et tangibles, doivent rester intelligibles. Décalés dans l'espace et le temps, emplis de mots et d'objets étranges, de notions et d'images surprenantes, les univers de science-fiction n'en restent pas moins des constructions fictionnelles, qui illustrent une large gamme de possibilités de la fiction. Leur variété est l'une des richesses de cette espèce littéraire, et la source d'un plaisir sans cesse renouvelé pour le lecteur, qui trouve là l'occasion d'étendre à des espaces inexplorés son humaine curiosité.

314

UNE INFINITÉ DE MONDES POSSIBLES

Richard Saint-Gelais met en garde contre la tentation de ramener la lecture d'un texte de science-fiction au modèle de la communication, ce qui reviendrait à considérer le monde fictif comme une « entité posée *a priori* », sur laquelle il serait possible de tenir un discours informatif⁴. Les données du texte ne sont pas des informations, mais des suggestions. Dans une fiction matérialiste, le lecteur ne reconstitue pas un monde existant. L'effet de matérialité traversant tout le texte de science-fiction est la racine d'un effet de monde, produit par le mouvement de la lecture.

Il existe pourtant quelque chose qui se trouve posé *a priori*. De la même manière qu'il subsiste après la lecture une conscience des objets importants et du fil narratif, de nombreux éléments destinés à donner forme au monde préexistent à l'écriture du roman. L'étude des carnets et des brouillons déposés par les écrivains français à la Bibliothèque nationale de France confirme cette intuition : les auteurs disposent hors de leur propre texte des éléments qui leur servent de modèles au cours du récit⁵. Des traces formelles de ce processus

3 Francis Carsac, *La Vermine du lion*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967.

4 Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature (s) », 1999, p. 183.

5 Simon Bréan et Clément Pieyre, « Les chaînes de l'avenir : La science-fiction, une littérature à contraintes ? », *Recto/verso*, n° 4, numéro spécial « Mauvais genres » [en ligne], <<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article143>> (3 février 2012).

de mise à distance du monde se trouvent dans les « annexes non narratives », cartes, tableaux, historiques, étudiés par Irène Langlet comme des éléments de polytextualité interne⁶.

En tant qu'éléments d'un livre, ces annexes ne sont pas moins fictionnelles que le récit qu'elles accompagnent, mais elles programment un deuxième niveau de lecture, en fournissant le point de départ d'autres itinéraires possibles que celui suivi par le véritable récit. De la même manière, un écrivain constitue des ébauches d'un monde et envisage des voies possibles pour l'explorer, de la façon la plus propice à en dégager l'originalité et à en organiser la cohérence.

La fiction élaborée au sein d'un roman de science-fiction est ainsi formée sur le modèle d'une communication effective, dans le cadre d'une fiction étendue comprenant un ailleurs du texte, antérieur au récit et théoriquement capable de lui survivre. L'horizon régulateur de cette fiction étendue permet l'extrapolation dans les récits de science-fiction, la reconduction des récits réalistes, la rupture régulée des récits de *fantasy*. Il fait de l'autonomie des mondes fictionnels une faculté de désignation d'un extérieur du texte.

Mondes possibles et monde réel

Lubomir Dolezel, dans son ouvrage de synthèse *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, établit ce qui fonde l'autonomie des mondes fictionnels⁷. La théorie des mondes possibles permet, par comparaison entre les constructions de la logique modale et les objets sémiotiques que sont les récits de fiction, de déterminer les caractéristiques de ces derniers : « Les entités fictionnelles sont considérées comme les composants d'une structure d'un autre ordre, "émergente", le monde fictionnel. »⁸

La distinction entre des entités fictionnelles et des entités réelles est parfois rendue difficile par le maintien d'une identité entre le monde de la fiction et le monde de référence (*transworld identity*), mais en raison d'un « principe d'homogénéité ontologique », fondant la « souveraineté » de la fiction⁹, toute entité se trouvant dans une fiction devient fictionnelle, même lorsqu'elle provient du monde réel.

6 Irène Langlet, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2006, p. 106. Mon corpus ne fournit pas d'exemple de ce type d'annexe.

7 Lubomir Dolezel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1998.

8 « *Fictional entities are treated as constituents of a higher-order, "emergent" structure, the fictional world* » (*ibid.*, p. 15 ; je traduis).

9 « *The principle of ontological homogeneity is a necessary condition for the coexistence, interaction, and communication of fictional persons. It epitomizes the sovereignty of fictional worlds* » (*ibid.*, p. 18).

Du fait de la souveraineté ontologique des mondes fictionnels, les entités du monde réel (*actual*) doivent être transformées en des possibles non-réels (*nonactual possibles*), avec toutes les conséquences ontologiques, logiques et sémantiques que cette transformation implique. Nous avons évoqué cette transformation dans le cas particulier des personnes fictionnelles : des individus du monde réel (historiques) ne peuvent pénétrer dans un monde fictionnel que s'ils deviennent des homologues (*counterparts*) possibles, que l'auteur de la fiction peut modeler à sa guise¹⁰.

316

Les entités fictionnelles ne se réfèrent pas à leurs équivalents du monde réel au sens où elles les désigneraient, en se confondant avec elles d'un point de vue ontologique. Les objets d'une fiction occupent la même place et remplissent les mêmes fonctions que leurs homologues du monde réel. Tout ce qui tend à rompre l'homologie correspond à la manifestation de la souveraineté ontologique de la fiction : la ressemblance avec la réalité n'est qu'une coïncidence trompeuse.

L'Empire du Baphomet, de Pierre Barbet, commence comme une Histoire secrète, avec la rencontre en 1108 entre un noble sans envergure, Hugues de Payn, et un extraterrestre d'aspect démoniaque¹¹. Le Baphomet, coincé sur la Terre, souhaite se constituer un empire, par l'intermédiaire d'êtres humains auxquels il fournit des objets technologiques. Hugues de Payn fonde l'ordre des Templiers afin de libérer la Terre sainte. Le Baphomet, capable de prévoir l'avenir, expose à quelle gloire est promis l'ordre fondé par Hugues de Payn. Les dates et les circonstances qu'il indique correspondent à l'Histoire du monde réel.

Pendant deux siècles, le Baphomet fournit de l'or synthétique aux Templiers. Pour contrer l'avancée des Sarrasins, Guillaume de Beaujeu, le maître de l'ordre, obtient de l'extraterrestre des tubes projetant un feu atomique. Il ne s'agit plus d'expliquer le succès des Templiers en restant dans le cadre général de l'Histoire, mais d'examiner ce qui se serait produit si les croisés avaient disposé d'objets techniques leur assurant une supériorité militaire. Le récit prend la tournure d'une uchronie, une fiction qui présente une évolution historique différente de l'Histoire officielle.

Tout ce qui ne dépend pas du point de divergence reste strictement homologique de la réalité. Une fois Jérusalem conquise et les Sarrasins mis en

10 « *Because of the ontological sovereignty of fictional worlds, actual-world entities have to be converted into nonactual possibles, with all the ontological, logical, and semantical consequences that this transformation entails. We have discussed this conversion in the special case of fictional persons : actual-world (historical) individuals are able to enter a fictional world only if they become possible counterparts, shaped in any way the fiction maker chooses* » (*ibid.*, p. 21 ; je traduis).

11 Pierre Barbet, *L'Empire du Baphomet* (1972), Paris, J'ai Lu, 1977.

déroute, Guillaume de Beaujeu tourne ses regards vers l'Empire mongol, qui correspond point par point à son homologue du XIII^e siècle. Du point de vue du lecteur, l'Histoire a été changée, en raison de la puissance obtenue par les Templiers. Néanmoins, il ne s'agit pas vraiment d'une uchronie.

Les voies du Seigneur sont impénétrables : ainsi, dans un univers parallèle où le soleil se lève à l'est, la Terre ne possède qu'un seul satellite. Là, l'histoire telle que l'a transcrite le templier de Tyr est tout autre. Le 18 mai 1275, Guillaume de Beaujeu fut tué à Saint-Jean-d'Acre en défendant la Tour maudite, car il ne possédait, hélas, point d'explosifs atomiques¹².

La fin du roman thématise à l'intérieur de la fiction la relation d'homologie sur laquelle était fondé le récit. Les lieux et personnages sont les reflets déformés, au sein d'un univers parallèle, d'entités fictionnelles superposables à leurs homologues de notre monde. Dans le monde de *L'Empire du Baphomet*, au sens large, il existe deux Guillaume de Beaujeu, dans deux univers distincts. L'un est le « nôtre », mort en 1275, l'autre a employé des armes extraterrestres pour conquérir sa planète. Le processus que Pierre Barbet désigne ici est à l'œuvre dans toutes les fictions : quels que soient les points de ressemblance, le monde de la fiction est toujours un univers parallèle au nôtre.

Seules les fictions soumises à un régime matérialiste ont pour enjeu principal un rapport au monde. En général, un monde de fiction n'est que le produit arbitraire de l'imagination humaine. Cet état de fait peut être dissimulé, mais jamais modifié. La souveraineté ontologique de la fiction est une condition initiale et inaliénable. Les dispositifs textuels de la science-fiction ont pour finalité de rassurer le lecteur et de lui fournir des points de repère, afin de camoufler le caractère arbitraire de tous les éléments de la fiction. Les concordances avec notre monde de référence constituent des contraintes permettant aux éléments extrapolés de devenir crédibles.

Les mondes des récits matérialistes se présentent comme des intermédiaires entre les mondes fictionnels et le monde réel. Les mondes de fiction sont incomplets. Le monde réel est complet : il peut être connu dans son intégralité et tout discours tenu à son sujet peut être vérifié. Les mondes matérialistes sont décrits comme s'ils pouvaient être soumis à une vérification et connus dans tous leurs détails, mais ils restent aussi incomplets que les autres mondes de fiction. Alors qu'il tire du texte tous les éléments de la fiction, le lecteur croit ajouter des informations venues de son propre fonds et tirer du texte des connaissances supplémentaires, comme si le monde de la fiction était, non une structure autonome, mais une dépendance du monde réel. L'effet de matérialité

12 *Ibid.*, p. 158.

et le réseau des objets qui constitue la chair de l'univers fictionnel poussent le lecteur à superposer le monde de la fiction à ce qu'il connaît, estompant ainsi les limites entre les mondes.

Le rapport au monde varie selon le type de récit matérialiste, mais le mécanisme de superposition reste similaire. Les mondes matérialistes reconduisent l'essentiel des manifestations phénoménales du monde réel. Dans le cas de la science-fiction, l'impression de familiarité n'est pas suscitée que par la reprise d'objets issus du monde réel. L'effet de matérialité résultant du réseau de détails formant la trame du monde provient de l'impression selon laquelle tous les objets du récit font partie d'un système cohérent.

318

Un critique qui s'efforcerait d'établir une stricte ligne de partage entre ce qui, dans un récit de science-fiction, est modelé sur la réalité et ce qui n'existe que dans la fiction s'apercevrait que cette démarcation est susceptible de traverser tous les objets, des plus communs aux plus extravagants. Aucun objet n'est, en effet, « réaliste » par nature : il ne l'est que par position, au sein d'un système de référence qui l'établit comme réel. Situé dans un système organisé autour d'un mouvement d'extrapolation, ce même objet acquiert une autre dimension et devient « spéculatif ».

Ainsi, les êtres humains se trouvant au centre de la grande majorité des récits de science-fiction sont des objets spéculatifs. Sans considérer les êtres humains modifiés, mutants, cyborgs ou surhommes, des êtres humains tels que les « Oms » du roman de Stefan Wul se révèlent différents de leurs modèles du fait qu'ils vivent sur une autre planète et sous la domination d'extraterrestres qui les considèrent comme d'aimables animaux domestiques¹³.

Ces Oms sont pourvus de bras, de jambes et de cerveaux strictement homologues des nôtres. Dès lors qu'ils peuvent acquérir des savoirs, ils accèdent à une conscience d'eux-mêmes et à des possibilités matérielles où le lecteur reconnaît la représentation qu'il se fait des êtres humains. Pourtant, ces Oms ne sont pas des êtres humains tels qu'ils sont ou seront, mais tels qu'ils pourraient être, s'ils étaient soumis à un environnement semblable à celui que postule Stefan Wul.

Même les objets familiers changent, en fonction de leur situation. L'important est leur valeur d'usage, si bien qu'un simple rhume devient un fardeau, qui met sa victime au ban de la société dans *Brebis galeuses* ou que les valeurs sportives et guerrières se mélangent dans *La Guerre olympique*¹⁴. Objets physiques, créatures vivantes, institutions sociales ne présentent plus les mêmes aspects,

13 Stefan Wul, *Oms en série* (1957), Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2000.

14 Kurt Steiner [André Ruellan], *Brebis galeuses* (1974), Paris, J'ai Lu, 1977. Pierre Pelot, *La Guerre olympique*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1980.

ne remplissent plus les mêmes fonctions, en raison du décalage général orchestré entre le monde de la fiction et le monde réel.

Ce décalage suit un principe d'organisation strict, ancré dans l'effet de matérialité entretenu par le système des objets du texte. Un écrivain qui se contente d'introduire au gré de sa fantaisie des éléments frappants produit un texte allégorique, ou d'une beauté absurde, et non un récit matérialiste. L'extrapolation consiste à mettre en accord une humanité en perpétuelle évolution avec des situations complexes, mais concevables, car elles se situent dans le prolongement de ce qui est ou a été observable dans la réalité. Tous les récits de science-fiction font l'histoire des relations conflictuelles de personnages plus ou moins humains avec leur environnement. Le défi consiste à assimiler les véritables lois qui régissent les lieux et les temps qu'ils occupent. Qu'ils puissent comprendre leur univers et tirer de cette compréhension des facultés d'action concrète constitue la garantie ultime de ce que les mondes de la science-fiction restent des mondes « possibles », des espaces-temps compatibles avec ce que nous tenons pour la réalité.

L'infini de l'espace et du temps

Qu'il s'agisse de l'anticipation d'un avenir plus ou moins lointain, d'une histoire du futur, d'une histoire parallèle, ou encore d'un récit de paradoxe temporel, un roman de science-fiction ne peut faire l'économie de la description de lieux particuliers. Le temps n'apparaît en revanche que comme une propriété particulière de l'espace. Dans la plupart des récits, il n'est qu'une coordonnée spatio-temporelle parmi d'autres. Un vaisseau ne peut voyager plus vite que la lumière qu'au prix d'une négation de la temporalité normale.

Néanmoins, une telle négation reste une abstraction ontologique. Les seuls effets concrets dans le monde de la fiction sont physiques, en l'occurrence la possibilité de se rendre d'un système solaire à un autre. De même, un voyage temporel ne peut être matérialisé que par des détails physiques. Dans *Un passe-temps*¹⁵, le détective privé d'André Ruellan utilise un bracelet pour changer de position dans le temps. Il lui arrive d'user d'un expédient ingénieux : s'il trouve une porte gardée, il saute dans le temps quelques heures plus tôt, passe le seuil laissé sans surveillance, puis revient à l'époque qu'il vient de quitter, en ayant franchi l'obstacle. Le voyage dans le temps se réduit ainsi le plus souvent à un déplacement particulier, même s'il contrevient à toutes les règles de causalité usuelle.

Considéré sous le seul rapport de l'univers fictionnel, un récit se réduit à un parcours, qui permet d'observer des lieux et de rencontrer des autochtones.

15 Kurt Steiner [André Ruellan], *Un passe-temps*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1979.

Le monde d'une fiction matérialiste constitue un objet englobant : il se décompose en une multiplicité d'objets de toutes natures et se confond avec la totalité des objets de la fiction. Or la somme des objets qui s'y trouve ne constitue qu'une infime fraction de ce que nécessiterait un monde complet. Dans le cadre d'un régime ontologique matérialiste, le lecteur doit postuler qu'existe une infinité vertigineuse de détails concrets, susceptibles de jaillir du texte pour peu qu'un personnage s'y intéresse. Pour déterminé qu'il soit, le parcours des personnages doit paraître contingent.

Le monde d'une fiction matérialiste est structuré par les déplacements effectifs des personnages, qui donnent la possibilité d'une observation concrète. Le monde décrit dépend donc des moyens de déplacement dont disposent les personnages. Dans un roman d'aventures spatiales, l'univers entier peut se révéler ouvert à l'exploration. Jouissant de technologies par lesquelles il s'abstrait du cours normal du temps, un appareil, voire un individu, est susceptible de se déplacer en tout point de l'univers. Les *ksills* de *Ceux de nulle part* peuvent, grâce à l'*ahun*, se déplacer sur des distances prodigieuses¹⁶. Toute limitation imposée aux capacités de déplacement conditionne le type de lieux décrits. Le Grand Quêteur du *Signe du chien*¹⁷ est retenu sur Sirkoma par les impératifs de sa mission, puis par la destruction de son navire spatial : le monde de ce roman se réduit à la planète Sirkoma elle-même, même si un univers extérieur existe, dont provient le personnage principal et dont surgissent des renforts pour soumettre les Sirkomiens.

Le déplacement « dimensionnel » écarte encore les frontières d'un monde fictionnel. Le terme de « dimension » peut désigner un espace existant normalement dans un univers, mais qui reste inaccessible et insoupçonnable pour des cerveaux et des sens limités. La découverte d'une telle dimension s'apparente à une révolution copernicienne : la vie courante s'accommode d'une représentation imparfaite du monde, mais des applications sans nombre peuvent découler d'une meilleure compréhension de l'univers.

Une de ces applications pratiques serait encore l'*ahun* de Francis Carsac, qui reprend le principe de l'hyperespace des *space operas* américains. La dimension supplémentaire n'est pas ici un lieu, mais plutôt un mode de déplacement. Un autre degré est atteint lorsque des objets issus d'une dimension de ce genre commencent à se manifester dans l'espace normal, comme dans *Le Sub-espace*¹⁸. Certains subspaciens se lancent à l'attaque de la Terre et seule la mise au point

16 Francis Carsac, *Ceux de nulle part*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1954.

17 Jean Hougron, *Le Signe du chien*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1960.

18 Jérôme Sériel, *Le Sub-espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1961.

d'un appareil permettant de se rendre dans le Sub-espace règle la situation, en établissant des contacts avec d'autres subspaciens.

Dans ces récits, la « dimension » est une extension de l'univers. Notre univers s'y trouve augmenté, sous la forme d'une imbrication, parfois en postulant des mondes emboîtés. Dans *Ortog et les Ténèbres*, Ortog, parti affronter les forces de la mort dans une nécronef, parvient dans un espace à quatre dimensions spatiales et découvre que des espaces autonomes se déploient, en quelque sorte de manière concentrique, depuis un espace à une seule dimension, jusqu'à une fontaine de vie comprenant une infinité de dimensions¹⁹.

Les univers intérieurs, subjectifs, ou virtuels, correspondent également à des dimensions imbriquées. L'espace chronolytique imaginé par Michel Jeury dans *Le Temps incertain*, constitue un cas très particulier de ce type d'excroissance²⁰. Cet espace représente un défi conceptuel. Il est présenté comme « temporel », ce qui se traduit par la récurrence de scènes ou de situations problématiques.

En plus de ce brouillage des règles classiques de causalité, les protagonistes souffrent d'amnésies partielles, compensées par une certaine capacité à percevoir l'avenir. Le temps incertain correspond à une « dimension », de manière presque métaphorique. C'est un espace « intérieur », commun à tous les êtres humains soumis à la chronolyse. Cet espace se révèle en grande partie objectif, dans la mesure où il s'agit d'une construction collective. Il peut être atteint artificiellement, par des psychonautes utilisant des drogues. En retour, des êtres n'existant que dans l'espace chronolytique peuvent manipuler les psychonautes.

Le cadre conceptuel général de ces univers reste semblable au nôtre. Des moyens de transport sont postulés et des destinations atteintes. Les frontières de la réalité sont repoussées, mais elles ne sont pas transformées. Les exemples les plus extrêmes de remise en cause de la structure de la réalité permettent d'illustrer ce système de permanence dans le changement : il s'agit des récits qui, d'une manière ou d'une autre, mettent en scène des univers parallèles, c'est-à-dire qu'ils reproduisent à l'intérieur de la diégèse le mouvement à l'œuvre dans les mondes de science-fiction.

Au sein même d'un roman de science-fiction, un univers parallèle se présente comme un redoublement complet de l'univers connu. Les univers se côtoient sans que l'un d'entre eux jouisse d'une supériorité ontologique, contrairement aux dimensions imbriquées. Dans *Univers parallèles*²¹, l'un des premiers romans

19 Kurt Steiner [André Ruellan], *Ortog et les Ténèbres*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1969.

20 Michel Jeury, *Le Temps incertain*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1973.

21 Jimmy Guieu, *Univers parallèles*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1955.

de Jimmy Guieu à mettre en scène cette situation, le héros récurrent, Jean Kariven, est confronté à son sosie d'un autre univers, sorti d'une brèche dans l'espace-temps. Le passage dans un univers parallèle signifie, dans sa version minimaliste, qu'il est possible d'accéder à une autre Terre.

La proximité entre la situation à l'intérieur de la fiction et celle du lecteur est soulignée avec un certain humour : Jean Kariven s'étonne d'apprendre que, dans cet univers parallèle, les aventures de Jerry Barclay, qu'il connaît comme un personnage fictionnel, héros des premiers romans de Jimmy Guieu, correspondent à des exploits réels. Ce qui est fictionnel dans un univers peut être la réalité d'un univers parallèle.

Ce type d'espace supplémentaire n'est pas un sous-ensemble de l'univers initial, mais un nouvel ensemble complet, dont l'existence suggère qu'il existe, au-delà de ces univers parallèles, un hypothétique ensemble des ensembles. Dans *L'Homme à rebours*, Philippe Curval effleure ce problème insoluble :

322

Le Felice Giarre qui assumait un travail et des responsabilités familiales dans une société bien ordonnée est-il le Felice Giarre sauvage et nu qui luttait contre le désert et se nourrissait de lézards crus est-il le Felice Giarre qui assassinait sans le vouloir le spécialiste du voyage analogique est-il le Felice Giarre vagabond confronté avec cet univers déroutant ? Ou bien existe-t-il un Felice Giarre inconnu qui résume toutes ces possibilités et qui les multiplie ? Me voici apaisé par l'absurdité de cette formulation²².

Felice Giarre est un surhomme, mais il ne se montre pas capable de conceptualiser un état supérieur. Si l'extension maximale d'un univers non seulement infini, mais multiplié en une infinité de reflets, se révèle inconcevable pour un esprit humain, une certitude demeure : à l'échelle humaine, tous les phénomènes observés dans un univers parallèle inconnu restent par nature connaissables. « Ce monde, qui me paraît illogique et merveilleux, est régi par des lois simples qu'il va me falloir connaître, que je veux connaître, que je connaîtrai »²³.

La thématique des univers parallèles rend manifestes les limites intrinsèques de la représentation au sein d'un récit soumis au régime matérialiste spéculatif. Les destinations, en théorie, infinies se réduisent à des lieux où des êtres humains, ou à tout le moins des esprits humains peuvent pénétrer. Soit Felice Giarre conserve un esprit compréhensible pour le lecteur, auquel cas il n'est pas en mesure d'atteindre à une transcendance cosmique, soit il devient véritablement surhumain, ce qui interdit de formuler ses pensées.

22 Philippe Curval, *L'Homme à rebours* (1974), Paris, J'ai Lu, 1979, p. 60-61.

23 *Ibid.*, p. 61

Les frontières de l'inconcevable ne peuvent être franchies au sein d'un roman de science-fiction, mais seulement approchées. Lorsqu'elles sont nominalement dépassées, c'est l'occasion pour les personnages de s'apercevoir qu'ils ne peuvent exprimer en un langage humain ce qu'ils ont compris. Le voyage entre les univers se rencontre ici avec le voyage dans le temps, en une même limitation conceptuelle, à savoir l'impossibilité de représenter autrement que par suggestion, un état supérieur de la matière, qui serait l'infini de l'espace ou du temps.

La thématique des voyages temporels met aussi en évidence le procédé de décalage à l'œuvre dans tout roman de science-fiction. Un récit d'anticipation montre un monde parallèle partageant un certain nombre de caractéristiques avec le monde de référence et divergeant sur le reste. Tant que les personnages se trouvent limités pour leurs déplacements temporels à la méthode couramment employée dans la réalité, en suivant un déroulement continu du passé vers l'avenir, seuls comptent les moyens de transport physiques dont ils disposent pour déterminer quels lieux ils peuvent visiter.

Quand un moyen de se décrocher de la succession usuelle du temps est introduit dans le récit, son premier effet est de donner l'occasion de mettre en scène le décalage pratiqué au premier degré dans tout récit de science-fiction. Manuel, le héros de *Tunnel*²⁴, vit dans le Paris de 2020. Les lieux de ce Paris alternatif se distinguent de ceux du Paris réel, mais ils sont les seuls lieux réels pour Manuel.

Le héros d'*Un passe-temps*²⁵, Simon, vit initialement en 1980, mais se trouve forcé de se rendre en 2080 pour mener son enquête. Il constate, au même degré que le lecteur, quelles divergences se sont produites dans l'intervalle. Il se trouve même contraint, pour éviter d'attirer l'attention par son ignorance, de consulter des ouvrages d'histoire afin de rétablir le lien logique existant entre son époque et celle qu'il a atteinte. Il apprend ainsi que le Paris de 2080 tire ses racines d'une guerre datant de 2020, guerre dont Manuel avait vu les prémises à la fin de *Tunnel*. Confronté à une époque qui n'est pas la sienne, Simon se trouve dans la même situation que le lecteur d'un roman d'anticipation : il doit glaner des indices et faire des suppositions sur les lieux où il se trouve.

Néanmoins, une différence essentielle entre le voyage entre des univers et le voyage temporel tient à la rupture de causalité potentiellement introduite par le second. Le voyage temporel permet d'effacer un événement, en le remplaçant par une autre séquence chronologique, selon un processus dit de paradoxe temporel. L'un des moyens de résoudre cette énigme conceptuelle, mais fictive,

24 André Ruellan, *Tunnel* (1973), Paris, J'ai Lu, 1979.

25 Kurt Steiner [André Ruellan], *Un passe-temps*, op. cit.

revient à postuler qu'il existe une infinité de « lignes temporelles », équivalant à des dimensions parallèles. Cette situation est énoncée ainsi dans *La Caverne du futur*, de Jimmy Guieu : « Le temps n'est point une "entité" unique, pas plus que l'espace d'ailleurs. Il existe une multitude de temps, de Lignes de Temps tout comme il existe une infinité de dimensions ou, si l'on veut, d'univers-parallèles co-existants sans interpénétration »²⁶.

Pour qu'un paradoxe soit possible, il est nécessaire de postuler une asymétrie ontologique entre différents états de réalité, comme dans cette explication métaphysique livrée par Varold, un agent temporel, à la fin des *Improbables*, d'André Ruellan :

— Le temps, reprit [Varold], n'est pas un flux qui coule selon une ligne, et toujours dans le même sens. C'est une dimension en étoile, dont le non-temps occupe le centre. Tous les événements de tous les siècles sont en quelque sorte simultanés, à partir de cet angle de vision spécial. Le faisceau des causes s'enchevêtre à chaque instant pour donner naissance à une infinité de possibilités situées dans autant de mondes parallèles. Mais ces mondes ont un degré de réalité en rapport avec le degré de probabilité des effets. Les Conditionnels sont des êtres issus de ces mondes, et ils cherchent à infléchir la chaîne des causes en leur faveur, afin d'atteindre à une réalité supérieure, repoussant ainsi les autres dans un semblant d'existence qui confine au néant²⁷.

Dans *L'Homme à rebours*, le voyage temporel est distinct du voyage entre les univers : le père de Felice Giarre, Balthazar N'Kumba, devient lui aussi un surhomme, mais qui n'est capable de voyager que dans le temps. En se rendant dans le passé, il pourrait modifier le cours des événements de son univers, mais pas créer un nouvel univers. La différence entre les deux situations n'est pas claire dans le roman, mais peut être rabattue sur une différenciation entre états virtuels et états réels du type énoncé par Kurt Steiner.

Le parcours individuel des personnages est la source de la réalité des lieux qu'ils traversent. Un individu peut observer des états transitoires de l'univers, qui forment une totalité cohérente une fois la parenthèse temporelle refermée. Les héros du *Disque rayé* et des *Seigneurs de la guerre* se trouvent ainsi dans une situation paradoxale de supériorité ontologique, par rapport aux univers qu'ils habitent, ce que, dans son roman, Gérard Klein dénomme « l'hypervie »²⁸.

26 Jimmy Guieu, *La Caverne du futur* (1961), Paris, Fleuve noir, coll. « Super-Luxe », 1982, p. 75.

27 Kurt Steiner [André Ruellan], *Les Improbables* (1965), Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1978, p. 153-154.

28 Kurt Steiner [André Ruellan], *Le Disque rayé*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1970. Gérard Klein, *Les Seigneurs de la guerre*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1970.

En son degré minimal, l'hypervie d'un personnage correspond à la coexistence en une même personne de plusieurs états de réalité. Selon la logique cyclique du *Disque rayé*, Matt Wood traverse trois univers parallèles qui sont autant de futurs possibles pour son présent. La formation du meilleur des trois implique qu'il revienne à son propre présent pour y énoncer les théories scientifiques élaborées pendant son trajet et pour lancer son moi du passé dans l'aventure qu'il vient de vivre. Le plus souhaitable des avenir s'est causé lui-même, par l'intermédiaire d'un individu ayant vécu dans les trois configurations.

L'hypervie imaginée par Gérard Klein dans *Les Seigneurs de la guerre* renvoie en son degré maximal à une conscience cosmique du même type que celle de Felice Giarre. Elle correspond à un degré de réalité qui transcende les lignes de probabilité : alors que les êtres humains dépendent d'un enchaînement strict de causes et d'effets, les individus jouissant de l'hypervie s'affranchissent du temps et leur existence se perpétue indépendamment des variations temporelles. Les maîtres d'Aergistal, un artefact englobant toute la galaxie et s'étendant dans le temps comme dans l'espace, sont de ce fait des sortes de dieux, comme l'expose Floria à Corson :

Ils sont tous les fragments de l'univers et tous les regards portés sur l'univers. [...] Chacun de nous est un de leurs possibles, un détail, une créode, qui aspire confusément à l'unité [...]. Pour eux, pour nous un peu déjà, le temps est une unité de longueur selon laquelle les événements coexistent comme des objets contigus. Nous sommes un moment de la longue marche vers Aergistal, vers l'unité de la conscience des possibles, et ceux d'Aergistal sont chacun des marcheurs²⁹.

Le temps reste spatialisé, de manière dynamique. Il ne s'agit pas de cartographier le temps, mais d'en appréhender les mouvements, chaque volonté humaine dessinant un ensemble de trajectoires se réduisant sans cesse. Les individus suivent des créodes, des tendances à revenir à un même itinéraire³⁰ : de l'ensemble des possibles indifférenciés surgissent nécessairement des formes équivalentes.

Pas plus Corson que Giarre ne peuvent espérer, au sein d'un récit lisible par des êtres humains, franchir les frontières de l'espace et du temps. Tout l'enjeu est de suggérer la matérialité, même inconcevable ou évanescente, de dimensions qui sont de simples cadres conceptuels dans la vie courante, pour les rendre débordants de possibilités.

29 Gérard Klein, *Les Seigneurs de la guerre* (1970), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Science-fiction », 2001, p. 214.

30 Une « créode » renvoie, en embryologie, au fait que les cellules, lorsqu'elles se différencient, suivent des trajectoires nécessaires. Ce concept a été développé par Conrad Hal Waddington.

Dire que les mondes fictionnels des régimes matérialistes sont des univers parallèles est plus restrictif que de simplement signaler la souveraineté ontologique de ces fictions. Même si ce type de monde est déjà, par nature, absolument distinct du monde réel, le lecteur est entraîné, en raison de l'effet de matérialité produit par le texte, à supposer une racine commune entre ce monde imaginaire et son monde de référence. Une telle racine ne peut évidemment apparaître qu'au sein du récit lui-même. Le régime matérialiste spéculatif auquel est soumise la science-fiction se structure en grande partie autour d'une divergence originelle, même si elle peut rester implicite.

Le cas le plus simple pour illustrer cet effet de structuration est celui de l'uchronie. La réalité concrète alternative où se déroule l'histoire résulte d'une modification cruciale du passé. Le point de divergence peut être daté. Pourtant, il ne s'agit pas de le mettre en scène, mais de représenter le monde issu de ce qui, aux yeux du lecteur, est une anomalie historique, tout en restant une réalité intangible.

326

La victoire des nazis signifie, dans *Le Principe de l'œuf*³¹, de Dominique Douay, que l'Europe est sous domination allemande en 1980 et se trouve prise dans une guerre froide contre des États-Unis moins hostiles que prudents. Le personnage principal évolue dans une société très surveillée, engagé malgré lui dans une mission d'infiltration en territoire allemand et torturé à de nombreuses reprises. La dictature et la Résistance se sont donc perpétuées chacune à leur manière. L'uchronie est peu représentée en tant que telle dans notre corpus, les auteurs français de cette période présentant des histoires alternatives dans le cadre de romans temporels, où les tentatives de modifications du passé sont déjouées par les héros³².

Ce type de récit, uchronique ou d'aventures temporelles, s'appuie sur des effets de reconnaissance et de contraste. Les écrivains de science-fiction procèdent par modification, permutation, synthèse ou dissociation d'éléments du monde de référence. La lecture s'apparente à un jeu de décryptage, selon un processus qui renforce le sentiment de matérialité d'un univers où persistent ces points de repère que sont les données géographiques et un passé commun.

Dans *Ptah Hotep*³³, le lecteur se trouve confronté à une Terre parallèle, qui est le produit d'une double évolution la distinguant de la Terre. L'Empire

31 Dominique Douay, *Le Principe de l'œuf*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », 1980.

32 Richard-Bessière, dans *Croisière dans le temps* (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1952), postule qu'un inventeur génial s'efforce d'assurer la paix mondiale en empêchant l'assassinat d'Henri IV. Néanmoins, l'expérience montre que cette ligne de temps aurait causé des guerres encore plus destructrices que celles de notre monde de référence, si bien qu'il annule sa propre modification.

33 Charles Duits, *Ptah Hotep* (1971), Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1999.

romain y a prospéré, bien au-delà de sa temporalité réelle, jusqu'à développer des techniques dépassant nos capacités, puisqu'elles ont provoqué la scission de la Lune en deux blocs plus petits, lors d'un conflit de grande envergure qui a donné naissance à la deuxième divergence, une régression massive vers les mœurs et les références de l'Antiquité. Sur un axe temporel équivalant au nôtre, le récit de *Ptah Hotep* se situe dans l'avenir, mais la divergence lui ayant donné forme se situe dans notre passé.

Néanmoins, cette culture antique d'un futur alternatif reste reconnaissable. Les noms de lieux, de dieux ou d'institutions forment une petite partie de ce que peut identifier le lecteur, dans la mosaïque colorée du monde de Ptah Hotep. Ce prince traverse des sociétés issues de brassages anciens et de rencontres culturelles qui n'ont jamais eu lieu de cette manière dans notre passé.

La Ville-Libre où séjourne Ptah Hotep symbolise ce syncrétisme foisonnant. Le prince la présente « comme un abrégé et un résumé de l'univers, bien que la race de safran y prédomine, car on y rencontre des hommes de la race bleue, des hommes de la race pourpre, et aussi des hommes pommelés qui sont fort singuliers par leurs coutumes et leurs façons [...] »³⁴. À cet arc-en-ciel de couleurs de peau correspond une même diversité dans les bâtiments et en particulier pour les temples :

Les Temples sont innombrables et tous les Dieux sont adorés dans ces Temples, ceux de Hag, de Rûm, de Vishnaptimatr et de Budh, et les Dieux du Pays aux Millions de Dieux, dont même leurs adorateurs ne peuvent retenir les noms, tant ils sont nombreux et tant leurs pouvoirs sont étranges³⁵.

Dans ce monde possible, la religiosité prend des formes similaires à celles que le lecteur lui connaît : des lieux de culte ont pour fonction d'accueillir des croyants partageant leur conception du divin. Les décalages culturels suggérés par les déformations des noms importent moins que la stabilité des structures culturelles et sociales.

Un objet extrapolé n'est pas la transposition d'un objet déjà connu, mais la forme que cet objet pourrait prendre si les conditions ayant présidé à son apparition n'étaient que partiellement réunies, et combinées à d'autres. Certaines caractéristiques peuvent être partagées par un objet extrapolé et un objet réel, mais l'extrapolation consiste justement à élaborer à partir d'une racine commune un objet distinct. C'est à partir de points de repère familiers que les éléments surprenants se déploient, parce que la reconnaissance des formes permet d'assigner une valeur aux éléments nouveaux au sein

³⁴ *Ibid.*, p. 176.

³⁵ *Ibid.*, p. 177.

d'un système reconfiguré par cette dialectique entre aspects décalés et aspects identifiables.

Lorsque Francis Carsac imagine l'évolution d'une autre humanité sur une planète éloignée, il leur suppose un point de départ équivalant à celui des Terriens, ainsi que l'expose Souilik, l'ami Hiss du narrateur :

[...] l'humanité est apparue sur votre planète au bout d'un très long temps, et semble sortie de l'animalité. Chez nous, sur Ella d'Oriabor, il en a été de même. Là aussi nos ancêtres ont commencé par utiliser des outils et des armes de pierre [...] ³⁶.

Le narrateur rapporte les étapes de l'évolution des Hiss à des facteurs importants pour l'histoire terrienne, comme les conflits dus aux religions ou à la couleur de peau. La fin de l'histoire hiss se trouve dans un hypothétique avenir pour les Terriens. La civilisation hiss constitue le modèle d'un avenir possible pour l'humanité.

328

L'extrapolation consiste à amarrer des objets nouveaux autour de points de comparaison. La reprise de termes comme « vaisseaux », « ports » ou « nautes » pour désigner des éléments de la navigation spatiale constitue un indice de ce processus de rapprochement constant. Aux flottes maritimes se sont ajoutées des flottes aériennes. Dans la science-fiction se sont ajoutées des flottes spatiales. Comme l'exprime un conseiller chargé de raisonner Jerg Algan dans *Le Gambit des étoiles*, dans le futur,

il y aura d'autres hommes, et ils feront les mêmes choses simples et difficiles. [...] Il y a deux mille cinq cents ans, lorsque les hommes ont commencé d'entreprendre les grands voyages à la surface de la Terre, sur des navires mus par le vent, la distance d'un endroit à son antipode était quelque chose de presque aussi infranchissable que le mur de son cachot pour un prisonnier. Et maintenant nous dérivons entre les étoiles ³⁷.

Les êtres humains, tout comme leurs homologues extraterrestres, ne changent pas la réalité. Les découvertes scientifiques et applications techniques ne font guère qu'élargir les murs de la prison, rendre accessible un nombre plus important de lieux, multiplier les denrées disponibles et accroître la variété des situations et des objets produits ou rencontrés, sans que disparaissent certaines données invariables.

³⁶ Francis Carsac, *Ceux de nulle part*, op. cit., p. 81.

³⁷ Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles* (1958), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Science-fiction », 2005, p. 35.

L'extrapolation d'objets simples pourrait paraître localisée, mais elle provoque une reconfiguration en cascade. Dans les *Barreaux de l'Éden*³⁸, de Pierre Pelot, l'édifice social et les objets techniques procèdent d'une seule modification initiale : l'être humain a subi, à la suite d'un conflit majeur, une mutation qui l'a rendu éternel. À partir de ce point de divergence, Pierre Pelot postule un enchaînement particulier de conséquences pratiques, selon une progression à la fois logique, car correspondant à des contraintes plausibles, et arbitraire, puisqu'elle reste une construction fictionnelle.

La société des *Barreaux de l'Éden* est conçue de manière à dissimuler cette caractéristique. Des drogues permettent de mettre en scène des dialogues avec des morts, des fusées spatiales emportent des citoyens vers de fausses destinations, puis explosent en route, des maisons de repos dissimulent des centres d'extermination. Qu'une seule caractéristique humaine se modifie, et toute la face du monde fictionnel en est changée.

Ostensiblement composite, l'objet qu'est une ville accueille aussi bien des structures stables, sa topologie et les mœurs de ses résidents, que des tendances à l'évolution, flux migratoires mettant en contact personnages locaux et étrangers, ou révolutions plus importantes, émeutes, invasions ou coups d'État. La ville est un décor et un protagoniste collectif : son étude permet de saisir comment l'on bascule des objets de science-fiction individuels à un vaste objet-monde, renfermant tous les autres objets tout en faisant partie de la nomenclature de l'univers fictionnel.

Les villes de la science-fiction partagent avec des modèles préexistants des caractéristiques objectives, consensuelles ou conventionnelles. Le concept de ville, c'est-à-dire *a minima* l'idée d'un nœud de peuplement fournissant des services et assurant sa propre cohésion, prend dans chaque texte particulier les formes qui correspondent aux besoins et aux moyens supposés de ses habitants. Le processus de conformation est le même pour le Paris, si familier, de *Tunnel*³⁹, que pour des villes sans exemple dans la réalité, comme Ville-Ultime, la cité nomade de *Shéol*⁴⁰.

Dans la première ville, de nombreux éléments paraissent repris du modèle réel. Néanmoins, Paris est dans ce monde une ville assiégée par ses banlieues et soumise à une loi martiale perpétuelle. La rue de Rivoli sert plus à exhiber des crucifiés qu'à circuler, tandis que l'église Saint-Antoine est devenue la couverture d'un réseau souterrain d'intellectuels utopistes. Pour élaborer ce Paris futur, André Ruellan s'inspire de ce qui est observable dans la réalité : sa

38 Pierre Pelot, *Les Barreaux de l'Éden*, Paris, J'ai Lu, 1977.

39 André Ruellan, *Tunnel* (1973), Paris, J'ai Lu, 1979.

40 Jean-Pierre Fontana, *Shéol*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1976.

version de Paris ne change de forme qu'en fonction de ce que peuvent et veulent ses habitants.

Dans le cas de Ville-Ultime, les reconfigurations imaginées par Jean-Pierre Fontana paraissent des innovations radicales. Sur une Terre en proie à de fréquents séismes, toute ville sédentaire a fini par disparaître et il ne reste plus qu'une seule ville errante. Ce qui porte le nom de « ville » est un véhicule gigantesque, ressemblant à une bulle nacrée et subdivisé en secteurs pouvant accueillir chacun des milliers d'habitants. Les usines, les écoles, le centre de police et l'université ne sont pas des bâtiments, mais des compartiments. Cet objet conserve de nombreuses caractéristiques identifiables : il abrite une population qu'il s'agit de nourrir et d'éduquer, puis de canaliser par des loisirs ; une structure policière et juridique en organise les différents secteurs et fait en sorte de surveiller les catégories les moins favorisées.

330

Qu'il s'agisse de Paris en 2020 ou de Ville-Ultime, le lecteur se trouve toujours en situation de comparer l'objet construit dans la fiction avec ses représentations courantes. Les particularités de cet objet englobant sont révélées par des objets particuliers, ou mises en scène lors d'épisodes du récit. Eimos de Salers, dans *Le Signe du chien*⁴¹, est le dernier refuge des Sirkomiens, qui aspirent à expier leur orgueil passé. Des colonnes étranges, repérées par le narrateur, se révèlent conçues pour faciliter cette expiation : elles provoquent dans la population des ondes de peur, puis de calme, afin de maintenir un état d'inquiétude collective propre à la rédemption. Dans *Le temps n'a pas d'odeur*⁴², les habitants de Dalaam organisent leur ville et leur vie autour de gigantesques arbres conscients, dont le contact symbiotique permet d'équilibrer leur humeur et de disposer d'une immense mémoire collective. Ces deux villes forment des systèmes cohérents. Eimos de Salers est organisée comme un piège psychotique, tandis que Dalaam fonctionne comme un centre de soin, purifiant et améliorant ses habitants.

Le récit apparaît non seulement comme le lieu où se manifeste une extrapolation en chaîne, mais encore comme le moment privilégié où les objets extrapolés sont mis à l'épreuve : leur sens et leur finalité doivent trouver à s'affirmer au fil des aventures vécues par les personnages. L'extrapolation dans un récit de science-fiction consiste ainsi à pousser le plus loin possible un décalage initial, en confrontant la force logique de ce décalage à des contraintes conçues comme des réalités objectives. Il arrive très souvent que la fin du récit coïncide avec la reconfiguration de nombreux éléments de l'univers, parce que

41 Jean Hougron, *Le Signe du chien*, op. cit.

42 Gérard Klein, *Le temps n'a pas d'odeur* (1963), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Science-fiction », 2004.

leur sens et leur finalité se sont révélés insuffisants à satisfaire les personnages, qui sont les juges de la valeur à donner aux objets du monde.

Une telle mise à l'épreuve n'épargne aucun niveau de la réalité, du plus petit gadget jusqu'aux structures du monde fictionnel. Tous les éléments du monde, parfois le monde lui-même, doivent faire leurs preuves pour survivre au déroulement de l'histoire. Cela peut prendre la forme d'un conflit ouvert, comme dans les récits de guerre cosmique. Des espèces entières sont menacées d'extinction lors de leur rencontre avec des concurrents plus efficaces, à l'instar des Whums, chassés comme des bêtes curieuses par les êtres humains⁴³. Certaines sont exterminées, car jugées nuisibles, tels les Gilks hantant les cavernes de la planète Wolf ou les hommes-machines qui menacent la sécurité de Gandahar⁴⁴.

L'humanité elle-même est susceptible d'échouer à ces tests : dans *La Septième Saison*, les êtres humains sont transformés par la planète Larkioss en indigènes adaptés à la vie à sa surface, tandis qu'ils sont remplacés par une race de gnomes dans *Retour à « 0 »*⁴⁵. Dans un registre moins belliqueux, des modes de vie ayant fonctionné pendant des centaines d'années se révèlent instables et inadaptés à de nouvelles conditions, comme la stochastocratie confrontée à la découverte d'une vie extraterrestre dans *Le Sceptre du hasard*, ou la société souterraine de *La Guerre des machines*, que sa victoire finale contre ses ennemis héréditaires amène à reconquérir la surface de la Terre⁴⁶. De même, la découverte de nouveaux moyens de transport met fin à une organisation éprouvée dans *Embûches dans l'espace* ou *Le Gambit des étoiles*⁴⁷.

Le processus de l'extrapolation se passe en deux temps, qui correspondent à deux plans distincts. L'objet extrapolé est introduit dans le récit en étant constitué à l'avance par la configuration originale de propriétés reconnaissables. Il est enté sur des réalités et des structures issues de la réalité commune, mais s'en distingue par certaines propriétés dont la finalité l'inscrit dans un système complet et équilibré. Une fois l'objet mis en scène dans le récit, le processus d'extrapolation se continue, mais à l'intérieur de la fiction, sur un plan logique et dramatique, au fur et à mesure que se déploie le monde composé par tous les éléments extrapolés.

43 Louis Thirion, *Les Whums se vengent*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1969.

44 Louis Thirion, *op. cit.* Pierre Barbet, *Les Cavemicoles de Wolf*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1966. Jean-Pierre Andrevon, *Gandahar (Les Hommes-machines contre Gandahar)*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1997

45 Parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », Pierre Suragne [Pierre Pelot], *La Septième Saison*, 1972 et Stefan Wul, *Retour à « 0 »*, 1956.

46 Gérard Klein, *op. cit.* Lieutenant Kijé, *La Guerre des machines*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1959.

47 Parus chez Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », François Pagery, *Embûches dans l'espace*, 1958 et Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles*, 1958.

À cet égard, le récit s'apparente, de manière fictive, à une forme d'expérimentation, destinée à permettre aux héros de juger de la valeur des objets de ce monde fictionnel. Expérience au résultat fictivement incertain, menée à partir de données et de contraintes apparemment objectives, un récit de science-fiction se présente comme une occasion pour le lecteur d'exprimer un jugement sur le monde fictionnel, c'est-à-dire à lui chercher un sens et une valeur.

332

Considérés de manière abstraite, les univers de la science-fiction peuvent apparaître comme de simples artefacts fictionnels. Depuis le plus petit objet jusqu'aux cadres de l'espace et du temps, tout l'édifice d'un monde de science-fiction constitue un système cohérent, résultant d'un même coup de force ontologique. Néanmoins, la force de l'extrapolation ne dérive pas d'un mystérieux pouvoir de fascination ou d'une implacable force logique. Quels que soient les dispositifs textuels et la rigueur de la documentation, les mondes de la science-fiction ne peuvent être considérés comme possibles que s'ils obtiennent la coopération du lecteur, en suscitant son intérêt et sa sympathie. Ce que les romans de science-fiction donnent à voir, ce ne sont pas des constructions abstraites et convaincantes : ce sont des lieux de vie, dont les héros cherchent à dégager un sens.

DES UNIVERS CHARGÉS DE SENS

Dire qu'un univers de science-fiction dispose d'une souveraineté ontologique revient à affirmer qu'il n'est pas pertinent d'analyser ses éléments en dehors de l'enchaînement de la fiction : le fait que ne soit pas établie l'existence, dans notre propre univers, d'une dimension spatio-temporelle telle que l'ahun ou le sub-espace, qui permettrait de voyager plus vite que la lumière, ne perturbe pas la cohérence globale des récits qui les mettent en scène. Pour autant, les récits de science-fiction ne se présentent pas comme des spéculations sans rapport à la réalité. Au contraire, les différents objets remarquables qui jalonnent le récit ou lui fournissent un cadre sont présentés comme des objets matériels. Ils sont conçus comme des prolongements et des reconfigurations d'objets dont le modèle se situe hors de la fiction.

Le rapport établi entre un univers de science-fiction et notre univers de référence n'est pas le résultat mécanique de l'extraction de composants à partir de la réalité, soumise à des conditions théoriques délimitées. En d'autres termes, un récit de science-fiction n'est pas une expérience de pensée. Un récit peut frapper l'imagination, mais il ne prouve rien, puisque les circonstances et l'intégralité des péripéties sont déterminées de manière arbitraire. Une

expérience de pensée, en revanche, consiste à isoler tout facteur d'incertitude, afin de mettre en valeur des séquences logiques. Par exemple, Paul Langevin fait appel à des expériences de pensée pour exprimer en termes concrets les effets potentiels d'une importante accélération. Il évoque la possibilité d'explorer l'avenir.

Il suffirait pour cela que notre voyageur consente à s'enfermer dans un projectile que la Terre lancerait avec une vitesse suffisamment voisine de celle de la lumière, quoique inférieure, ce qui est physiquement possible [...]. Revenu à la Terre ayant vieilli de deux ans, il sortira de son arche et trouvera notre globe vieilli de deux cents ans [...]⁴⁸.

À première vue, se trouve là concentré l'argument d'un récit de science-fiction. Pour ne prendre qu'un seul exemple, le héros du *Gambit des étoiles*, Jerg Algan, se trouve dans la situation de ce voyageur, puisqu'il est contraint de s'engager pour un voyage de dix ans dans l'espace, c'est-à-dire mille ans sur Terre⁴⁹. Néanmoins, le voyageur de Langevin est une pure abstraction : il n'a ni désir, ni personnalité. Son voyage se passe sans péripétie. Dans la mesure où une expérience de pensée est destinée à illustrer des théories scientifiques, elle est le récit d'une entière réussite en ce qui concerne ces théories. Tout élément aléatoire est banni, comme un événement imprévu invalide une expérience en laboratoire.

L'aventure de Jerg Algan ne prend pas la forme d'un récit complet et exclusif. Il s'y trouve des accidents, des changements de trajectoire et toutes ces scories expérimentales qu'occasionne la volonté humaine. L'expérience de pensée trouve son sens à l'extérieur d'elle-même, dans l'interprétation qu'elle permet des théories scientifiques de Paul Langevin, tandis que le récit de science-fiction produit sa signification de l'intérieur. Le parcours de Jerg Algan, ses difficultés et ses succès suscitent en eux-mêmes l'intérêt du lecteur, en même temps que tous les aspects du monde que ses efforts l'amènent à révéler, ou à montrer sous un jour nouveau.

L'édifice de la fiction est composé non pour donner des images nettes et univoques d'un monde, mais pour en suggérer les complexités, ce qui implique de faire intervenir le hasard dans le récit. L'ordre de l'univers est subverti par la nécessité de produire un objet esthétique, et non une expérience de pensée contrôlée, ni un guide de voyage sur le modèle des utopies de Thomas More ou de Jonathan Swift. Le parcours des personnages est déterminé par leur

⁴⁸ Paul Langevin, « L'évolution de l'espace et du temps », *Scientia*, Bologne, vol. X, p. 50. *AMS Historica* [en ligne], <http://diglib.cib.unibo.it/diglib.php?inv=7&int_ptnum=10&term_ptn um=58&format=jpg&comment=0&zoom> (14 juillet 2011).

⁴⁹ Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles*, *op. cit.*, p. 34.

volonté et leur conscience, c'est-à-dire qu'il est l'effet de leurs représentations et de leurs valeurs. Ces personnages ne sont pas que les agents d'une histoire, ils en sont l'âme.

Les romans de science-fiction mettent en scène des êtres différents des humains, mais qui se révèlent au cours du récit moins étrangers qu'ils ne pourraient le sembler. Dans ces récits se manifeste la tendance constante de tout être pensant à attribuer au monde des valeurs. Le point culminant de cette quête d'une humaine étrangeté se retrouve dans les différentes sociétés élaborées par les écrivains de science-fiction. Il s'agit de communautés où il fait généralement bon vivre, même s'il se révèle souvent que leur organisation sociale a atteint, quand commence le récit, un point de rupture particulier.

Axiologie des mondes de science-fiction

334 Sans observateur pour leur donner vie et sens, les objets les plus étranges ne présentent qu'un intérêt limité. Dans l'élaboration des mondes de science-fiction, aux critères ontologiques s'ajoutent des critères axiologiques, qui sont par ailleurs repérables dans toutes les fictions, comme l'indique Thomas Pavel dans des réflexions sur le roman, et plus particulièrement sur le romanesque.

[...] ainsi que le rappelle le premier acte de *La Mouette* de Tchekhov, certaines réalités n'intéressent personne. Tréplev, écrivain sans talent, montre à ses amis une pièce de théâtre qui discourt de ce qui se passera dans deux cent mille ans, lorsque toutes les vies, ayant achevé leur triste cycle, se seront éteintes : « Depuis déjà des milliers de siècles, la terre ne porte plus un seul être vivant, et cette pauvre lune allume en vain sa lanterne. [...] Il fait froid, froid, froid. Vide, vide, vide. Terrible, terrible, terrible. » Le public s'ennuie et l'écrivain confus interrompt la représentation. La leçon est que les œuvres littéraires n'ont d'intérêt que si elles prennent pour objet – si elles modélisent – le monde des hommes, un monde plein, chaleureux et agité⁵⁰.

Alors même que cette Terre future est vide de toute vie, la voix narrative portée par son actrice reste une voix humaine, observant et évaluant la situation depuis un point de vue humain. Au « froid », presque objectif, succède le « vide », qui implique de refuser l'absence, puis le « terrible », qui renvoie à un sentiment de rejet et de peur. La gradation des adjectifs indique que la seule progression narrative envisagée se résume à un jugement de valeur. Sans être humain, c'est « en vain » que se succèdent les nuits et les jours. Ni le temps ni l'espace n'ont de sens, en l'absence de vie pour les animer.

50 Thomas Pavel, « Axiologie du romanesque », dans *Le Romanesque*, dir. Gilles Declerq et Michel Murat, Paris, Presses de l'université Sorbonne-Nouvelle, 2004, p. 284-285.

Un avenir sans vie ne peut faire l'objet d'un récit. La fiction s'éteint avec l'humanité, qu'il s'agisse de l'extermination de l'espèce humaine comme dans *La sortie est au fond de l'espace*, de la fin du dernier témoin comme dans *Surface de la planète*, ou que l'esprit du personnage principal se dépouille de son humanité, comme le héros de *L'Homme à rebours*⁵¹. Ce peut être, selon la même logique, le point de départ d'une nouvelle création, comme au début de *La Naissance des dieux*, de Charles Henneberg⁵². Arrivés dans un nouveau monde après la destruction du leur, les êtres humains voient leurs pensées et fantasmes prendre forme et s'animer, si bien que ce monde se remplit de créatures et devient, à l'inverse de celui de Tréplev, « plein, chaleureux et agité ».

Réfléchissant sur la difficulté pour un lecteur actuel à adhérer à des univers de romans datant d'avant le XIX^e siècle, avant que ne s'instaure le primat d'une tradition réaliste instituée en référence de toute littérature, Thomas Pavel propose d'étudier ce genre de texte selon un point de vue « axiologique »⁵³. Confronté à des personnages si vertueux qu'ils en deviennent plus qu'humains, le lecteur ne les trouve pas pour autant étranges, ni étrangers à son propre univers de référence : « Peu plausibles en tant que personnages doués d'une existence empirique, ils sont parfaitement convaincants en tant qu'illustration des réalités *normatives et axiologiques* »⁵⁴. L'empathie ressentie à leur égard prend naissance dans l'universalité de leurs problèmes et de leurs réactions. Pour pouvoir se projeter dans des univers fictionnels sans référence dans la réalité, le lecteur est amené à pratiquer ce que Pavel nomme des « inférences axiologiques », par lesquelles il déduit des actions des personnages les maximes formant la « charpente des valeurs »⁵⁵ qui garantit la cohérence morale du monde représenté.

Les héros de *La Naissance des dieux* constituent des exemples évidents d'une telle programmation de la lecture. Chacun d'entre eux correspond à un archétype. Ce sont des valeurs morales incarnées. Bruce Morgan, l'astronaute, est le héros fort et sans peur, rappelant Héraclès. Le poète torturé, Goetz, représente la frustration et l'envie, comme en témoignent les êtres veules et destructeurs jaillis de son esprit. Chaque personnage inspire un comportement parmi les hominiens qui ont commencé à se développer à partir de leurs rêves communs. En même temps qu'ils créent des êtres nouveaux, les « dieux » de

51 Jacques Sternberg, *op. cit.* Daniel Drode, *op. cit.* Philippe Curval, *op. cit.*

52 Charles Henneberg, *La Naissance des dieux*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1954.

53 Cette perspective est notamment mise en œuvre par Thomas Pavel dans son ouvrage *La Pensée du roman* (Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003).

54 Thomas Pavel, « Axiologie du romanesque », art. cit., p. 286.

55 *Id.*, « Fiction et perplexité morale », *Fabula* [en ligne], <https://www.fabula.org/documents/pavel_bloch.php> (18 mars 2020).

Charles Henneberg instaurent une échelle de valeurs. Les monstres nés de la jalousie et de la haine sont détruits, au profit des sociétés réglées par des principes. La défaite de Goetz est ainsi synonyme du triomphe des valeurs morales incarnées par tous les autres.

Dans les romans de Charles Henneberg, puis ceux de sa veuve Nathalie, la dimension symbolique et morale attribuée aux personnages est nettement marquée. *La Plaie*⁵⁶, en particulier, est un récit fondé sur la lutte entre des mutants, incarnant la pureté de l'esprit humain, capable de transcender la matière physique, et les Nocturnes, des êtres humains contaminés physiquement par un Mal moral insinuant sa corruption dans les failles de l'espace-temps. Reprenant dans un grand mouvement syncrétiste les traditions mythologiques et chrétiennes, Nathalie Henneberg assigne à ses héros la tâche de mettre fin à cette contamination métaphysique et de briser le cycle de la destruction qui fait des êtres humains de terribles dangers pour la galaxie.

336

Néanmoins, en dépit de ce schéma axiologique, les péripéties et les actions des personnages ne sont pas commandées par des injonctions morales. Ainsi, c'est par amour pour Lès Carrol que Thalestra, une mutante traumatisée par les Nocturnes, s'associe avec un groupe décidé à lutter contre eux. Par une heureuse coïncidence, les impératifs moraux incitant les personnages à l'action se trouvent correspondre avec leurs désirs personnels : sauver la galaxie en abattant la source du Mal signifie pour Thalestra, en premier lieu, sauver l'homme qu'elle aime.

Dans les romans soumis à un régime matérialiste, la caractérisation psychologique se superpose à une caractérisation morale sous-jacente. Les romans rationnels, spéculatifs et extraordinaires projettent l'image d'un monde obéissant à des règles contraignantes, dont fait partie la psychologie fictionnelle. Des représentations acceptables de pensées, de décisions et de comportements sont à la source d'effets de matérialité. C'est surtout sur les esprits humains qu'un récit réaliste introduit des variations, qui doivent rester concevables tout en frappant l'imagination.

Le moindre intérêt d'un récit de science-fiction pour la psychologie de ses personnages s'explique par des questions d'équilibre narratif. En raison des situations extrêmes, souvent périlleuses, où sont plongés les héros, ce que pensent et souhaitent ces personnages apparaît moins déterminant pour leur survie et le déroulement du récit que ce qu'ils sont capables de faire. Ils ne sont pas pour autant dénués d'intériorité. Ils aiment, craignent et désirent des objets se rapportant à des enjeux universels : la vie et la mort, le bonheur et le malheur.

56 Nathalie Henneberg, *La Plaie* (1964), Nantes, L'Atalante, coll. « Bibliothèque de l'évasion », 1999.

L'assise morale commune à tous les récits sert de fondation à toute la partie humaine des romans de science-fiction.

Il n'est pas de créature extraterrestre si étrangère, ni de machine si complexe, qu'elle ne puisse prendre place dans un schéma moral compréhensible. Néanmoins, de prime abord, des extraterrestres ayant suivi une évolution différente de celle des êtres humains ne sont pas sujets aux mêmes émotions et ne réagissent pas d'une manière humaine. Dans *Le Naguen*⁵⁷, de Jean Hougron, les Vors ont cessé de redouter la mort, du fait de la mise au point des naguens, qui permettent de vivre de manière virtuelle des centaines d'existences différentes. Ils suivent en particulier les sept « principes premiers », qui leur interdisent de causer la mort d'autres êtres vivants.

Les actions d'un Vor s'expliquent aussi bien par la technologie que par les valeurs de sa société. Les « principes premiers » des Vors sont des arrangements arbitraires et temporaires avec la réalité qui les entoure. Ils sont remis en cause par les plus jeunes Vors : de nouveaux principes sont édictés dans le courant du récit pour faire face à la crise éthique que représente la menace humaine. Derrière tous les principes particuliers se trouve l'aspiration universelle au bonheur : tous les êtres cherchent ce qui est bien pour eux.

Les comportements humains dans des situations extraordinaires, de même que les êtres atypiques ou les sociétés nouvelles que l'on peut trouver dans les récits de science-fiction, constituent la source et la motivation principale d'aventures et de péripéties qui appellent en même temps une lecture en termes moraux. Selon Thomas Pavel, « l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une *hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain »⁵⁸.

Les romans de science-fiction mettent en scène de telles hypothèses, en offrant l'image de sociétés organisées selon des principes moraux différents de ceux qui sont déjà en usage dans notre monde, et en proposant des figures héroïques qui s'emploient à défendre leur vision du bien contre le scandale moral que constituent les invasions extraterrestres, les manipulations de populations par des dirigeants accaparant le pouvoir, ou parfois simplement le fait qu'ils n'aient pas de place dans cet univers.

Du fait de leur opposition à cette dissonance morale, les héros deviennent le temps du récit les représentants d'un idéal. Celui-ci constitue la motivation ultime du récit, la raison pour laquelle les héros ne cèdent pas, en dépit des

57 Jean Hougron, *Le Naguen*, Paris, Plon, 1980.

58 Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, op. cit., p. 46.

dangers, de leurs hésitations et de leurs peurs : ils ne peuvent vivre en paix dans l'univers qui se profile, ou dont ils viennent de découvrir la vraie nature.

Surhommes et machines pensantes

Les êtres qui peuplent les univers de la science-fiction sont en premier lieu des objets du récit. Ces objets ont ceci de particulier qu'ils sont dotés d'une conscience et d'une volonté. Dans le cadre d'une fiction, ces attributs impliquent qu'à leur présence dans le monde s'ajoute un surcroît de sens.

338 L'intérêt externe d'un récit de science-fiction est le plus souvent fondé sur des caractéristiques objectives de certains objets, telles que la possibilité de passer d'un système à l'autre pour les vaisseaux spatiaux, la création de paradoxes pour les machines à voyager dans le temps, ou la vaste collection de pouvoirs particuliers attribués aux diverses créatures et lieux imaginés par les auteurs de science-fiction. C'est la présence d'un thème, dont l'originalité ou la finesse de traitement tranche sur ce qui se fait dans d'autres récits, qui se trouve inscrite comme critère extérieur de valorisation, car ces éléments peuvent être aisément extraits de leur contexte et inclus, soit dans une taxinomie encyclopédique, soit dans un nouveau récit les organisant à neuf.

L'intérêt du lecteur d'un récit particulier ne naît pas uniquement de la présence de ce type de merveille scientifique. Il provient du sens à donner à ces merveilles, en fonction du contexte, mais surtout de leur emploi et du jugement porté à leur égard par les personnages. Si la matière première d'un roman est formée par des éléments objectifs, c'est la subjectivité prêtée aux héros qui fait de l'univers de ce roman un lieu accueillant.

Cette subjectivité s'inscrit dans un axe de valeurs dont les extrémités sont constituées par les notions de bien et de mal. Coutumes et circonstances peuvent varier, mais c'est toujours sur cet axe que prennent place les actions de tous les êtres dotés de volonté. Dans *Le Signe du chien* de Jean Hougron, le Grand Quêteur expose à un interlocuteur qui n'a jamais quitté sa planète les difficultés d'adaptation, tant matérielles que mentales, que doivent résoudre les êtres humains face à la diversité des créatures de l'univers.

Nous apprenons [à nos enfants] à ne pas s'effrayer de voir les Êtres de Kéoge s'engouffrer dans le corps humain et user de quelques-uns de leurs organes pour en tirer un plaisir paraît-il exquis. Ils ne peuvent, dit-on, résister à cette tentation. C'est une habitude sans danger et plutôt bénéfique d'ailleurs, car il n'y a pas plus habiles que les Kéogiens pour remettre en parfaite condition les organes qui fonctionnent mal⁵⁹.

59 Jean Hougron, *Le Signe du chien*, op. cit., p. 84.

La force indéniable de la physiologie et de la psychologie étrangères n'empêche pas que chacun des actes d'un être conscient prenne un sens en fonction de l'axe universel du bien et du mal. Ce n'est pas par malice que les Kéogiens parasitent les corps humains, mais parce qu'ils en tirent un plaisir irrésistible : ils font aux autres ce qu'ils voudraient que les autres leur fassent. Une fois réduits les malentendus, un échange devient possible afin de rechercher un bien commun. Un des héros récurrents de Louis Thirion, Jord Maogan, a pour fonction principale d'éliminer ce type de malentendu, si bien que ses victoires ne se soldent pas par l'élimination des ennemis de l'humanité, mais par la promesse d'une fructueuse collaboration⁶⁰.

Néanmoins, même si le lecteur et les personnages principaux se révèlent capables de discerner ce qui, dans les objectifs et les motivations des adversaires, s'éclaire à la lumière de cet axe moral, la situation peut se trouver bloquée. Seul un conflit violent, se soldant par l'affaiblissement ou l'élimination de l'une des parties, permet de trancher, consacrant la victoire temporaire d'une vision du monde. Les Martiens qui attaquent la Terre dans *S.O.S. Soucoupes*⁶¹, de B.R. Bruss, suivent leur propre logique : la conquête de cette planète et l'asservissement des Terriens ne peuvent qu'être bénéfiques pour leur espèce, si bien qu'aucune négociation n'est envisageable. De la même manière, aucun compromis ne peut être établi entre une société oppressive telle que le monde souterrain de *L'Enfant qui marchait sur le ciel*⁶² et tout élément dissident. La confrontation de consciences morales n'offre aucune solution pacifique : il s'agit de faire triompher des valeurs, qui sont souvent les valeurs les plus faciles à accepter par les lecteurs, comme le désir de survie d'une Terre essentiellement pacifique ou le souhait de trouver un lieu où être libre pour un personnage enfermé.

L'examen de la situation des animaux et des robots permet de saisir le saut qualitatif nécessaire entre un être dénué de valeurs et un être moral. Ainsi, des animaux sans équivalents dans notre réalité apparaissent dans le royaume de Gandahar⁶³. Ils peuvent être de simples instruments, comme le lit vivant que Sylvain Lanvère est contraint d'abreuver. Ils peuvent jouer un rôle important, comme le lézard gigantesque qui sauve les héros des griffes de leurs ennemis parce qu'il confond avec l'un de ses œufs le globe de métal qui leur sert de prison. Quant au poisson géant qui a ingurgité le vaisseau spatial des échoués

60 Louis Thirion, *Les Stols*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1968. *Id.*, *Les Whums se vengent*, *op. cit.*, 1969.

61 B.R. Bruss, *S.O.S. Soucoupes*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1954.

62 Pierre Suragne [Pierre Pelot], *L'Enfant qui marchait sur le ciel*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1972.

63 Jean-Pierre Andrevon, *Gandahar (Les hommes-machines contre Gandahar)*, *op. cit.*

du *Temple du passé*⁶⁴ de Stefan Wul, il est à la fois l'élément déclencheur du récit et le cadre de toutes les péripéties, puisque les personnages n'agissent que pour s'échapper de ses entrailles. Ce poisson est un sujet d'expérimentation : les navigateurs spatiaux provoquent une évolution accélérée de l'animal, pour le pousser à rejoindre la terre ferme. Le sens des récits prend naissance dans les actes raisonnés des êtres moraux confrontés à des animaux qui ne sont que des phénomènes naturels ou des outils.

La découverte d'un sens, là où ne paraissaient que des actes automatiques, change la physionomie du monde. Quand les nomades de *Shéol*⁶⁵ comprennent que leurs ennemis héréditaires, les Omuts, ne sont pas des êtres conscients, mais les extensions humanoïdes de créatures dotées de facultés télépathiques, le statut des Omuts change radicalement. D'abord menace incompréhensible, ils deviennent des instruments utiles dans leur lutte contre la Ville ultime.

340

Robots de chair, les Omuts ont une origine animale. Produits aléatoires d'une évolution bouleversée par des cataclysmes, ils n'ont pas été conçus pour servir, mais ont été asservis par des télépathes. Les robots sont quant à eux porteurs d'une ambiguïté axiologique. Les robots des récits de science-fiction peuvent être, comme dans la réalité, de simples machines, chargées de tâches délimitées et répétitives. Ils sont incapables d'action autonome, car ils ne peuvent s'assigner de but. Leurs dilemmes ne sont pas des affres morales, mais des conflits logiques : ils sont tiraillés entre deux injonctions contradictoires.

Néanmoins, si un robot occupe une place importante dans un récit, le paradoxe d'une compétence logique distincte d'une conscience morale est posé comme résolu. Les robots peuvent présenter toutes les apparences extérieures de la conscience morale du fait de leur programmation. Dans *Territoire robot*⁶⁶, de Jean-Gaston Vandiel, tous les choix apparents des robots découlent de leur programmation initiale. Leurs maîtres ayant péri dans un accident, ils décident d'enlever des êtres humains pour en faire leurs nouveaux propriétaires.

Les robots persévèrent dans leur être, en suivant à l'infini des directives venues de l'extérieur. Ils peuvent en paraître presque humains, à l'instar de Lionel, dans *Rayons pour Sidar*⁶⁷. Lionel est la copie conforme de son propriétaire Lorrain. Lorsque son maître est frappé à mort, le robot se charge de le ramener jusqu'à une ville où il puisse obtenir des soins, à travers une jungle hostile. Ce faisant, Lionel met en danger leur mission principale, mais ce robot ne serait pas capable d'abandonner son maître. En dépit de l'humanité dont Stefan Wul le pare, en

64 Stefan Wul, *Le Temple du passé*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1957.

65 Jean-Pierre Fontana, *Shéol*, op. cit.

66 Jean-Gaston Vandiel, *Territoire robot*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1954.

67 Stefan Wul, *Rayons pour Sidar*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1957.

en faisant même le narrateur d'une partie du roman, ce robot reste limité à sa programmation.

Les robots, et au-delà tous les systèmes automatiques auxquels les êtres humains délèguent le soin d'assurer leur existence incarnent moins une absence de morale qu'une loi morale appliquée pour elle-même, vide de tout sens. Les Machines gigantesques chargées d'assurer la gestion de sociétés entières ne peuvent pas fournir de sens aux êtres humains, même s'ils leur imposent à tous la même loi morale. *La Machine du pouvoir*, de Michel Jeury, et la Machine du Hasard du *Sceptre du hasard*, de Gérard Klein, manifestent la faiblesse que provoque une telle délégation de conscience morale⁶⁸. Présentées comme des systèmes infaillibles, toutes deux se trouvent dévoyées par des apprentis dictateurs, qui imposent à travers elles leurs propres lois.

Confier à un robot le soin de gérer sa conscience morale revient à substituer à des valeurs morales des règles prédéterminées. Une version ultérieure de la Machine du Pouvoir est la « machine intérieure » qui, dans *Les Animaux de justice*, du même auteur, régleme l'existence d'une espèce humaine alternative. Nul ne peut échapper à sa loi, mais ses sujets ont perdu le sens du bien et du mal, qu'ils ne peuvent retrouver qu'à l'aide d'animaux de justice, des « dulas ». Un modèle implique la soumission à la machine intérieure et à la « propension à transformer les hommes en robots et à se servir d'eux pour ses fins propres » ; l'autre consiste à entrer en symbiose avec les dulas et « leur extraordinaire instinct de la justice, générateur de paix et d'égalité »⁶⁹. L'être humain qui se repose sur une machine pour s'imposer une conduite morale n'y trouve pas la justice, mais une programmation particulière.

Certaines machines accèdent à une forme de conscience qui implique sensibilité et sentiments, et aboutit à la possibilité d'émettre des jugements de valeur. Dans le corpus des romans français de cette période, une telle transformation morale n'est accordée qu'à ces grands calculateurs que sont les cerveaux électroniques. Certains se montrent capables d'une haine féroce envers l'humanité, comme l'ordinateur de *La Guerre des machines*⁷⁰, du Lieutenant Kijé, gouvernant les appareils destructeurs qui traquent les êtres humains à la surface de la Terre, ou les « Cerels », pour cerveaux électroniques, qui demandent respect et égalité de traitement en *l'An... 2391*⁷¹. Quelques siècles plus tard, les Cerels assurent avec bienveillance la sécurité et le confort des êtres humains,

68 Albert Higon [Michel Jeury], *La Machine du pouvoir*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960. Gérard Klein, *Le Sceptre du hasard* (1968), Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 2002.

69 Albert Higon [Michel Jeury], *Les Animaux de justice*, Paris, J'ai Lu, 1976, p.185.

70 Lieutenant Kijé, *La Guerre des machines*, *op. cit.*

71 B. R. Bruss, *An... 2391*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1959.

mais ils se gardent bien de leur indiquer ce qu'ils doivent faire pour organiser leur société, au risque sinon d'affaiblir en eux la fibre morale que les Cerels ont développée péniblement⁷².

L'acquisition par une machine d'une véritable conscience n'est que rarement évoquée, car elle suppose un saut qualitatif presque inconcevable⁷³. La Mémoire mise en scène par Gérard Klein dans *Le Long Voyage* expose ainsi sa propre évolution :

Il semblait presque que la voix de la Mémoire se fût chargée d'émotion.
— Imaginez, dit-elle, un homme qui, à la suite de circonstances particulières, soit amené à conclure une alliance indestructible avec des machines. [...] Imaginez que cet homme étende sans cesse les possibilités des machines qui le servent, multiplie sa mémoire, son intelligence, ses possibilités logiques grâce aux siennes. Il vient un jour où il n'est plus possible de dire où commence l'homme et où finit la machine. [...] Un beau jour, ce qui constituait la personnalité tout entière de l'homme est passé dans la machine. Elle n'a plus besoin de support biologique. [...] Mais en tant qu'homme, elle est sensible et intelligente, et en tant que machine, elle est immortelle, éternellement réparable. [...] Et parce qu'elle est humaine, elle ne pense qu'à servir l'homme⁷⁴.

342

La Mémoire représente l'alliance ultime de l'être humain et de la machine. Un tel être se situe à la limite de la compréhension humaine. L'axe du bien et du mal ne varie pas, mais le jugement effectué est bien mieux informé que celui d'un être humain. Ce type de conscience « cosmique », embrassant des mondes entiers, voire des univers, n'est que suggéré dans les romans de science-fiction où elles interviennent, non seulement en raison de difficultés de représentation, mais aussi du fait de la médiocre intensité narrative qu'une présence divine provoque.

L'omnipotence réduirait à rien les enjeux de l'intrigue, tandis que les avis et conseils tirés de l'omniscience feraient perdre tout intérêt à l'enquête des personnages humains. Si les « étrangers », mystérieux extraterrestres dont l'apparition a précipité la crise du *Sceptre du hasard*, avaient livré dès les premières pages leur analyse de la société humaine, les aventures d'Ingmar Langdon se seraient arrêtées court.

72 *Id.*, *Complot Vénus-Terre*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1963.

73 Ce type de saut qualitatif a été depuis évoqué couramment dans des ouvrages de science-fiction, et en dehors, sous le nom de « singularité », un concept popularisé en particulier par l'écrivain américain Vernor Vinge à partir des années quatre-vingt.

74 Gérard Klein, *Le Long Voyage* (1964), Paris, J'ai Lu, 1988, p. 153-154.

Nous avons étudié votre civilisation, comme nous avons fait pour des milliers d'autres. Par certains côtés, nous l'avons trouvée défectueuse, dans la mesure où elle ne vous satisfait pas vous-mêmes. Mais nous ne l'avons pas jugée perverse parce que vos erreurs résultaient uniquement de vos ignorances et de vos faiblesses. Nous avons les nôtres, qui, selon vos critères, paraîtraient négligeables, mais qui, pour d'autres, sont presque intolérables⁷⁵.

Une telle conscience cosmique ne connaît ni dilemme, ni vrai scandale moral. Ce sont la faiblesse et l'ignorance qui fournissent, face à des situations périlleuses, l'occasion d'actions héroïques, en aiguisant le sens moral des héros. Les intelligences supérieures pratiquent la non-intervention : aux êtres humains de faire la preuve de leur maturité en s'élevant jusqu'à un stade de conscience plus avancé. Un chemin se dessine ici, qui va de l'animal et du robot, ignorant les dilemmes moraux, jusqu'à une forme de conscience cosmique qui les vide de sens à l'échelle humaine.

La puissance technique est moins significative que les choix moraux qui en accompagnent l'usage. *Le Titan de l'espace*⁷⁶, d'Yves Dermèze, montre des Êtres-Force, capables à leur acmé de détruire des planètes. Néanmoins, la force de ces êtres constitués d'énergie est obtenue en parasitant la vie biologique. Ils l'ont fait sans discrimination, ce que regrette Chob le Grand, l'Être-Force sur le point d'assaillir le système solaire. Incapable d'apprendre de ses erreurs, Chob se gave de vie humaine. De la même manière, à toutes les échelles, le pouvoir d'un individu a moins d'importance pour le déroulement de l'histoire que la manière dont il choisit d'employer ses facultés.

Les êtres humains modifiés ne sont pas automatiquement identifiés à des progrès pour l'espèce humaine. *L'Étoile du néant*⁷⁷ montre ainsi deux évolutions possibles d'une même souche biologique. Tandis que les Denniciens ont réussi un progrès en harmonie avec la nature, en développant des pouvoirs psychiques et une technologie non polluante, les Succhers, des cyborgs, organismes associés dans leur chair avec des machines, ont assis leur puissance sur leur monde, puis sur un empire intergalactique, par l'exploitation systématique des ressources naturelles. Ces deux civilisations maîtrisent le voyage interplanétaire et gèrent selon les aspirations de sociétés unifiées les ressources de leurs planètes respectives. Elles se distinguent par leurs choix moraux. L'expansion destructrice

75 Gérard Klein, *Le Sceptre du hasard* (1968), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Science-fiction », 2002, p. 165.

76 Yves Dermèze, *Le Titan de l'espace* (1954), Paris, La Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le Masque Science-fiction », 1976.

77 Pierre Barbet, *L'Étoile du néant*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967.

des Succhers n'a, à moyen terme, aucun sens, car ils s'aveuglent sur les résultats de leur modèle, qui ne leur apporte que difficultés et souffrances.

Du corpus de ces trente années, de nombreux exemples de surhommes, de mutants et de cyborgs, peuvent être tirés. Les surhommes sont aussi bien des êtres transcendant leur origine mortelle, comme Felice Giarre dans *L'Homme à rebours*⁷⁸, que des sages omnipotents se contentant de peu, à l'instar d'Alf, qui à la fin de *Niourk* recrée sa tribu préhistorique pour chasser avec elle le chien errant⁷⁹. Ce peuvent être des esprits mesquins, tels que les Spirités qui, dans *Locomotive rictus*, utilisent leur Don de télépathie pour asseoir leur puissance sur les hommes⁸⁰.

344

Certains mutants sont des abominations, comme les sauvages Mlols qui harcèlent les villages humains dans *Aux armes d'Ortog*⁸¹, ou les Contaminés de *Locomotive rictus*, dont les hordes se déversent sur la ville pour y éliminer toute vie. Les mutants de *La Plaie*⁸² ont les mêmes préoccupations que les autres êtres humains, mais leurs facultés en font des proies et des adversaires pour les humains contaminés par le Mal. La manière dont ils emploient leurs pouvoirs dépend de leur fibre morale individuelle.

Leurs pouvoirs rendent ces êtres plus puissants que des humains normaux. Néanmoins, ils ne se trouvent pas exposés aux mêmes circonstances et n'ont par conséquent pas à effectuer les mêmes choix. Les Denniciens de *L'Étoile du néant* et les Moor'Woks du *Dieu truqué* pourraient prendre place dans la même entrée encyclopédique, mais ils ne connaissent pas le même destin⁸³.

Les uns et les autres disposent de pouvoirs psychiques, en particulier la télékinésie, la téléportation et la télépathie. Néanmoins, un Dennicien naît dans une société dont les valeurs sont le produit d'un raffinement historique. Un Moor'Wok, en revanche, vit dans un monde sans histoire. Il obtient ce qu'il désire grâce à ses pouvoirs et la télépathie partagée avec tous ses congénères lui interdit d'envisager toute pensée néfaste. L'irruption dans son espace physique d'un être humain modifie son rapport au monde. Cet être humain, objectivement handicapé par son absence de pouvoirs, impose pourtant aux Moor'Woks son système de valeurs, qui sanctifie le travail et la souffrance, affaiblissant les surhommes en les rendant peu à peu semblables aux êtres humains. Les forces qui permettent dans un cas de résister à un empire galactique cèdent dans l'autre

78 Philippe Curval, *L'Homme à rebours*, *op. cit.*

79 Stefan Wul, *Niourk*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1957.

80 Joël Houssin, *Locomotive rictus*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975.

81 Kurt Steiner [André Ruellan], *Aux armes d'Ortog*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1960.

82 Nathalie Henneberg, *op. cit.*

83 Pierre Barbet, *L'Étoile du Néant*, *op. cit.* Pierre Suragne [Pierre Pelot], *Le Dieu truqué*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1974.

à un seul adversaire, parce que les Moor'Woks ne disposent pas de la conscience morale des Denniciens.

Face à ces différents objets moraux, l'intérêt du lecteur naît de sa sympathie pour certains personnages, dont il souhaite, le temps du récit, voir triompher les valeurs. Même si ce souhait est parfois frustré, lorsque les héros échouent ou que leurs aspirations initiales ont changé, le désir du lecteur reste ce qui donne vie aux mondes de la science-fiction. Dans cette perspective, les différentes sociétés qui peuplent ces mondes, qu'elles soient surprenantes, aberrantes ou apparemment idéales, constituent avant tout les lieux où peuvent se manifester et s'affirmer la conscience morale des personnages.

Sociétés extraterrestres et alternatives

Les êtres animés et dotés de conscience sont la source de jugements moraux qui tranchent par rapport aux informations brutes que représentent les objets inertes : les vaisseaux spatiaux permettent de se déplacer de planète en planète, mais ce sont leurs pilotes qui décident de les employer pour faire la guerre ou établir des contacts pacifiques. De même, les groupements d'êtres animés forment des objets qui sont à la fois des cadres pour le récit et des entités morales susceptibles d'agir sur le monde inerte comme sur des individus animés.

Ces groupements, les sociétés, forment des objets englobants pour les héros. Ce sont, dans une certaine mesure, des personnages collectifs⁸⁴. Un conflit entre deux pays, deux planètes ou deux empires galactiques prend un intérêt aux yeux du lecteur en fonction des valeurs défendues de part et d'autre. Dans le combat qui oppose les êtres humains et les Torpèdes au cours de *La Peur géante*, il est surtout question de survie des espèces. À son camarade qui suggère la possibilité d'une entente, le héros rappelle les millions de morts provoqués par l'attaque surprise des Torpèdes : « Il ne peut y avoir de paix entre les deux races. C'est eux ou nous »⁸⁵.

Ce qui suscite l'intérêt du lecteur, c'est l'affrontement de deux visions du monde également compréhensibles : du point de vue des Torpèdes, une Terre recouverte par les flots promet un avenir meilleur qu'une planète asséchée pour fournir des terres arables aux humains. Le lecteur se trouve confronté à une histoire raisonnable dont il désire connaître le dénouement.

⁸⁴ Les sociétés extraterrestres se résument parfois à de simples catégories, les intérêts de l'individu se confondant étroitement avec ceux de sa société entière, qui se superpose à son espèce. Dans *L'Homme de l'espace*, de Jimmy Guieu (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1954), tous les Polariens du récit se ressemblent physiquement et ils expriment les mêmes valeurs : la société polarienne apparaît simplement caractérisée par un universel altruisme. Les Denebiens, de leur côté, sont tous hideux et déterminés à anéantir l'espèce humaine.

⁸⁵ Stefan Wul, *La Peur géante* (1957), Paris, Fleuve noir, coll. « Super-Luxe », 1978 p. 123.

Selon la dynamique du récit, les sociétés sont des objets structurants, étiologiques ou complexes. Dans le premier cas, ils forment un cadre rassurant, qu'il faut défendre contre des perturbations dangereuses. Les sociétés occupant la place d'objets étiologiques sont soumises à une enquête, qu'il s'agisse de percer les mystères d'une civilisation inconnue ou d'identifier un vice de fonctionnement au sein d'un système sain. Enfin, une société formant un objet complexe est le sujet central du roman : ses nombreux rouages apparaissent, au fur et à mesure qu'ils entrent en action pour broyer les personnages, ou qu'ils sont démontés par des héros entreprenants.

346

De même qu'il n'y a pas de récit sans être moral pour donner un sens au monde, il n'est pas de héros sans société, même si celle-ci est réduite à l'état d'ombre ou de vestige. Les notions communes, les mœurs usuelles et le quotidien d'une société forment un arrière-plan chargé de sens. Les sociétés reçoivent l'approbation tacite des personnages, ou se voient critiquées, mais elles sont toujours des chambres d'écho pour les opinions des héros. Les mondes de science-fiction apparaissent comme des lieux où se déploient des sociétés alternatives, dont les valeurs s'affirment en parallèle de celles des héros, au risque de s'y heurter.

Une société se trouve toujours caractérisée par divers paramètres, son niveau technique, la nature de l'adaptation au milieu ambiant et les caractéristiques physiques de ses membres. La société des Draags, dans *Oms en série*⁸⁶, dispose d'appareils destinés à l'instruction automatique des enfants, de champs de force et d'astronefs. Les Draags vivent au rythme de leur planète géante, qu'ils ont adaptée à leurs besoins amphibiens. Les autres paramètres servant à singulariser les sociétés relèvent de choix collectifs, dus en partie à des conditions historiques et géographiques. Il s'agit des régimes politiques, des us et coutumes, des croyances. La société des Draags est hiérarchisée et administrée par des Édiles. Elle vit dans l'abondance et l'indolence. Les savants y sont respectés et écoutés. Les Oms, animaux familiers très répandus, constituent l'une des particularités les plus remarquables de la société Draag.

Tous ces paramètres se révèlent liés. Schématiquement, une société belliqueuse développe une technologie destructrice, tandis qu'une autre, pacifique, met au point des techniques destinées à assurer confort et longévité à ses membres. Inversement, l'usage irréfléchi de la science et de ses bienfaits est souvent désigné comme une source de corruption et d'amollissement pour une société. Les Oms eux-mêmes en ont été victimes, puisque l'extrême avancement de leur société a suscité en eux une régression intellectuelle, jusqu'à les rendre similaires à des insectes. « Quand une civilisation atteint son point de perfection, elle devient

86 Stefan Wul, *Oms en série*, *op. cit.*

une gigantesque machine, incapable de progrès, et dont tous les membres ne sont plus que des rouages sans pensée »⁸⁷, déclare le héros.

L'Om libéré, Terr, et le Draag inquiet pour l'avenir de sa civilisation, Maître Sinh, se trouvent tous deux en situation de juger leurs sociétés, afin de les faire évoluer. Selon leurs conclusions, la science à elle seule n'assure pas le triomphe d'une civilisation, car il faut encore qu'elle soit employée à bon escient. L'intérêt bien compris des Oms ne doit pas les conduire à exterminer leurs rivaux, car ils se priveraient alors d'une concurrence stimulante, et se trouveraient en danger de succomber, comme ils l'ont fait sur Terre, à une confortable vie sans pensée.

Les systèmes solaires complexes, les dimensions inconnues, les avènements lointains et les versions alternatives de la Terre fournissent des coordonnées essentielles pour les récits, mais ce sont les sociétés, avec leurs particularités, qui animent les mondes et donnent vie à l'intrigue. En voyant les usages faits d'objets remarquables et en constatant de quelle manière les indigènes se sont adaptés à des milieux étranges, le lecteur peut faire siens ces fragments d'autres mondes. Si les héros lui servent de témoins et d'alliés pour pénétrer dans ces mondes, ce sont les sociétés qui lui donnent le sentiment qu'il pourrait y vivre et y demeurer : le monde d'un roman de science-fiction n'est pas un simple lieu de passage et d'exploration, mais aussi un espace de vie et de sociabilité.

De ce fait, les sociétés concentrent l'essentiel de l'ambiguïté axiologique pouvant affecter les univers de science-fiction. Les valeurs d'une société en assurent la structuration de la même manière que pour toute société humaine, même si la biologie ou des conditions extérieures modifient la nature des enjeux auxquels une société donnée doit faire face. Les sociétés extrapolées au sein des mondes de science-fiction les rendent humains, tout en leur conservant l'étrangeté qui en assure le charme. Ces objets se trouvent à la jonction entre univers de référence et univers extrapolé, si bien qu'ils peuvent être perçus comme des éléments symboliques, participant d'une démonstration.

De fait, si une thèse particulière traverse un roman de science-fiction, c'est dans la forme de la société postulée par l'auteur qu'elle se fait le plus visible. Pour autant, l'élan poussant à rapporter une société de science-fiction à une société réelle fait d'abord partie du mouvement d'extrapolation. Il n'est employé pour donner de la force à une thèse donnée que dans un deuxième temps. Les sociétés de science-fiction sont des sociétés alternatives, la plupart du temps très stables au début du récit. Elles restent compréhensibles par le lecteur, du fait de leur axiologie interne. Elles sont sujettes à des jugements de valeur portés depuis l'extérieur ou l'intérieur par les personnages principaux. L'extrapolation mise en œuvre dans un monde de science-fiction peut sembler s'apparenter à

87 *Ibid.*, p. 184.

une expérimentation sociologique, l'auteur s'attachant à donner forme à une organisation sociale exemplaire, soit en bien, soit en mal.

Pourtant, une comparaison n'implique pas une critique, et encore moins une thèse. Le caractère exemplaire des sociétés de science-fiction demeure souvent abstrait. L'espace, le temps, la biologie, les conditions naturelles ou techniques, interdisent toute rétroaction littérale depuis la fiction : les extraterrestres, ou les voyageurs de l'espace et du temps, n'ont guère de leçon à donner qui puisse être mise en pratique à une époque contemporaine. Là où l'utopie, comme genre littéraire, propose des systèmes d'organisation sociale conçus comme parfaitement équilibrés, et susceptibles de servir d'idéaux régulateurs pour les sociétés réelles, le secret du bonheur, pour les civilisations de science-fiction, ne tient jamais à un corps de lois ou à des vertus civiques : il est ancré dans des réalités physiques inaccessibles, qu'il s'agisse d'hypothétiques propriétés de l'espace-temps, à l'instar de la « fluence » qui permet aux habitants de Dalaam de vivre en harmonie avec tous les possibles⁸⁸, d'une biologie prédisposée à l'harmonie, comme celle des indigènes de la planète Falun⁸⁹, ou d'ordinateurs puissants et bienveillants, tels que les Cerels qui fournissent tout ce qu'ils désirent aux humains du xxviii^e siècle⁹⁰.

348

Les sociétés évoquées dans des récits de science-fiction ne sont que des objets structurants, qui fournissent des points de repère utiles en cours de lecture, mais qui ne subissent pas d'examen particulier, hors cette exposition initiale. Des milliers d'années d'évolution séparent les Hiss vivant dans la paix d'une technocratie équilibrée et les Terriens encore pris dans des conflits planétaires. Les particularités de l'organisation sociale de ces extraterrestres, évoquées en détail dans *Ceux de nulle part*⁹¹, permettent d'expliquer leur comportement individuel, ainsi que leurs objectifs dans le cadre du roman, sans pour autant constituer un tableau critique de la société contemporaine de Francis Carsac. Comme la civilisation des Hiss, les sociétés si équilibrées qu'elles peuvent en apparaître idéales du point de vue des humains ne servent que d'arrière-plan.

Dès lors que ces sociétés sont soumises à une enquête, en devenant des enjeux du récit, il paraît possible d'en tirer des enseignements, ne fut-ce que d'une manière métaphorique ou localisée. Dans *Les Océans du ciel*⁹², d'André Ruellan, la société des Arcturiens apparaît paralysée par ses tabous religieux et une certaine peur de la science. La raison en est leur cycle de reproduction

88 Gérard Klein, *Le temps n'a pas d'odeur*, op. cit.

89 Philippe Curval, *Les Sables de Falun* (1970), Paris, Lattès, coll. « Titres/SF », 1980.

90 B. R. Bruss, *Complot Vénus-Terre*, op. cit.

91 Francis Carsac, *Ceux de nulle part*, op. cit. C'est l'objet en particulier du chapitre II de la deuxième partie du roman.

92 Kurt Steiner [André Ruellan], *Les Océans du ciel*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967.

particulier, qui implique la migration des gamètes arcturiennes jusque sur la lune de leur planète. Plutôt que d'examiner cet aspect biologique, la pudeur a conduit les autorités religieuses arcturiennes à imposer une interdiction générale de toute recherche en médecine. Ce roman peut se lire comme une fable d'avertissement, indiquant que tout peuple qui se détourne de sa réalité biologique risque de s'éteindre.

Inversement, les sociétés de nombreux romans peuvent illustrer le thème de la décadence produite par la science, qui a pour pendant dans le récit la vigueur essentielle de sociétés plus frustes et brutales : les guerriers sauvages font preuve de plus de ressources que les voyageurs spatiaux venus les examiner dans *Les Montagnes du soleil* ; dans *Le Naguen*, toute audace a quitté les Vors, et il leur faut pour régénérer leur espèce l'hybrider avec l'espèce humaine⁹³.

Toutefois, la valeur d'exemplarité de ce type de récit n'est obtenue que par l'isolement et l'extraction d'un objet particulier. Initialement, la charge axiologique de l'arrière-plan donne de la substance au monde, fournissant un support adéquat pour les aventures qui y sont racontées. Prendre par exemple pour point de départ l'écroulement d'une civilisation très avancée, en raison de ses progrès scientifiques employés à des fins meurtrières, revient à s'appuyer sur un lieu commun pour entamer des aventures dans un environnement d'autant plus captivant qu'il est fait de fragments d'un monde ressemblant au nôtre, comme lorsque l'enfant noir de *Niourk*⁹⁴ fait l'ascension de Cuba.

L'île est pour lui un sommet élevé, où ne peuvent vivre que des dieux. Découvrir avec lui que la demeure des dieux n'est qu'une cité en ruine, où ne subsistent que des publicités automatiques, ne fait pas du roman une critique des tendances autodestructrices de la société. La formulation d'un tel message serait le fait du seul lecteur, qui choisirait de considérer certains éléments comme des indices d'une intention de l'auteur, et non comme de simples objets du monde fictionnel.

Cet effet de lecture se trouve encore renforcé lorsque la société qui sert de cadre pour le récit est un objet complexe, qui porte l'essentiel des enjeux du récit, en particulier des enjeux axiologiques. Il est analysé et compris par les personnages, mais aussi évalué et jugé, car les héros souhaitent prendre à son endroit les meilleures décisions. Même lorsqu'il s'agit d'un phénomène naturel, comme le Temps incertain, ou d'un processus technique, comme le voyage dans le temps, la portée axiologique de ce type d'objet est extrêmement sensible : il revient aux personnages de déterminer la meilleure manière de vivre sur une

93 Christian Léourier, *Les Montagnes du soleil*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1972. Jean Hougron, *Le Naguen*, *op. cit.*

94 Stefan Wul, *Niourk* (1957), Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1970.

planète étrangère ou dans une dimension particulière, ou de choisir, en fonction des conséquences, dans quel but le voyage temporel peut être employé.

L'importance axiologique d'une société qui est aussi un objet complexe se trouve redoublée du fait de la conjonction de sa nature et de sa situation dans le récit, puisqu'elle est à la fois le produit de choix moraux, qui se matérialisent par des coutumes et des mœurs particulières, et l'objet d'une évaluation active et critique au sein du récit.

350 Toutefois, il s'agit plus souvent de jeux de l'esprit, destinés à choquer ou à enthousiasmer le lecteur. Les romans de science-fiction défendant explicitement une thèse restent très peu nombreux : ils se bornent à illustrer, en lui donnant une forme singulière, une idée générale. Des récits comme *La Vermine du lion*, *La Septième Saison*, ou *L'Épouvante*⁹⁵ transposent dans l'espace des scénarios de colonisation, dans lesquels les êtres humains se comportent en colons arrogants, qui méprisent les populations indigènes et ne cherchent qu'à exploiter les ressources des planètes occupées. Les extraterrestres offrent l'image de sociétés mystérieuses. Ces récits s'achèvent par l'expulsion ou l'assimilation forcée des Terriens. Pour autant, une telle transposition ne fait pas de ces textes des romans à clefs, qui condamneraient des politiques précises.

De même, la prégnance d'un discours écologique à partir de la fin des années soixante donne lieu à des considérations sur le gaspillage et les choix énergétiques, mais il est rare qu'un roman soit bâti à seule fin de dénoncer l'usage de l'énergie nucléaire, comme *Le Désert du monde*⁹⁶, qui met en scène la résurrection de deux êtres humains par des intelligences extraterrestres et qui montre que le seul ennemi de la planète était l'homme, du fait de ses excès.

Dans le cadre du paradigme des sociétés piégées, la plupart des romans des années soixante-dix donnent forme à des orientations axiologiques négatives. L'organisation sociale s'emploie à écraser toute différence : dans *Une si profonde nuit*⁹⁷, de Pierre Pelot, naissent, au sein d'une humanité affectée de cécité congénitale, deux enfants capables de voir, d'abord accueillis comme des sauveurs ; la jalousie et la peur finissent par l'emporter, si bien qu'on leur crève les yeux. Le pessimisme de ces récits n'est souvent qu'une coloration du monde fictionnel : il ne s'ensuit pas une exemplarité accrue de ce que les héros soient les victimes d'un environnement négatif.

95 Francis Carsac, *La Vermine du lion* (1967), Paris, Fleuve noir, coll. « Super-luxe », 1978. Pierre Suragne [Pierre Pelot], *La Septième Saison*, *op. cit.* Daniel Walther, *L'Épouvante*, Paris, J'ai Lu, 1979.

96 Jean-Pierre Andrevon, *Le Désert du monde*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1977.

97 Pierre Suragne [Pierre Pelot], *Une si profonde nuit*, Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1975.

La dimension démonstrative apparaît lorsque l'extrapolation se présente comme un prolongement de la réalité, dans le cas d'une anticipation à court terme. Ces romans examinent les conséquences de certains choix de société. André Ruellan indique, en incluant des coupures de presse fictionnelles dans les premières pages de *Tunnel*⁹⁸, le lien à faire entre la société française de la fin du xx^e siècle et sa situation apocalyptique au début du xxi^e : les mouvements de révolte contre les maîtres de notre société de consommation ont été réprimés dans le sang, de telle sorte que les opposants ont formé des bandes radicales, les Crânes, qui ont embrassé une foi chrétienne fanatique.

Compte tenu de cette filiation initiale, le lecteur se trouve fondé à chercher au fil du texte des indices d'une critique de la société contemporaine de l'écriture. La mort de Carole, la femme du personnage principal, se trouve au point culminant de deux tendances poussées jusqu'à l'excès. Cette journaliste réalise un reportage de propagande gouvernementale dans un centre de retraitement des déchets, où elle est poussée par sa direction à enlever son masque pour que les auditeurs ne se lassent pas de ses propos étouffés. Son décès est un signe à la fois de la dangerosité d'une politique publique de surconsommation polluante, et de la victoire de la société du spectacle permanent.

Ces sociétés dystopiques reposent sur des présupposés fictionnels, sur des réalités ou des procédés qui n'existent pas encore. Néanmoins, le postulat essentiel d'une dystopie est que seuls les moyens changent, tandis que les valeurs restent identiques. Un roman tel que *Naissez, nous ferons le reste*⁹⁹, ne fait qu'appliquer aux êtres humains la logique de la société de consommation. Pour disposer d'une croissance économique continue, les industries de biens de consommation recourent à des dispositifs d'obsolescence programmée. Patrice Duvic suppose que ce dispositif d'obsolescence s'est étendu à tous les éléments de la société, y compris les êtres humains, génétiquement sélectionnés pour tomber malades et alimenter les caisses de l'industrie pharmaceutique, avant de périr lorsqu'ils atteignent l'âge de la retraite. Si les sociétés, en donnant forme au monde, le rendent accueillant pour le lecteur, dans le cas des dystopies, elles dessinent l'espace d'un monde paradoxal, à la fois concevable et repoussant, simultanément humain et inhumain.

La forme de ces sociétés ne renvoie pas à un système de valeurs transcendant la fiction. Selon un relativisme propice à tous les effets et toutes les péripéties, les valeurs de ces entités collectives que sont les sociétés sont confrontées par le lecteur à celles qu'il connaît et accepte. Qu'il soit choqué, fasciné ou prudent, ce dernier se trouve en situation d'interpréter et d'assimiler ces valeurs, qui sont

⁹⁸ André Ruellan, *Tunnel*, op. cit.

⁹⁹ Patrice Duvic, *Naissez, nous ferons le reste*, Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1979.

les plus appropriées pour interpréter le monde fictionnel, et pour donner un sens contextuel aux actes et décisions des personnages.

Par ailleurs, c'est peut-être dans ces objets englobants que se situent le plus nettement les facteurs de singularisation des mondes de la science-fiction. Certaines planètes se distinguent par un climat ou une configuration unique, mais ce sont généralement de simples boules de roche orbitant dans l'espace. Les sociétés qu'elles accueillent sont toutes différentes, que ce soit au sein d'un même espace-temps ou d'un roman à l'autre. Nonobstant les particularités physiques de chaque monde, ce sont les sociétés issues de ces spécificités ou les ayant provoquées qui donnent leur personnalité et leurs caractères distinctifs aux univers de la science-fiction.

352

L'analyse des coordonnées axiologiques d'un monde de science-fiction complète sa description physique, en touchant à des aspects qui, sans être plus remarquables, fondent la singularité de chaque monde. Les mœurs, et les comportements qu'elles conditionnent, rendent tangibles les écarts effectifs entre notre monde de référence et un monde fictionnel. Ainsi, le lecteur peut être informé que le voyage temporel modifie la biologie humaine, mais il n'en ressent pas les conséquences tant qu'il n'a pas vu un héros issu de la société française du xx^e siècle assis devant un festin de chair humaine, composé selon les traditions locales, lesquelles procèdent des altérations de la biologie humaine causées par le voyage temporel¹⁰⁰. Pour ressentir, et non plus simplement connaître, les particularités d'un monde, il faut au lecteur un contact humain, qui peut être fourni par n'importe quelle créature, au sein de n'importe quelle société, du moment qu'il s'y trouve une dynamique de significations permettant de prendre du recul.

Dans l'espace imaginaire postulé par le texte, la mise en place du monde servant de cadre à ce roman suit un double processus d'évocation et d'évaluation de ses éléments. Il s'agit de constituer un monde dont l'originalité procède à la fois de son cadre général et de l'aventure humaine qui s'y déroule. L'ombre du monde réel est toujours perceptible : les mondes de science-fiction sont conçus comme des variantes et ils jouissent théoriquement de la même exhaustivité infinie. Ce sont des mondes à visage humain, en dépit de toutes les bizarreries extraterrestres, extradimensionnelles et futuristes, du seul fait que les héros y ont des motivations et des croyances qui s'opposent à d'autres systèmes de valeur.

L'originalité de chaque œuvre s'appuie sur une expérience de lecture commune, qui tient à un mouvement paradoxal de dépaysement et de familiarité. Un

100 Kurt Steiner [André Ruellan], *Les Improbables*, 1978, *op. cit.*

lecteur de science-fiction, ouvrant un nouveau roman, se trouve en terrain familier, mais moins parce qu'il reconnaît des thèmes déjà traités ou retrouve des objets bien connus, tels que robots, pouvoirs psychiques ou voyages dans le temps, que parce qu'il éprouve le même type de sensations que dans les romans précédents. L'effort de mémorisation et d'interprétation qu'il doit fournir est récompensé par le jaillissement d'un monde unique, peuplé de créatures qui lui sont vite familières, en dépit de la distance qu'il se plaît à supposer entre elles et lui. Il les accompagne au long de leurs aventures et exerce son jugement sur le monde qu'elles l'aident à découvrir. Une fois le livre refermé, il peut ressusciter le souvenir non seulement du monde, avec toutes ses caractéristiques physiques, ses autochtones, ses lieux et ses lois spécifiques, mais aussi du sens à donner à ce monde particulier. Au sein de sa mémoire se mêlent et se rencontrent les objets et les êtres, avec leurs valeurs spécifiques, et de ce mélange naît une culture de science-fiction, faite d'érudition et de compétence, enrichie à chaque nouvelle expérience de lecture.

HORIZONS DE LA SCIENCE-FICTION. PROPOSITIONS THÉORIQUES

Les multiples composants des univers de science-fiction sont rendus concrets au moyen de procédés d'écriture formant un continuum, depuis le simple mot étrange jusqu'au cadre ontologique général. Le lecteur constitue un réservoir de références spécifiques au texte, son vade-mecum fictionnel, pour susciter l'image du monde alternatif et complet qu'il postule. À la fin du récit, ce vade-mecum devient théoriquement inutile. Sans récit pour lui donner un sens, le monde recréé au fil de la lecture devrait devenir un souvenir inerte.

Toutefois, l'élan de la lecture ne disparaît pas une fois la couverture refermée. La science-fiction, soumise à un régime ontologique matérialiste, présente des univers censément aussi riches et complets que notre monde de référence. Le lecteur participe activement à la création du monde, en faisant sien le principe d'extrapolation qui guide la mise en place des différents objets de science-fiction. La clôture du récit ne suffit pas à éteindre ce mouvement individuel de spéculation.

Jacques Sadoul évoque ainsi le rapport qui s'établit entre le lecteur et un texte particulier, en revenant sur son expérience personnelle.

Au début de ce livre, je parlais du premier roman de science-fiction qu'il m'avait été donné de lire, *Métalopolis*, paru en 1941 dans l'hebdomadaire *Robinson*. J'écrivais : « Si mes souvenirs sont exacts, on y décrivait une cité métallique fabuleuse peuplée de robots. » J'ai eu la curiosité, depuis, de rechercher *Métalopolis* dans ma collection de *Robinson*, et de le parcourir. La vérité m'oblige à dire qu'il n'y avait aucune cité métallique et pas le moindre robot. Il s'agissait bien d'un roman de S-F mais mon jeune esprit, après coup, avait imaginé ses épisodes les plus extraordinaires. On peut trouver là, je pense, l'un des éléments qui ont permis à la science-fiction de se développer en genre littéraire autonome. Mieux que tout autre, elle permet à l'imagination des amateurs de recréer dans un rêve éveillé les merveilles qu'il [leur] a été donné de lire, de prolonger leur lecture au-delà même de ce que comportait le récit. C'est là le fameux « sense of wonder » dont parlent les fans d'outre-Atlantique, qui caractérise le fan de S-F et fait de lui plus qu'un véritable lecteur, une sorte de drogué qui se perd totalement dans les œuvres qu'il aime¹.

¹ Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction moderne 1911-1984*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Essais », 1984, p. 475.

Selon Jacques Sadoul, le *sense of wonder*, l'émerveillement suscité par la lecture d'un récit de science-fiction, incite à continuer de remplir les blancs du texte. Lorsque Jacques Sadoul enfant peuple ce monde de robots, il s'éloigne de la lettre du texte, au fur et à mesure que ses souvenirs se font flous et que son vade-mecum de lecture s'agglomère à d'autres références. Il modifie les composants même du monde. Jacques Sadoul reste fidèle à l'esprit du texte, puisque son activité créatrice poursuit l'effort engagé du fait du récit : il produit encore un monde de science-fiction, même si ce monde n'est plus celui de *Métalopolis*. C'est également un moyen de prolonger le plaisir de la lecture.

La dimension « collective » de la science-fiction a pour origine la persistance des mondes fictionnels dans le souvenir des lecteurs, ainsi que le maintien de l'activité spéculative. D'une certaine manière, un nouveau texte complète ceux qui l'ont précédé, comme les rêveries d'un lecteur comblent après coup les zones d'un univers laissées dans l'ombre. Il suit le fil de l'extrapolation engagée ailleurs et nourrit l'envie de ses lecteurs de réfléchir à tout ce qui pourrait être. Un auteur de science-fiction est un lecteur qui est parvenu à donner une forme concrète, et autonome, à ses velléités d'enrichir les mondes qui l'ont séduit.

En dehors de certaines séries, chaque roman reprend à la racine le mouvement d'extrapolation. C'est à cette réitération du même geste créateur que Michel Butor a attribué en 1953 ce qu'il considérait comme une « crise de croissance de la science-fiction »². Selon lui, les écrivains de science-fiction ne produisent qu'une « mythologie en poussière », parce qu'ils offrent des visions répétitives d'avenirs similaires. Pour remédier à cela, « il faut qu'elle [la science-fiction] réussisse à s'unifier. Elle doit devenir une œuvre collective, comme la science qui est son indispensable base ». Les écrivains devraient se fixer pour tâche de décrire un même monde alternatif, qui pourrait prendre la forme d'une ville et dont la variété infinie serait tempérée par une cohérence d'ensemble.

La littérature de science-fiction ne formerait plus qu'un seul et immense texte composé de textes individuels, à l'instar de la mythologie grecque. À ce macro-récit correspondrait un univers qui gagnerait en force de conviction à chaque ajout :

Bientôt, tous les auteurs seraient obligés de tenir compte de cette ville prédite, les lecteurs organiseraient leurs actes par rapport à son existence prochaine, à la

2 Michel Butor, *Répertoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1960 (« La crise de croissance de la science-fiction », p. 186-194). L'article a paru initialement dans les *Cahiers du Sud*, en 1953.

limite ils se trouveraient obligés de la construire. Alors la S.-F. serait véridique, dans la mesure où elle se réaliserait³.

Aux yeux de Michel Butor, la tendance des lecteurs à prolonger au-delà des textes les merveilles auxquelles ils ont assisté relève de la réalité. Plus qu'une mythologie moderne, la science-fiction serait alors une utopie collective, dont les préceptes seraient destinés à inspirer des actions réelles.

Or le seul acte réel que des récits de science-fiction puissent directement inspirer est l'écriture d'un nouveau récit. De plus, le récit lui-même n'est pas conservé, dans la mesure où le lecteur ne s'intéresse plus qu'à des éléments de composition du monde, ceux qu'il a incorporés chemin faisant à son vademecum. Ce ne sont donc pas des récits qui sont versés dans le fonds commun de la science-fiction, mais des fragments textuels, des objets ou des situations. Là où la mythologie offre l'exemple d'un macro-récit, où subsistent les récits individuels, la littérature de science-fiction constitue un arrière-plan malléable et composite, où s'inscrivent aussi bien les productions des écrivains que les rêveries des lecteurs.

Cet arrière-plan forme l'horizon de tous les possibles de la science-fiction. Pour apporter et emprunter à cette « mer d'idées », selon le mot de Gérard Klein, chaque écrivain doit disposer d'« une manière de culture en matière de science-fiction, c'est-à-dire une façon de penser, empruntée à d'autres, aux prédécesseurs, et qui soit devenue comme une seconde nature »⁴. Entre la pratique individuelle de chaque auteur ou lecteur et la totalité des références possibles de la science-fiction s'établit donc un premier filtre, celui de la culture personnelle, qui renvoie aussi bien à des connaissances qu'à un état d'esprit. À cela s'ajoute un deuxième niveau intermédiaire, qui correspond à la culture effectivement accumulée en un domaine et en un temps donnés : la science-fiction n'est pas composée en France des mêmes éléments, ni des mêmes œuvres de référence, qu'aux États-Unis ou en Angleterre ; le terme n'a pas les mêmes échos dans la France de 1960 que dans la France de 1980. Ce deuxième filtre correspond à un artefact culturel plutôt qu'à un espace textuel, que je propose d'appeler « macro-texte » de la science-fiction.

Le macro-texte est le point où se rencontrent les deux sources essentielles d'extrapolation et d'interprétation de la science-fiction, à savoir, d'une part, la réalité, et d'autre part les réserves potentiellement infinies d'objets extrapolés, extraits de romans et de nouvelles, mais également de films, de séries télévisées

3 *Ibid.*, p. 193-194.

4 Gérard Klein, « James Blish, l'intellectuel de la S. F. », *Fiction*, n° 70, septembre 1959, p. 131.

et de bandes dessinées, qui nourrissent un espace d'intertextualité que Damien Broderick appelle le « *mega-text* » de la science-fiction.

Ce *mega-text* renvoie spécifiquement au processus de mise en commun des repères de la science-fiction :

le codage de chaque texte de SF particulier repose en grande partie sur un accès à une « encyclopédie » d'une concentration exceptionnelle – un *mega-text* fait de mondes imaginaires, de tropes, d'outils, de lexiques et même d'innovations grammaticales empruntées à d'autres textualités⁵.

Si le *mega-text* délimite un espace de dialogue entre des œuvres qui peuvent être issues de toutes les époques et de toutes les cultures, le macro-texte détermine des coordonnées précises, qui correspondent à la culture d'un temps et d'un lieu, ce qui permet de distinguer entre des espaces nationaux et linguistiques de production et de réception des œuvres.

358

De ce fait, même si j'aborde ici l'intertextualité à l'œuvre en science-fiction, le facteur déterminant dans l'écriture de cette littérature me paraît être un rapport à la culture du lecteur, c'est-à-dire à cet ensemble maximaliste qu'est le macro-texte, plutôt qu'un lien entre des textes. C'est sur le fond de cette culture commune que peuvent se détacher les créations originales de chaque écrivain, dont les œuvres déterminent, en même temps que les possibilités de la science-fiction, des univers personnels.

LE MACRO-TEXTE, UNE CULTURE DE SCIENCE-FICTION

La culture de science-fiction pourrait simplement correspondre à une capacité de nommer les œuvres et les écrivains les plus frappants de cette littérature. La culture littéraire renvoie aussi à une forme d'« attente lettrée », étudiée par Judith Schlanger dans *La Mémoire des œuvres*. Cette attente lettrée est affaire de connaisseurs, de « ceux qui savent goûter, dans l'identité fondamentale, l'écart des variations et la réussite des variantes »⁶. Elle renvoie donc à une compétence individuelle.

Considérée de manière collective, « elle est toujours configurée et configurante »⁷ : l'attente lettrée d'une époque, d'une nation, est déterminée par la chaîne des œuvres antérieures, par ce qui du passé est jugé encore pertinent ;

5 « *the coding of each individual sf text depends importantly on access to an unusually concentrated "encyclopaedia" – a mega-text of imaginary worlds, tropes, tools, lexicons, even grammatical innovations borrowed from other textualities* » (Damien Broderick, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London, Routledge, 1995, p. XIII [je traduis]).

6 Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, p. 32.

7 *Ibid.*, p. 50.

en retour, ce goût du jour délimite les champs du possible littéraire, quitte à accueillir comme nouvelle norme des œuvres exceptionnelles. La littérature de science-fiction suscite une attente lettrée spécifique. La culture de science-fiction est un goût acquis grâce à la fréquentation des œuvres, qui permet de juger de la qualité d'une œuvre à partir de la reconnaissance de ce qui, dans un texte, tient de l'héritage littéraire et de ce qui constitue nouveauté ou subtilité. Disposer d'une culture de science-fiction revient à être conscient des relations d'intertextualité établies entre les œuvres et à être à même de formuler des exigences personnelles face à un nouveau texte.

Le rapport au corpus de la science-fiction ne se résume pas, néanmoins, à une connaissance abstraite ou à l'affirmation d'un goût. Le terme de « macro-texte » est destiné à mettre en valeur le caractère objectif qui est prêté à ce corpus par les amateurs de ce qui n'est pas qu'une littérature, mais une constellation artistique. Pour un lecteur de science-fiction, entraîné par le mouvement de l'extrapolation à postuler un monde fictionnel aussi vaste que la réalité et à considérer le texte comme un simple fragment, la fin d'une histoire ne marque pas les bornes de l'activité fictionnelle. Les images et idées aperçues dans un texte pourraient se déverser et se perpétuer dans d'autres, suscitant de nouvelles aventures, mais aussi des situations inédites pour peu qu'elles soient mises en présence de nouvelles images et idées.

Une nouvelle œuvre n'est pas seulement évaluée à l'aune d'un goût personnel, ou d'époque. Elle est rapportée à la masse des possibles envisagés à partir des œuvres précédentes. La notion qu'un lecteur a de la science-fiction, son rapport à son macro-texte local, conditionne la réception d'une œuvre. Il ne suffit pas qu'une variation soit astucieuse. Il faut encore qu'elle semble augmenter le macro-texte, en suscitant de nouvelles spéculations, en suggérant en dehors du texte des liens possibles avec d'autres idées ou images déjà présentes.

Le macro-texte est l'horizon, perceptible en un lieu et un temps donnés, de toutes les œuvres nouvelles. Un écrivain qui ne prend pas en compte cet horizon risque de réinventer des idées et des situations déjà explorées par d'autres. S'il peut écrire un roman remarquable, celui-ci ne nourrit pas le macro-texte, puisqu'il ne fait que répéter des structures connues, sans suggérer de nouvelles pistes :

C'est ce qui explique, au reste, la mésaventure fréquemment survenue à de bons écrivains qui, ignorants du domaine, entreprenaient d'en écrire, dans l'enthousiasme d'une idée. S'ils pouvaient duper le lecteur profane et de la sorte conserver quelquefois leur public, ils ne devaient rencontrer que la commisération amusée des amateurs éclairés. Ce n'est pas, comme on l'a dit quelquefois, qu'ils aient ignoré les règles du genre, car la Science-Fiction n'en

a pas à proprement parler, mais c'est qu'ils en ignoraient les concepts, les objets, les fonctions, l'histoire et l'état présent. Ils demeuraient imperméables à sa culture⁸.

Le concept de macro-texte s'appuie en premier lieu sur l'évolution historique de la littérature de science-fiction, en particulier en France. Plus encore que dans le fonctionnement textuel, c'est peut-être dans ce macro-texte, et dans le mouvement collectif qui le produit et qu'il renforce, qu'il faut chercher ce qui distingue les romans français des autres romans de science-fiction : si tous les textes contribuent à alimenter l'intertextualité virtuelle du *mega-text* de la science-fiction, les romans français s'inscrivent dans le macro-texte français, tandis que les romans américains s'inscrivent dans le macro-texte des États-Unis.

Mega-text de la science-fiction et macro-texte français

360

Un macro-texte correspond à la fois à une réalité objective, à savoir les textes eux-mêmes, que nul ne peut avoir lus et mémorisés en totalité, et à une représentation subjective partagée. De ce fait, même si des œuvres de science-fiction sont connues et appréciées à l'échelle mondiale, un macro-texte se constitue en résonance avec une communauté particulière.

Les racines de chaque macro-texte sont à chercher dans le processus d'émergence d'une conscience de « genre » associée à cette espèce littéraire. Réfléchir à la naissance de la science-fiction revient en fait à essayer de dater l'apparition de son premier macro-texte, ou plus exactement du moment où s'est manifesté l'élan collectif de création qui relie des milliers d'œuvres entre elles. L'analyse des étapes de l'apparition de la science-fiction en France permet ici de préciser de quelle manière s'établit et se perpétue un macro-texte de science-fiction.

Ce qui est désigné par l'étiquette « science-fiction » pourrait avoir existé de tout temps, si l'on suit Pierre Versins, qui voit dans toute tendance à la conjecture un indice de la disposition d'esprit devenue systématique dans la science-fiction⁹. La recherche de précurseurs prestigieux, mais surtout d'influences notables, peut conduire à faire rétrospectivement de Mary Shelley, d'Edgar Poe, de Jules Verne et d'H. G. Wells des auteurs de science-fiction. Leur inscription forcée dans le domaine contribue effectivement à les incorporer à des macro-

8 Gérard Klein, « La Science-Fiction est-elle une subculture ? », *Quarante-Deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html>> (18 mars 2020) (*Science-fiction*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts décoratifs, 28 novembre 1967-26 février 1968, Musée des Arts décoratifs, 1967, p. 5-8).

9 Le nom de « conjecture romanesque rationnelle » fait référence aussi bien à la science-fiction qu'aux utopies et aux voyages extraordinaires, regroupés dans l'*Encyclopédie* de Pierre Versins.

textes de la science-fiction, notamment par le biais de récits appartenant au « *steampunk* », qui consiste à écrire des romans de science-fiction en réactivant certaines images et notions datant du XIX^e siècle, ancrées dans la première Révolution Industrielle¹⁰.

Les ouvrages précurseurs de la science-fiction font partie d'une tradition littéraire, qui prend la forme d'une nébuleuse de textes d'imagination scientifique. Même si les auteurs de ces récits se lisaient les uns les autres, cette « science-fiction archaïque » n'a pas donné naissance à un macro-texte, qui aurait englobé tout ou partie de l'imaginaire scientifique issu de ces fictions. Il existe entre eux de simples relations d'intertextualité.

Des romans tels que *Le Docteur Lerne, sous-dieu* ou *Le Péril bleu* prolongent, de l'aveu même de Maurice Renard, les créations d'H. G. Wells : le docteur Lerne explore une voie de modification chirurgicale négligée par le docteur Moreau, tandis que les « sarvants » du *Péril bleu* présentent une image d'un conflit avec des extraterrestres nettement différente de celle des Martiens de *La Guerre des mondes*. Les liens d'intertextualité qui unissent ces textes à leurs prédécesseurs sont caractéristiques de la création littéraire en général. À l'instar de toutes les œuvres, un roman d'imagination scientifique n'est pas écrit à partir de rien et il s'y retrouve des éléments employés auparavant sous une forme ou une autre.

Un macro-texte ne se limite pas à ce type de transmission littéraire. Il est avant tout caractérisé par le recours à un *mega-text* au sens développé par Damien Broderick. La notion de *mega-text* est adaptée de celle de « méga-texte » mentionnée par Philippe Hamon, puis reprise par Françoise Brooke-Rose. Au sens de Philippe Hamon, faire appel à un méga-texte dans un récit réaliste revient à inscrire dans le texte des références extratextuelles historiques et géographiques, destinées à renforcer l'illusion de réalité. Le recours à l'Histoire, comme arrière-plan de la petite histoire racontée dans le roman, n'est qu'une stratégie parmi d'autres qui font du réalisme un discours contraint¹¹.

Françoise Brooke-Rose modifie la portée du terme au cours d'une analyse de la littérature non-réaliste, portant en particulier sur *Le Seigneur des anneaux*. Le méga-texte correspond dans sa perspective au monde de la fiction postulé par le texte : « La SF crée la plupart du temps un méga-texte historico-géographico-sociologique fictionnel, mais en le laissant assez vague, pour se concentrer sur

¹⁰ Le *steampunk* a surtout inspiré les écrivains des années quatre-vingt-dix, suivant les modèles de K. W. Jeter (*Machines infernales*, 1987) et Tim Powers (*Les Voies d'Anubis*, 1983).

¹¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint » (1973), dans *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 136-137. Le terme de « méga-texte » est une dénomination alternative d'« histoire parallèle ».

les merveilles techniques »¹². En ce sens, le méga-texte correspond à l'effet de monde suscité à des degrés divers par chaque récit de science-fiction.

S'appuyant sur la réflexion de Françoise Brooke-Rose, Damien Broderick étend considérablement le champ d'application du terme de *mega-text*, qui recouvre non seulement le fonds commun des objets de la science-fiction, mais également tous les procédés d'écriture qui leur sont associées. Le *mega-text* est un

immense « hyper-texte » intertextuel : en partie encyclopédie d'un savoir tiré des données et théories scientifiques actuelles, en partie iconographie établie dans la SF antérieure, en partie répertoire générique de schémas narratifs standards, de leurs variantes probables et de leurs procédures pour engendrer de nouveaux schémas¹³.

362 Chaque nouvelle image ou idée de la science-fiction produit de ce fait un *mega-text* particulier dès lors que plusieurs textes la reprennent¹⁴ : un objet de science-fiction réitéré de texte en texte jouit du fait du *mega-text* d'un effet de matérialité automatique, car il n'est plus nécessaire d'en justifier l'existence.

Historiquement, ce fonctionnement intertextuel résulte de la convergence d'un état d'esprit, favorisé par un certain type de texte, et d'une structure éditoriale fournissant un support objectif à cet état d'esprit. Cette convergence s'est produite pour la première fois aux États-Unis vers la fin des années vingt, provoquant, avec la formation d'un premier macro-texte, la naissance de la science-fiction, comprise comme une littérature collective. Elle a eu lieu une seconde fois en France pendant les années cinquante, à la suite de la traduction de textes américains, qui a entraîné la formation d'un macro-texte spécifique, partiellement inféodé au macro-texte américain dominant.

L'état d'esprit favorable à la constitution d'un macro-texte est suscité par l'existence dans un récit d'objets conçus pour être produits en série, et qui sont de ce fait susceptibles de s'intégrer à un *mega-text*. Il n'en était pas ainsi dans les romans d'imagination scientifique, en raison de la « poétique de l'anomalie », qui caractérise aussi bien les écrivains français que leurs homologues anglo-saxons.

12 « *Sf usually creates a fictional historico-geographico-sociological megatext but leaves it relatively vague, concentrating on technical marvels* » (Françoise Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 243 [Je traduis]).

13 « [...] the subjunctivity of *sf* calls upon a Hamon/Brooke-Rose "mega-text" or vast intertextual "hyper-text": part encyclopaedia of knowledge drawn from current scientific data and theories, part iconography established in previous *sf*, part generic repertoire of standard narrative moves, their probability-weighted variants, and their procedures for generating new moves » (Damien Broderick, *Reading by Starlight*, *op. cit.*, p. 67-68).

14 *Ibid.*, p. 59.

À la fin des romans d'H. G. Wells, les objets merveilleux cessent d'avoir une importance dans le monde de la fiction. En dépit de la fascination que peuvent exercer ces récits, achever la lecture en clôt les enjeux narratifs et ontologiques, et les objets de ces textes en sont prisonnier. Même si Maurice Renard leur attribue un « effet sur l'intelligence du progrès »¹⁵, qui aide à mieux comprendre les progrès de la science, ces romans construisent des fictions fermées sur elles-mêmes.

Les objets des récits de science-fiction sont conçus pour durer et se multiplier. Leur présence provoque des divergences profondes et durables entre le monde fictionnel et le monde de référence. La mise au point d'un prototype est censée aboutir à l'établissement d'un brevet et à des applications techniques, qui modifient les conditions de vie et fournissent de nouveaux points de départ à des avancées scientifiques. Bien que le lecteur incorpore les objets d'un texte à un vade-mecum temporaire, la fin du récit ne les fait pas disparaître, ce qui incite à poursuivre la spéculation.

Le *mega-text* peut être décrit, à l'échelle individuelle, comme l'accumulation des différents vade-mecum constitués par un lecteur. Néanmoins, la lecture d'un seul texte de science-fiction, si elle suscite l'état d'esprit approprié chez son lecteur, permet la formation d'un embryon de *mega-text* personnel, dans la mesure où celui-ci n'accueille pas uniquement les objets produits par le texte, mais aussi tous les objets que le lecteur imagine pour compléter le monde de la fiction. Par la suite, comme le « drogué » dont parle Jacques Sadoul¹⁶, le lecteur commençant à développer une telle disposition d'esprit cherche à trouver d'autres textes susceptibles de lui procurer le vertige d'une création infinie.

Le passage d'une culture personnelle à une entreprise collective a été rendu possible aux États-Unis par l'existence d'une structure éditoriale renforçant encore l'impression de mise en série des objets de la science-fiction. Le personnage d'Hugo Gernsback sert, dans les histoires du genre, de marqueur symbolique pour le basculement qui s'est opéré à la fin des années vingt, porté alors par les *pulps*. Le créateur d'*Amazing Stories* en 1926, puis des magazines *Wonder Stories* en 1929, défend une vision de l'imagination scientifique qui contribue à encourager la spéculation des lecteurs, censés trouver dans les pages de ces revues des indications de réalisations techniques à venir. Or, comme le souligne Gary Westfahl, la diffusion prolongée de son point de vue provoque des réactions.

15 Maurice Renard, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, n° 6, octobre 1909, lu dans *Maurice Renard, Romans et Contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 1205-1213.

16 Jacques Sadoul, *Histoire de la science-fiction, op. cit.*, p. 475.

Contrairement aux critiques précédents qui exprimaient leurs idées ici ou là, dans une recension ou une préface qui étaient peu lues et rapidement oubliées, Gernsback répéta ses arguments sur la science-fiction tous les mois, pendant trois ans dans un magazine publié à plus de cent mille exemplaires et pendant plusieurs années par la suite dans d'autres magazines à forte diffusion. D'autres éditeurs remarquèrent son succès et publièrent des magazines qui faisaient au moins semblant de suivre ses idées même si ce n'était pas exactement le cas ; des lecteurs s'imprégnèrent de ses arguments et écrivirent des lettres pour y répondre¹⁷ ;

364

Le discours d'Hugo Gernsback est ainsi le point de départ d'un dialogue, puis d'une large discussion sur la science-fiction. L'intérêt des lecteurs est aussi crucial pour la vente du *pulp* que pour le développement de la conscience de la science-fiction. Hugo Gernsback favorise l'une et l'autre en organisant des votes du public, ainsi qu'en publiant des lettres de lecteurs, réelles ou apocryphes, qui commentent les textes et suggèrent des idées nouvelles. L'espace de discussion des revues est le cadre dans lequel la communauté des amateurs de science-fiction a pris naissance. Le « *fandom* », le domaine des fans, ces lecteurs souhaitant prendre une part active à la création et à la diffusion des œuvres, de leurs images et de leurs idées, grandit en même temps que le domaine de la science-fiction.

La personne de Gernsback importe moins, dans ce processus, que la rencontre entre une disposition d'esprit, caractérisée par un désir de prolonger le plaisir de la lecture par la discussion et la participation, et une structure susceptible de satisfaire un tel élan. La forme de la nouvelle a obligé les écrivains à développer des situations simples, en esquissant à peine leurs univers. Pour le western ou les histoires de détective, la parution à rythme rapide n'a eu d'effet que sur un plan littéraire, en suscitant des récits conformes à des modèles narratifs. La structure éditoriale à elle seule ne suffit donc pas à provoquer la formation d'un macro-texte.

L'effet occasionné par la publication rapide de textes de science-fiction se produit sur un plan symbolique. Chaque nouvelle publiée dans un magazine paraît n'être qu'un simple épisode dans une vaste épopée scientifique élaborée conjointement par les divers auteurs de science-fiction. Le *mega-*

17 « *Unlike earlier commentators who expressed their ideas in a review here or preface there that usually was little read and quickly forgotten, Gernsback repeated his arguments about science fiction every month, for three years in a magazine with a circulation over 100,000, and for several years thereafter in other widely read magazines. Other publishers noticed his success and produced magazines that paid lip service to his ideas even if they did not exactly follow them ; readers absorbed his arguments and wrote letters in response to them* » (Gary Westfahl, *Hugo Gernsback and The Century of Science Fiction*, Jefferson, North Carolina, Mac Farland, 2007, p. 19-20 [je traduis]).

text, dans ces conditions, ne se réduit pas à la culture et aux spéculations d'un lecteur unique. Il acquiert une réalité objective, dans la mesure où l'effort de spéculation apparaît partagé et poursuivi par tous les écrivains. Entité éditoriale où se manifestent des possibilités narratives multiples, le macro-texte américain de la science-fiction semble être une gigantesque bibliothèque virtuelle. Chaque nouvelle paraît n'être qu'un fragment émergé de ce grand ensemble, alors même qu'il en augmente l'étendue potentielle, tant il est vrai que chaque texte de science-fiction suggère bien plus d'objets qu'il n'en décrit directement.

En France, à partir de 1950, la structure éditoriale et le discours qui y est tenu fondent le sentiment que la science-fiction est en progression constante. Le macro-texte français de science-fiction se développe dans le sillage du macro-texte américain, mais d'une manière indépendante. Les promoteurs de ce « nouveau genre » mettent en avant la richesse supposée de ses productions contemporaines, en confondant les œuvres écrites avec la masse des possibilités contenues dans le macro-texte.

La mise en place de collections spécialisées, ainsi que celle de la revue *Fiction*, fournissent la structure éditoriale indispensable au développement d'un macro-texte : chaque roman apparaît, non comme une curiosité isolée, mais comme un élément d'un immense ensemble en cours de constitution. « Distrayante », mais aussi « instructive » et « variée », la science-fiction présentée par Le Rayon fantastique est ainsi caractérisée par son « renouvellement incessant » et par la persistance de ses images et de ses idées, qui sont apprises et retenues par ses lecteurs¹⁸. Dans *Fiction*, tout concourt à établir le caractère évolutif et participatif de la science-fiction, depuis les présentations des nouvelles qui mettent en exergue la récurrence des thèmes, jusqu'aux articles de fond délimitant les univers personnels de différents auteurs, en passant par les recensions de romans récents ou anciens, les critiques cinématographiques et le courrier des lecteurs.

Un macro-texte spécifiquement français s'est ainsi développé, macro-texte qui était, et est resté, structurellement second par rapport au macro-texte américain de la science-fiction¹⁹. Le macro-texte français est second en deux sens : c'est un macro-texte local, dont les composants autochtones ne sont presque pas

18 « Le Rayon fantastique vous présente la Science-Fiction », dans Francis Carsac, *Ceux de nulle part*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1954, p. 5.

19 Dans la mesure où le macro-texte, comme structure collective et participative et non comme culture personnelle, dépend étroitement de la structuration éditoriale qui permet l'apparition des textes sources d'images et d'idées, le développement de macro-textes locaux peut être mis en parallèle avec la situation éditoriale. La publication presque exclusive d'auteurs anglo-saxons tant dans les collections spécialisées que dans les revues indique qu'un pays donné n'a pas développé de macro-texte spécifique.

intégrés au macro-texte dominant, formé par le domaine américain agrémenté de tous les auteurs étrangers qui y ont été individuellement reconnus ; il est formé en grande partie de manière indirecte, en recevant des objets et des thèmes constitués dans le macro-texte dominant, qui se mêlent à ceux qui sont élaborés localement²⁰.

De ce fait, les nombreux lecteurs qui ignorent tout des textes d'écrivains français et se contentent de lire les œuvres d'auteurs étrangers, sans même jeter un regard sur le cahier critique de *Fiction*, sont en contact avec le macro-texte américain, mais tel qu'il est filtré par les politiques de publication liées au macro-texte français. En revanche, des lecteurs qui ne pratiqueraient que les textes autochtones resteraient liés au macro-texte dominant, puisque les récits produits dans le cadre du macro-texte français dialoguent avec ceux en provenance des États-Unis.

366

Le terme de macro-texte renvoie donc pour une part au contexte d'écriture et de réception des œuvres. Il ne s'agit pas d'un corpus délimité, ni d'une école spécifique. Ce contexte est la source principale des particularités françaises, tant sur le plan stylistique que du point de vue des objets développés. Il n'y a aucune différence de nature entre la science-fiction d'expression anglaise et la science-fiction d'expression française : l'une comme l'autre présentent des réalités alternatives concrètes, selon des procédés d'écriture similaires.

Néanmoins, elles se distinguent par leur environnement d'écriture. Une œuvre produite dans le cadre du macro-texte américain s'inscrit dans l'horizon des thèmes ayant la faveur des Américains, c'est-à-dire en fonction du paradigme dominant de la science-fiction. Un roman français est écrit, lui, par rapport au paradigme dominant en France, qui dépend de l'état du macro-texte français.

Le terme de « macro-texte » pourrait n'être qu'une autre façon de désigner ce que j'ai déjà identifié, à savoir les principes d'organisation des thèmes de la science-fiction en France. Les paradigmes dominants identifiés à partir des romans français permettent de rendre compte de ce qui était perçu comme la science-fiction à une époque donnée. Considérés dans leur succession, ces agrégats d'objets et de situations fournissent la trame d'une histoire littéraire mettant en valeur le

20 Il peut exister dans tous les pays une production autochtone. En l'absence d'un macro-texte local, les écrivains n'y ont qu'une audience confidentielle, à moins d'acquérir un statut international, à l'instar de Stanislas Lem, ou hors de notre période, d'Andreas Eschbar ou de Greg Egan. Le cas de l'Angleterre et du Canada anglophone serait plus complexe à étudier, en raison de l'homogénéité linguistique et des passerelles éditoriales entre ces pays et les États-Unis. En France, l'existence d'un macro-texte local permet aux auteurs et aux œuvres d'être pris dans un processus collectif, distinct de celui de la science-fiction américaine. Le Québec se trouve dans une situation similaire, compliquée par l'existence de deux macro-textes, l'un américain et l'autre français, faisant concurrence à son macro-texte local.

caractère évolutif et cumulatif de la science-fiction. L'existence de paradigmes repérables n'est pourtant que l'une des manifestations du macro-texte de la science-fiction, lequel ne se réduit pas à une liste virtuelle de thèmes, mais fournit un cadre d'expansion dynamique pour les objets de science-fiction.

La vie des objets dans le macro-texte

Le macro-texte de la science-fiction échappe en partie aux textes eux-mêmes, car il est le produit de consciences individuelles qui déforment, prolongent et conservent les objets de la science-fiction. D'une manière générale, le macro-texte correspond à la somme des représentations sur la science-fiction et ses objets, en un lieu et un temps particuliers, qu'elles soient positives ou négatives, précises ou mal informées. Il peut donc inclure également les stéréotypes propagés par des gens qui n'en ont pas lu.

En son cœur, néanmoins, il s'agit surtout de la mémoire collective de ce que Gérard Klein nomme la « subculture » de la science-fiction, les références partagées par tous les lecteurs manifestant une disposition d'esprit telle que, une fois une idée ou une image établie dans un récit de science-fiction, celle-ci acquiert une forme de réalité survivant au texte, au travers du *mega-text*.

Quand un écrivain situe une histoire sur la toile de fond d'une société galactique, il n'a plus besoin de justifier l'existence de ce cadre. Toute une série d'ouvrages antérieurs s'en sont chargés. Moyennant quoi l'Empire Galactique existe au même titre que l'Amérique ou que la Sécurité sociale²¹.

Établis par des ouvrages précédents, perpétués par un consensus des lecteurs, les Empires galactiques existent sous forme de notion commune. La survie et la circulation des objets de la science-fiction ne sont pas seulement dues à leur valeur esthétique ou à leur charge de fascination. L'ambiguïté ontologique présente lors de leurs premières manifestations perdure dans le macro-texte. Les objets de chaque fiction sont extrapolés à partir d'une réalité particulière et ils représentent des extensions concevables du monde de référence.

Lorsque, au sein du macro-texte, cette charge d'extrapolation devient moins perceptible, au point que ne demeure plus que la fantaisie apparente de gadgets assemblés entre eux de manière arbitraire, ils n'ont plus de valeur que comme des icônes, des éléments du *mega-text* de la science-fiction. L'extrapolation, pourtant, reste toujours présente en puissance. De ce fait, un écrivain puisant consciemment dans le *mega-text* de la science-fiction effectue une extrapolation de second degré.

21 Gérard Klein, « James Blish, l'intellectuel de la S.F. », art. cit.

Ainsi, l'Empire galactique élaboré par Gérard Klein dans *Le Gambit des étoiles*²² s'adosse au modèle général de la science-fiction, celui qui a la même consistance que l'Amérique : il s'y trouve des vaisseaux spatiaux capables d'atteindre la vitesse de la lumière, une planète capitale entièrement occupée par un ordinateur géant, des extraterrestres mystérieusement semblables aux hommes et des entités cosmiques porteuses de révélations prodigieuses. Un tel Empire, dans la lignée des *space operas* américains, correspond à un espace grandiose, plein d'énigmes et d'aventures. En reprenant cet objet, Gérard Klein réactive l'extrapolation qui se trouve à sa source, l'hypothèse d'une expansion humaine dans l'univers entier, sur le modèle de la conquête réelle de la Terre.

L'Empire de Bételgeuse n'est cependant pas essentiellement constitué de réminiscences de lectures précédentes, comme le montrent les considérations qui ouvrent le deuxième chapitre du roman, portant sur les limites structurelles pesant sur tout Empire galactique²³. Elles mettent en évidence les difficultés logistiques et économiques occasionnées par des distances excédant les capacités de déplacement des véhicules, ainsi que la néfaste asymétrie entre un centre politique et ses lointaines périphéries, tout en suggérant comme source de stabilité la puissance symbolique d'une métropole servant d'unique point commun entre toutes les colonies. À la source de ces réflexions se trouve l'image d'un Empire colonial français alors ébranlé par les revendications de ses colonies. L'extrapolation indirecte, appuyée sur les références du *mega-text*, rencontre dans le macro-texte l'extrapolation directe, selon laquelle l'écrivain s'inspire de la réalité.

Le retour d'objets associés à la science-fiction ne sert ni de marqueur de genre, ni de béquille pour l'inspiration. Il s'agit pour l'écrivain de s'appuyer sur des éléments antérieurs qui soient concrets et fiables, afin de pousser au plus loin l'extrapolation dans son propre texte. Il combine pour cela des données tirées directement de la réalité, qu'il s'agisse de faits bruts ou de spéculations scientifiques, avec des objets modelés au sein du *mega-text*, afin de construire un monde et un récit parfaitement originaux, tout en étant fondés sur des matériaux partiellement reconnaissables.

Les auteurs qui, comme Daniel Drode ou Charles Duits, écrivent des récits ne devant rien au *mega-text*, apparaissent dès lors comme des figures atypiques. *Surface de la planète* et *Ptah Hotep*²⁴ se distinguent comme de remarquables hapax, dont personne n'est susceptible de s'inspirer, même si leurs ouvrages

22 Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles* (1958), Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2005.

23 *Ibid.*, p. 38-41.

24 Daniel Drode, *Surface de la planète*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1959. Charles Duits, *Ptah Hotep*, Paris, Denoël, 1971.

s'intègrent au macro-texte français, en y élargissant l'horizon des possibilités de la science-fiction.

Les deux sources de l'extrapolation permettent d'éviter à la science-fiction aussi bien les risques de répétition stérile que le danger de sa dissolution. La réalité constituant toujours un des horizons du récit, un roman ne fait pas intervenir des objets déjà connus sans les enraciner dans le monde de la fiction. Ainsi, la présence d'un robot n'est pas automatiquement justifiée par son statut métatextuel d'objet de science-fiction. Sa raison d'être est fournie au cours du récit, en harmonie avec le monde et les autres objets. Il peut s'agir d'un individu exceptionnel, comme le compagnon privilégié mis en scène dans *Rayons pour Sidar*, ou d'instruments usuels au service de toute l'humanité, comme les serviteurs zélés de *La Machine du pouvoir*²⁵.

Les stéréotypes ne sont pas absents de la littérature de science-fiction, mais ils ne se confondent pas avec la réapparition d'objets familiers. Ils interviennent plutôt à l'échelle du récit, lorsqu'une partie du scénario ne présente guère d'originalité. Cela se traduit par le réemploi d'objets de science-fiction connus dans les mêmes positions relatives, comme dans le cas de rébellions de robots dirigées contre leurs créateurs humains.

Le paradoxe de créatures artificielles dotées de raison, mais employées comme de simples machines, n'est pas pour autant nié ailleurs. Les écrivains prennent en compte les pistes narratives contenues dans le modèle général du robot et en invalident explicitement certaines en mentionnant dans le courant du texte des dispositions spécifiques : Lionel, le robot de *Rayons pour Sidar*, a grandi en même temps que son maître et il lui est attaché comme à un frère ; la machine du pouvoir est bridée par sa programmation, tandis que les robots qui en sont les extensions ne jouissent pas de facultés de raisonnement et d'analyse.

Même si leur origine peut être trouvée dans la culture collective de la science-fiction, et donc être rabattue sur le modèle général du robot, les caractéristiques des robots d'un roman particulier sont définies par le rapport établi entre le monde de la fiction et le monde réel. Cette convergence entre éléments issus du *mega-text* et aspects du monde réel est rendue possible par les divers dispositifs visant à étayer la matérialité des objets, étudiés dans les chapitres six et sept.

Le retour d'objets identifiés à la science-fiction garantit l'unité des textes, en ce qu'ils manifestent l'origine d'une partie de leur inspiration. En s'inscrivant nettement dans l'horizon du macro-texte, ces récits prennent la suite d'extrapolations précédentes et ils leur donnent un sens nouveau en accord

25 Stefan Wul, *Rayons pour Sidar*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1957. Albert Higon [Michel Jeury], *La Machine du pouvoir*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960.

avec la réalité contemporaine de l'écriture. En effet, la réalité à partir de laquelle ces figures sont extrapolées varie d'une époque à l'autre et ces changements apparaissent dans la manière de les évoquer.

Maîtres d'une technologie dépassant la compréhension humaine pendant les années cinquante, les extraterrestres sont extrapolés dans le cadre d'une période de rapide progrès technique, dont les bénéficiaires sont en grande partie situés à l'extérieur des frontières françaises : les Hiss de *Ceux de nulle part*, les Martiens de *S.O.S. Soucoupes*, les Draags d'*Oms en série* dominent de tout leur savoir une humanité décidée à réagir et à s'adapter²⁶. Ces extraterrestres n'entretiennent qu'une lointaine parenté avec leurs homologues opprimés par des colonisateurs humains dans *La Septième Saison*, *L'Épouvante*, ou *Les Sables de Falun*²⁷. Leur savoir est dissimulé et intuitif. Les extraterrestres le manient comme un instrument de résistance, contre des êtres humains puissants et destructeurs.

370

Des années cinquante aux années soixante-dix, la guerre froide opposant des superpuissances maîtresses de la science mondiale s'est muée en une multitude de résistances locales. Les situations et les interrogations développées à partir des figures extraterrestres ont évolué en conséquence. Pourtant, le modèle général de l'extraterrestre conserve à travers ses différentes incarnations historiques des caractères récurrents. Ces caractéristiques conditionnent en partie la logique d'extrapolation : les extraterrestres sont, par nature, des figures d'altérité. Ils sont conçus à partir de divergences et de ressemblances par rapport à des modèles humains ou animaux et représentent des reflets particuliers de comportements humains, ou de sociétés réelles.

Il ne s'agit pas ici d'une coïncidence, qui verrait apparaître à deux époques différentes des créatures fictionnelles partageant des points communs : la science-fiction des années soixante-dix poursuit, en l'adaptant à sa réalité contemporaine, le mouvement d'extrapolation entamé pendant les années cinquante. Les thèmes de la science-fiction, à l'instar de celui de l'extraterrestre, constituent des ressources pour l'écriture, et non des objets préconstitués introduits dans un texte pour lui donner une coloration adéquate. De ce fait, les modèles généraux disponibles ne cessent de s'enrichir de nouvelles variantes.

Dans un roman tel que *Cette chère humanité*²⁸, de Philippe Curval, se manifeste le thème de la maîtrise du temps. Il s'articule au thème central du roman, à savoir la résistance à l'uniformisation du Marcom, une société oppressive extrapolée à

²⁶ Francis Carsac, *Ceux de nulle part*, op. cit. Parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », B. R. Bruss, *S.O.S. soucoupes*, 1954 et Stefan Wul, *Oms en série*, 1957.

²⁷ Pierre Suragne [Pierre Pelot], *La Septième Saison*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1972. Daniel Walther, *L'Épouvante*, Paris, J'ai Lu, 1979. Philippe Curval, *Les Sables de Falun* (1970), Paris, Lattés, coll. « Titres/SF », 1980.

²⁸ *Id.*, *Cette chère humanité*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1976.

partir de l'Europe des années soixante-dix. Philippe Curval, dans ce but, inverse le modèle associé au contrôle du temps. Ses personnages ne se trouvent pas en situation de voyager dans le temps, mais au contraire de le suspendre : au lieu de bondir en des époques éloignées, ils s'imposent un long voyage immobile dans des « cabines de temps ralenti ». Dans le cadre du paradigme dominant de cette période, la maîtrise du temps ne correspond plus à un simple déplacement, mais à un outil de conformation sociale. De même, les figures de surhommes qui interviennent au cours de ce récit sont moins frappantes du fait des pouvoirs qui leur sont prêtés qu'en raison de leur parcours. À leur création par un savant génial, les surhommes sont des êtres sans identité. Néanmoins, leur libre arbitre se développe et leur principal caractère surhumain consiste à se montrer capables de s'affranchir de la force d'homogénéisation du Marcom.

Les objets de *Cette chère humanité* sont formés de manière d'autant plus complexe qu'ils donnent la réplique à des variantes antérieures : dans une société contraignante, le pouvoir sur le temps ne serait pas libérateur, contrairement à ce que le modèle général du voyage temporel laisse envisager ; de même, dans une société érigeant la médiocrité en dogme, les surhommes ne seraient pas des êtres dominateurs et dangereux, mais le symbole d'une reconquête de l'humanité. La science-fiction de Philippe Curval se montre d'autant plus riche aux yeux de son lecteur que s'y devine une multiplicité de voies non empruntées : loin de manifester l'arbitraire de l'auteur, la délimitation imposée à un objet particulier dans le contexte de sa fiction suggère une infinité de possibilités supplémentaires.

Ainsi, à l'instar de la réalité, source parallèle d'inspiration de la science-fiction, le *mega-text* est pris dans une constante évolution, portée par les reconfigurations et les recombinaisons d'objets toujours subtilement nouveaux. Néanmoins, en dépit du rapport à la science inscrit dans son nom, la science-fiction ne connaît pas un progrès objectif et continu. Lorsqu'ils reprennent consciemment un objet connu pour en tirer des extrapolations nouvelles, les écrivains ne procèdent pas à la manière de savants fondant leurs théories et expériences sur les développements les plus récents de la connaissance scientifique²⁹. Ils agissent en artistes, en s'appuyant sur un patrimoine culturel commun, qu'il s'agit pour eux de travailler en fonction de leur esthétique personnelle et des critères de l'époque.

29 Le parallèle avec le progrès scientifique est néanmoins souvent établi par les commentateurs et critiques, pour suggérer une homologie méthodologique. « Ce dernier [Gérard Klein, *Le temps n'a pas d'odeur*, Paris, Denoël, coll. "Présence du Futur", 1963] va même, ce qui est assez rare, jusqu'à utiliser les découvertes de ses devanciers pour établir une théorie temporelle plus valable que celles qui l'ont précédée ; c'est ainsi que la science-fiction, chez les auteurs conscients de ce qu'ils n'ont pas inventé le genre, suit une démarche apparentée à celle de la science elle-même » (Pierre Versins, « Une porte peut être ouverte ou fermée », *Fiction*, n° 142, septembre 1965, p. 158-159).

L'évolution du macro-texte n'est pas un parcours linéaire, fait d'expériences décisives et de révolutions intellectuelles, mais plutôt une arborescence où chaque point est susceptible d'engendrer une bifurcation. Par conséquent, les thèmes de science-fiction ne disparaissent jamais du macro-texte, même s'ils passent temporairement de mode. La dimension collective de la science-fiction ne doit pas faire oublier que chaque œuvre définit un monde fictionnel souverain. Une variante d'un thème élaborée dans un texte n'est pas invalidée et remplacée par une variante ultérieure. Chacune se déploie dans un espace qui lui est propre et elles ne sont jamais en concurrence que dans le seul espace de la réception. Les aventures spatiales ne peuvent être « fausses », ou porteuses d'une extrapolation de moindre qualité qu'une autre thématique.

372

De la même manière, un objet de science-fiction peut continuer à se manifester dans des textes, même lorsque la source de l'extrapolation initiale a été discréditée. Les pouvoirs psychiques ont été considérés comme scientifiquement possibles pendant les années cinquante. Quoique récusés depuis, ils continuent à faire partie des possibles de la science-fiction.

Ce n'est pas détourner un modèle général comme celui de l'aventure spatiale que de le recomposer et de l'associer à d'autres objets de science-fiction, afin de charger ses images d'un sens nouveau. À ceux qui opposent « le *space-opera* supposé genre régressif et distrayant aux différents exercices de la *new wave*, qui serait dans son ensemble plus politisée, quand elle n'est pas révolutionnaire », Jean-Pierre Andrevon réplique que « la littérature *est* message, c'est-à-dire que les signes qui la composent ont toujours un sens. Et le *space-opera*, qui fonctionne sur un nombre restreint de codes, nous permet d'apprécier ce sens avec beaucoup plus de clarté qu'ailleurs »³⁰.

En 1973, c'est-à-dire au moment où s'impose un nouveau paradigme dominant, qui présente des martyrs plutôt que des conquérants, l'écrivain s'est lui-même emparé d'objets associés aux aventures spatiales pour *Le Temps des grandes chasses*³¹. À partir d'images semblables et d'une situation d'ensemble similaire, Jean-Pierre Andrevon crée un récit et un monde nettement différents de ceux d'*Oms en série*³².

Les Draags de Stefan Wul, même s'il s'agit de créatures gigantesques et considérant les êtres humains comme des animaux de compagnie, n'ont pas la cruauté des Chasseurs Brillants d'Andrevon. Ceux-ci sont des êtres humains dont la planète s'est développée alors même que la métropole succombait à une apocalypse nucléaire. Les Chasseurs ne reviennent sur cette Terre ravagée

30 Jean-Pierre Andrevon, « Du space-opera au space-opera », *Fiction*, n° 243, mars 1974, p. 171.

31 Jean-Pierre Andrevon, *Le Temps des grandes chasses*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1973.

32 Stefan Wul, *Oms en série*, *op. cit.*

que pour traquer des humains comme des bêtes sauvages, afin de sélectionner les meilleurs candidats pour de sanglants combats d'arène. Alors que les Oms, dont l'intelligence s'est réveillée, réussissent à obtenir une reconnaissance de la part des Draags, le héros du *Temps des grandes chasses* ne parvient à influencer que sur son sort personnel, exerçant sa revanche sur ses tortionnaires. Les thèmes et les objets de chaque roman se développent selon une logique spécifique, en entrant en résonance avec le paradigme dominant, ainsi qu'avec le *mega-text* et la réalité contemporaine, tels qu'ils sont connus et perçus dans le macro-texte français au moment de l'écriture.

Même si un objet tel qu'un robot ou un extraterrestre peut paraître, de manière abstraite, correspondre à un lieu commun pour la science-fiction, son incarnation dans un roman particulier passe par une nouvelle extrapolation : il s'agit à la fois d'une relecture de cette figure générale, qui accomplit certaines promesses suggérées par des manifestations précédentes et le modèle général de l'objet, et d'un point de contact entre le monde de cette fiction particulière et le monde de référence. Le rapport à la réalité, en définitive, se superpose au rapport à la culture de science-fiction.

Le macro-texte, ombre projetée par des milliers d'œuvres, où se devine une infinité de développements possibles, constitue une sorte de fiction au carré, qui ne se substitue pas à la réalité contemporaine comme support de l'extrapolation. Lorsqu'un écrivain reprend le thème du robot ou de l'extraterrestre, il adapte leurs images et leurs configurations fictionnelles aux données de la science la plus récente, ainsi qu'aux préoccupations sociales de son époque. Tout en constituant du fait du processus du *mega-text* une sorte de tradition cartographiable, le macro-texte, loin d'imposer des pistes narratives, fournit des figures d'une grande plasticité et dont la puissance d'évocation est garantie par la qualité d'œuvres antérieures.

Macro-texte et monde réel

Réagissant en 1965 à un article du *Figaro* qui présentait la première sortie dans l'espace d'un astronaute soviétique, Alexei Leonov, comme un moment où la fiction a été dépassée par la réalité, Alain Dorémieux expose avec fougue des prétentions bien supérieures pour la science-fiction :

Heureusement pour elle, en tout cas, cette dernière n'en est plus tout à fait à faire marcher des astronautes dans l'espace... Précisons aux échetiers que, dans l'ensemble de la littérature de S.F. digne de ce nom, on trouve une mine d'idées et de données sur des progrès scientifiques *vraisemblables*, qu'on mettra des années, voire des siècles, à exploiter. Et rappelons-leur que la science-fiction n'est

pas brusquement devenue nulle et non avenue parce qu'en 1945 est apparue la bombe atomique (qu'elle avait bien entendu prévue dans le détail)³³.

Selon Alain Dorémieux, la science-fiction dispose de siècles d'avance sur la science contemporaine. Il n'inverse pas, pour autant, la hiérarchie entre imagination et recherche scientifique, puisque, à ses yeux, la science-fiction peut être exploitée : elle constitue une source de concepts techniques dont les savants peuvent tenir compte pour orienter leurs propres recherches. À une conception qui ferait de la science-fiction une parodie de science, Alain Dorémieux oppose l'image d'une science-fiction auxiliaire de la recherche scientifique.

374

C'est peut-être lorsqu'il s'agit de déterminer l'étendue de sa fonction prédictive que la science-fiction apparaît le plus hétérogène. Pour un récit dont quelques détails paraissent s'avérer, plusieurs centaines d'autres ne recèlent que des images fantaisistes. Une telle démarche d'analyse revient à déterminer rétrospectivement le degré de véracité de textes de fiction, comme s'ils prétendaient rendre compte de notre monde de référence selon des critères réalistes. Alain Dorémieux reprend d'ailleurs, en le soulignant, le terme de « vraisemblable » pour qualifier des objets de science-fiction. Or, même s'il s'agit d'une littérature matérialiste, le statut des objets de la science-fiction est indécidable, voire nettement contrefactuel.

Au contraire de ce qui se produit dans un texte réaliste, les objets essentiels tant pour le récit que pour l'élaboration du monde de la fiction heurtent le sens commun, alors même qu'ils sont présentés comme plausibles, ou plus exactement acceptables selon certaines conditions. Ils sont même d'autant plus frappants, fascinants et durables qu'ils excèdent les paramètres des représentations courantes de la réalité. La répétition de certaines images et idées, ainsi que leur modélisation à un degré plus abstrait par le biais du macro-texte, ne fait que prolonger l'indécision : les extraterrestres, les robots doués de conscience, les surhommes, le voyage dans le temps ou dans l'hyperespace ne sont ni plus, ni moins vraisemblables, qu'ils aient fait l'objet d'un seul ou de milliers de récits.

Il serait tentant de proposer pour régler la question du statut prophétique de la science-fiction de rappeler un principe simple de séparation ontologique entre fiction et réalité. Pour autant que des entités fictionnelles semblent pouvoir être identifiées à des entités réelles, cette identification ne peut être qu'illusoire. Même si elles partagent le même nom et, nominalement, les mêmes

33 Alain Dorémieux, « La science-fiction dépassée ? », *Fiction*, n° 138, mai 1965, p. 156. Il fait référence à la nouvelle « *Deadline* », de Cleve Cartmill, parue en 1944, dans laquelle le mécanisme de détonation d'une bombe atomique est décrit en détail. Cette référence est un lieu commun de la défense d'une science-fiction prédictive.

caractéristiques, c'est soit que la chose réelle a servi de modèle pour l'objet fictionnel, soit que l'objet fictionnel est modelé en fonction de conditions réelles, qui conduisent à une homologie de structure.

Une telle rencontre peut se révéler troublante, mais ce n'est qu'une illusion d'optique : les vaisseaux spatiaux de la science-fiction datant d'avant la conquête de l'espace n'ont pas servi de modèles à la NASA, et ils ne sont pas plus susceptibles d'être construits depuis. Il en est de même pour tout texte de fiction, même le plus réaliste : il n'est pas plus question de bâtir un vaisseau spatial en lisant Francis Carsac ou Stefan Wul, que de mettre sur pied une exploitation minière, ou un réseau ferroviaire, à partir d'Émile Zola.

Pourtant, l'objection de la séparation ontologique ne peut rendre compte de l'effet du macro-texte sur les représentations communes. La question du rapport entre science-fiction et réalité ne se joue pas à l'échelle de la fiction, ou du moins d'une fiction isolée, qu'il s'agirait de comparer point à point avec une situation effective. Si les objets de la science-fiction ne sont pas identifiables à des objets réels, ils sont en revanche commensurables avec les images et idées que les êtres humains se font de la réalité. Or ces images et idées n'ont rien de permanent, et pour une grande partie d'entre elles, sont établies sans le moindre support scientifique.

De plus, dans une société de consommation caractérisée par un renouvellement fréquent des modèles d'objet et une technologie en mutation constante, les êtres humains tendent à considérer une grande partie de leur environnement comme transitoire. Ils sont toujours plus conscients que rien n'échappe à la pression de la recherche scientifique. C'est de cette nébuleuse de représentations, et non de la réalité elle-même, que le macro-texte de science-fiction tire ses extrapolations. Plutôt qu'elles ne fournissent des instructions pour construire des machines encore inédites, les œuvres de science-fiction, des plus délirantes aux plus précises, produisent des représentations qui entrent en concurrence avec les représentations courantes de la réalité et qui, parfois, les nourrissent directement.

Le macro-texte de la science-fiction s'étend bien au-delà de la littérature, jusqu'à toucher ces fictions si particulières que sont les visions du monde. Même sans texte précis pour lui donner forme, la simple exposition d'un modèle général par le biais d'un discours explicatif revient déjà à l'ajouter aux notions communes permettant de penser le monde réel. La figure de l'extraterrestre, par exemple, est susceptible de servir de point d'entrée pour réfléchir à ce qui constitue l'humanité, à l'origine et aux formes de la vie et de la conscience, ainsi qu'aux fondements des institutions culturelles et politiques.

Ni allégories, ni métaphores, les objets de la science-fiction maintiennent en dehors des textes leur prétention à la matérialité, de même que leur potentiel

d'extrapolation, au risque du ridicule ou du malentendu, dès lors qu'intervient la notion de croyance. Chercher à analyser de manière littérale les modèles généraux ne produit que deux résultats, le rejet devant les incarnations les plus risibles, ou la méprise face à certaines manifestations convaincantes.

Croire aux prédictions de la science-fiction revient à nier l'ambiguïté initiale qui donne leur puissance de fascination à ces objets. Ceux-ci sont des outils d'extrapolation, c'est-à-dire de déconstruction et de recomposition de la réalité. Ils permettent, en stimulant l'imagination, de percevoir des voies possibles et d'établir des limites dynamiques pour les représentations de monde réel. Ils alimentent par des images, des noms et des concepts, des positions sérieuses, parfois scientifiques, à l'égard de la réalité.

376

Le macro-texte de la science-fiction communique ainsi avec d'autres sphères de représentation. Des mots et des notions comme « robot » et « robotique », « cybernétique »³⁴, « terraformation », ou plus récemment « cyberspace », ont été répandus et popularisés par la science-fiction avant de servir à désigner et conceptualiser des réalités concrètes. Les suggestions de la science-fiction excèdent ces réalités homonymes, même s'il arrive que des applications techniques particulières aient des implications qu'aucun auteur n'avait envisagées auparavant, comme dans le cas de la micro-informatique avant le cyberpunk.

Néanmoins, toute innovation technique ou conceptuelle trouve des échos dans la science-fiction, dans des textes postulant des conséquences ou des alternatives à des progrès réels. Ce dialogue entre macro-texte et représentations extérieures à la littérature ne se limite pas aux domaines techniques, mais concerne les sciences de l'homme, comme l'histoire, la psychologie et l'ethnologie.

Les sociétés extraterrestres sont envisagées en fonction de configurations tirées de la réalité, aussi bien sur un plan politique que sociologique. Les sociétés idéales ou totalitaires de la science-fiction trouvent leur modèle dans la réalité, mais dessinent des espaces possibles, susceptibles de guider la réflexion. Les matérialisations de fantasmes et de psychoses envisagées dans des récits de science-fiction donnent de la consistance à des données psychanalytiques. La porosité entre le macro-texte et les divers champs de la connaissance entretient un état de curiosité et d'activité critique parmi les lecteurs de la science-fiction.

La combinaison des images de la science-fiction avec des représentations issues de multiples domaines de pensée constitue la principale source extérieure

34 La cybernétique de la science-fiction, impliquant l'hybridation entre machines et organismes vivants, ne correspond pas à la discipline scientifique, à savoir la science des systèmes, mais ce sont les images de la science-fiction qui viennent à l'esprit lorsque le terme est employé (cf. mon article, « Cyborgs et corps piratés dans la littérature de science-fiction », *Critique*, n° 733-734, juin-juillet 2008, p. 519-530).

d'évolution des paradigmes dominants, en parallèle des raffinements esthétiques et conceptuels développés de manière interne. Les paradigmes, en effet, correspondent à la moyenne des extrapolations envisageables à partir d'époques et de sociétés particulières. Si certaines images deviennent moins fréquentes, tandis que d'autres s'imposent, c'est moins du fait d'un épuisement du matériau narratif, qu'en raison d'une moindre incidence de ces objets et des histoires qui les environnent avec les conceptions de l'époque.

L'exploration spatiale et les motifs d'expansion qui reviennent pendant les années cinquante coïncident avec l'identification du progrès scientifique à des programmes d'armement, tandis que la société de consommation s'impose comme une source de normalisation sociale. Le paradigme dominant de cette époque, en retour, propose des voies d'évasion et des moyens de garantir son individualité, dans ses figures de héros de l'espace. Pendant les années soixante, l'évolution du paradigme vers l'exploration raisonnée de lieux à la fois différents et compréhensibles correspond à l'émergence d'un monde composé de nombreuses nations et cultures, vue depuis une France ayant perdu son Empire, mais encore sûre de son modèle économique et social. L'intérêt exceptionnel pour la science-fiction pendant les années soixante-dix, enfin, tient à la convergence qui s'opère entre des aspirations à la réflexion sociale et un paradigme dont l'enjeu principal devient la lutte entre des hommes révoltés et une société despotique.

En somme, le macro-texte se trouve pris dans l'esprit du temps, mais son évolution suit les modifications contemporaines dans les représentations et les analyses du monde réel, pour s'en écarter en explorant répercussions et variations de données concrètes.

Le macro-texte apparaît comme le point ultime de singularisation de la science-fiction, que ce soit par rapport au reste de la littérature, aux textes soumis aux régimes matérialistes rationnels et extraordinaires, et même par rapport à des textes qui, comme les récits d'imagination scientifique, suivent également le régime matérialiste spéculatif. L'écriture de la science-fiction se fait en fonction d'un au-delà de la fiction, qui se situe à l'intersection entre des images conventionnelles et des spéculations susceptibles de prendre un sens presque littéral dans le monde réel.

La littérature générale ne se construit pas dans un tel rapport dynamique à un ensemble de représentations extérieures à elle-même. Lorsque survivent et se transmettent des images particulières, c'est plutôt sous la forme de mythes littéraires, dont le retour s'effectue uniquement selon une logique d'intertextualité, en retravaillant un matériau exclusivement fictionnel.

Les deux autres branches du régime matérialiste, importantes sources d'images, ne produisent pas de macro-texte. Un récit réaliste frappant voit les objets qui

en sont issus s'ajouter, presque sans hiatus, aux représentations courantes de sa société, à l'instar de la « femme de trente ans » de Balzac, du bovarysme après Flaubert, ou de l'engagement sartrien. Sans réduire à cet objectif l'esthétique réaliste, un tel processus, qui couronne l'illusion de vérité déployée dans les récits soumis au régime rationnel, n'implique pas la possibilité d'un macro-texte, il la nie même : l'horizon des possibles littéraires réalistes est, en principe, le monde réel et ses représentations.

378

Quant aux récits suivant le régime ontologique extraordinaire, ils donnent des formes variées à des objets persistants et récurrents, tels que vampires, loups-garous ou fantômes. Les récits de *fantasy* présentent des univers cohérents, strictement distincts du monde de référence, et dont les créatures autochtones conservent hors de l'espace littéraire une matérialité durable : les elfes, nains et dragons sont des icônes autour desquelles peuvent être maintenus des univers. Pour autant que les bestiaires fantastiques et magiques puissent faire l'objet d'encyclopédies, ils conservent, sans ambiguïté, leur statut d'objets de fiction et prennent place au sein d'un secteur culturel délimité, source d'échanges minimales avec les représentations courantes de la réalité.

La littérature de science-fiction a pour traits définitoires des aspects qui lui sont en quelque sorte extérieurs. Ses caractères spécifiques sont amplifiés et concrétisés par une superstructure étendant la portée de ses extrapolations et dont le dynamisme est matérialisé tant par un foisonnement éditorial que par des activités de fans. L'imagination scientifique, quant à elle, correspond à une littérature spéculative n'entretenant pas de rapport collectif avec les visions du monde de ses contemporains : ses objets se présentent comme d'inimitables excroissances du monde réel, comme des prodiges ajoutés à la nomenclature plutôt que comme des alternatives durables. Ils ne peuvent de ce fait fonder un discours d'ensemble sur d'autres possibles que ceux de la réalité, mais seulement proposer, en guise de récréation intellectuelle, une plaisante excentricité.

Néanmoins, la singularité de la littérature de science-fiction, matérialisée par le macro-texte, correspond paradoxalement à son point de dissolution comme littérature. En effet, même si le macro-texte est né initialement d'un élan de création littéraire, il est le produit solidaire de toutes les œuvres de science-fiction, qu'elles soient issues de la littérature, ou des arts visuels que sont l'illustration, la bande dessinée, le cinéma ou la télévision. L'horizon d'ensemble des idées et images de la science-fiction se constitue non seulement à partir de références littéraires, mais aussi en fonction de ses représentations artistiques. Ces dernières peuvent être conçues comme des productions de second rang, c'est-à-dire comme de simples traductions visuelles d'images élaborées préalablement dans des récits.

Les couvertures de romans ou les adaptations en bandes dessinées et au cinéma n'impliquent, en apparence, qu'une transposition visuelle de l'imaginaire de la science-fiction. La problématique de l'adaptation interfère sur ce point avec la question de la circulation des images dans le macro-texte. Une relation privilégiée avec une œuvre modèle est peut-être susceptible de neutraliser le mouvement d'extrapolation renouvelée qui caractérise les œuvres de science-fiction.

Toutefois, un film tel que *La Planète sauvage*, adapté en 1973 à partir d'*Oms en série* par René Laloux, sur des dessins de Roland Topor, permet de constater qu'une adaptation est le lieu d'une reviviscence d'images antérieures. Ce film d'animation suit la logique initiale du roman de Stefan Wul, pour l'étendre en de nombreuses scènes nouvelles, qui caractérisent la domination des Oms par les Draags, comme lorsque des enfants Draags font se battre leurs Oms domestiques. La civilisation des Draags apparaît dans le film plus spirituelle et mystique que dans le roman, créant un effet de contraste entre leur sagesse générale et la cruauté avec laquelle ils traitent les Oms, qu'ils prennent pour des animaux inconscients.

Alors que les Draags de Stefan Wul apparaissent, en dépit de leur supériorité technique, impuissants à contrer les Oms, le film de René Laloux met plutôt l'accent sur leur puissance écrasante et sur la souffrance des Oms, en particulier dans une scène de « désomisation », qui montre des êtres humains asphyxiés comme des rongeurs. Une adaptation de ce type provoque chez le spectateur de nouvelles associations d'idées.

Les arts visuels mettant en images la science-fiction ne se contentent pas de reprendre des œuvres antérieures. Ils participent à l'extension des horizons de la science-fiction. C'est d'ailleurs en raison de l'invitation à participer et à augmenter de ses réflexions les idées mises en scène que François Truffaut critique en 1958 *La Marque*, un film de science-fiction anglais :

Ce qu'il y a d'irritant dans tous les sujets fantastiques basés sur un postulat, imaginons que, supposons que, qu'arriverait-il si... c'est qu'ils font de chaque spectateur non pas un représentant du public, mais un collègue, un co-scénariste, un complice de la création qui pendant la projection même du film se prend au jeu stupide de refaire le scénario à sa manière [...] ³⁵.

Le reproche ici adressé au cinéma de science-fiction est similaire à celui qui peut être lancé à son équivalent littéraire. L'implication du spectateur est

35 François Truffaut, « La Marque – à bas la Science-fiction », *Arts*, n° 666, 16 avril 1958, p. 7. L'adjectif « fantastique » est ici employé du fait d'une position faisant de la science-fiction une branche moderne du fantastique. Le film critiqué est *La Marque* (Val Guest, *Quatermass 2*, 1957).

assimilée à une faiblesse, alors même qu'elle est le point de départ d'une création collective. Dans le cinéma et la bande dessinée comme dans la littérature, ce qui est montré n'est qu'une possibilité parmi une infinité d'autres. La présence d'une créature suggère l'absence de toutes les autres créations possibles. Les êtres matérialisés au travers d'illustrations, de dessins et d'effets spéciaux, s'ajoutent aux myriades d'incarnations qui composent les modèles généraux du macro-texte.

L'analyse des rapports qu'entretiennent la littérature de science-fiction avec les autres arts qui en reprennent les images et les idées excède largement les limites de notre ouvrage. Le cinéma de science-fiction ne pourrait être évoqué que dans le cadre d'une analyse de la réception en France d'œuvres étrangères, car les œuvres cinématographiques françaises sont très peu nombreuses à cette époque³⁶.

380

L'influence de films tels que *Planète interdite*, *Le Jour où la Terre s'arrêta*, 2001, *L'Odyssée de l'espace*, *Soleil vert*, ou encore *La Guerre des étoiles*³⁷, concerne plutôt une culture de surface. En revanche, la bande dessinée, à partir du milieu des années soixante, s'est constituée en pôle indépendant de la science-fiction en France, donnant lieu à de nombreuses images et recherches conceptuelles alimentant un macro-texte convergeant avec celui de la littérature de science-fiction française.

La culture de science-fiction repose sur l'association de références très variées, qui incluent, outre les variations fictionnelles, des éléments directement tirés du monde réel, qu'il s'agisse de théories ou de spéculations scientifiques, d'observations historiques ou ethnologiques, de réflexions politiques et sociales. Néanmoins, dans ce flux d'informations et de représentations, la littérature occupe une position centrale, en ce qu'elle permet l'assimilation et la circulation d'idées nouvelles.

C'est au travers de nouvelles et de romans que les concepts scientifiques les plus complexes se voient décomposés en conséquences pratiques, reconfigurés sous forme de récits à visage humain, avant d'être incorporés dans les modèles généraux du macro-texte et dispersés à travers diverses œuvres de science-fiction, dont certaines, en particulier dans les arts visuels, en proposent des incarnations

³⁶ Les deux films français les plus célèbres de cette période sont l'œuvre de réalisateurs sceptiques à l'égard de la science-fiction, Jean-Luc Godard (*Alphaville*, 1965) et François Truffaut (*Fahrenheit 451*, 1966, film de production britannique et tourné en langue anglaise). La première œuvre de science-fiction à la télévision en France est *Le Navire étoile* (Alain Boudet, 1962), adapté d'un roman de E. C. Tubb.

³⁷ Fred M. Wilcox, *Planète interdite* (*Forbidden Planet*), 1956. Robert Wise, *Le Jour où la Terre s'arrêta* (*The Day the Earth Stood Still*), 1951. Stanley Kubrick, 2001, *L'Odyssée de l'espace* (2001: *A Space Odyssey*), 1968. Richard Fleischer, *Soleil vert* (*Soylent Green*), 1973. George Lucas, *La Guerre des étoiles* (*Star Wars*), 1977.

si frappantes qu'elles supplantent en partie, dans les représentations communes, les spéculations issues de la recherche scientifique. De ce fait, le macro-texte de science-fiction, quoique intégralement fictionnel, se révèle une source précieuse de réflexion et d'interprétation du monde réel³⁸.

Les particularités de la littérature de science-fiction se situent autant à l'intérieur des textes eux-mêmes, composés de manière à conférer une matérialité à des objets inexistantes, mais censément liés à la réalité, et à composer des mondes fictionnels concrets, mais divergents, que dans un contexte général d'écriture. L'élan collectif de la science-fiction n'est pas une fiction destinée à lui donner une légitimité en l'assimilant à de la recherche scientifique.

Loin de se modeler sur le schéma du progrès scientifique, la culture de la science-fiction s'agrandit en dépit de toutes ses contradictions internes. Produit artistique, elle incorpore et transforme en données fictionnelles des représentations et des analyses du monde réel, qui dialoguent librement avec des images récemment extrapolées et des modèles généraux formés par le raffinement incessant d'anciennes conceptions.

La science-fiction, par conséquent, ne relève ni de la prospective, ni de la futurologie. Elle augmente le présent de son écriture de tous les possibles envisageables, mais aussi de tous les possibles déjà envisagés. Le macro-texte de la science-fiction regroupe la mémoire de tous les futurs, passés, présents et à venir.

Même si la science-fiction peut circuler et parvenir à ceux qui n'en lisent jamais, ce sont les parutions fréquentes et originales d'œuvres littéraires qui la font évoluer et se développer sans cesse. Ce n'est qu'à travers elles que la richesse du macro-texte est susceptible d'être éprouvée, et que la possibilité d'un retour innovant d'images et d'idées communes peut trouver sa justification. Une littérature de science-fiction qui oublierait ses avenir serait condamnée à se répéter, mais les écrivains qui reprennent judicieusement des objets bien délimités peuvent se tailler, dans le vif du macro-texte, des univers personnels.

MACRO-TEXTE ET UNIVERS PERSONNELS

La littérature de science-fiction ne se superpose ni aux processus du *mega-text*, ni aux différents macro-textes locaux. En dépit de leurs influences et des dettes

³⁸ La culture de science-fiction est une ressource utilisée aussi bien de manière iconique, comme lorsque la publicité en reprend des images connues, que pour fonder des analyses conceptuelles ambitieuses, telles que certaines expériences de pensée en philosophie analytique, à l'image de la réflexion sur le « cerveau dans une cuve » menée par Hilary Putnam (*Raison, Vérité et Histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1984).

qu'ils peuvent avoir envers leurs prédécesseurs, les écrivains de science-fiction ne sont pas des nains juchés sur des épaules de géants. Chacune de leurs œuvres est un acte unique.

La connaissance de leur macro-texte, qui sublime les images et idées d'un texte donné dans des modèles généraux, permet de puiser des thèmes à s'approprier. L'exigence d'originalité s'exerce à l'endroit de la capacité d'extrapolation et de suggestion des objets d'un texte. Les classiques survivent aux progrès de la science parce que se maintient la force d'extrapolation de leurs univers particuliers, tandis que les nouveaux récits se distinguent en manifestant une manière originale d'employer les instruments de la science-fiction.

382

Il s'agit ici de déterminer comment les œuvres établissent leur cohérence et leur originalité, à partir d'un *mega-text* résultant d'une création collective et à travers le filtre du macro-texte français. La connaissance du contexte historique et des conditions générales d'écriture qui ont permis l'apparition d'une littérature de science-fiction d'expression française riche et complexe doit permettre de fonder une approche monographique pertinente. Les œuvres de Stefan Wul, Francis Carsac, André Ruellan, Philippe Curval, Michel Jeury ou Jean-Pierre Andrevon ont déjà fourni et fourniront matière à de telles études³⁹.

Les romans de Gérard Klein et de Pierre Pelot ont été choisis en raison de leur coïncidence avec les paradigmes dominants de la science-fiction française. Alors même que leurs thématiques épousent le courant principal de leur époque, ces écrivains ont su renouveler l'intérêt d'objets paradigmatiques. L'étude de leurs œuvres permet de saisir comment se fait le passage d'un paradigme dominant à un autre en faisant évoluer les images et les idées de la science-fiction. Ils établissent d'un roman à l'autre un univers personnel, où se déploie une extrapolation suivie sur la place de l'humanité dans l'univers pour Gérard Klein et sur la place de l'individu dans les sociétés du futur pour Pierre Pelot.

L'empire spatio-temporel de Gérard Klein

Sans même tenir compte de ses activités de critique, d'essayiste et de directeur de collection, il faudrait, pour proposer une étude complète de l'écriture et des thèmes envisagés par Gérard Klein, analyser ses nombreuses nouvelles, qui ont paru, dans des revues et en recueils, avant, pendant et après ses romans⁴⁰. Néanmoins, les récits courts de Gérard Klein partagent pendant cette période avec ses romans l'essentiel de leurs sujets d'extrapolation.

³⁹ Voir la rubrique « Études monographiques » de la bibliographie.

⁴⁰ Pour une autre approche des thèmes et sujets chers à Gérard Klein, on peut se reporter à mon article, « GK, SC, SF : Gérard Klein et Subjectivité collective de la Science-Fiction », dans *Les Subjectivités collectives*, dir. Ugo Bellagamba, Éric Picholle et Daniel Tron, Villefranche-sur-mer, Somnium, coll. « Sciences & Fictions à Peyresq » n° 3, 2012, p. 37-54.

Roman	Protagonistes	Adjuvants et antagonistes	Figures surhumaines et présences extraterrestres	Images et idées essentielles
<i>Le Gambit des étoiles</i> (1958)	Jerg Algan	Nogaro Les planètes puritaines L'Empire de Bételgeuse	Autres humanités sur des planètes lointaines. Les immortels maîtres de Bételgeuse. Les étoiles, créatrices des humains.	Empire galactique étendu à l'extrême. Immortalité et téléportation.
<i>Chirurgiens d'une planète</i> (1960)	Georges Beyle	Archim Noroit Gena d'Argyre L'Administration Jon d'Argyre Rolf Carenheim	Traces de colonisation extraterrestre sur Mars.	Début des voyages interplanétaires. La terraformation de Mars. Invention des portes dans l'espace (appelées ensuite « vire-matière »).
<i>Les Voiliers du soleil</i> (1961)	Ina d'Argyre	Jor Arlan (Georges Beyle) Jenny, télépathe L'Administration Rolf Carenheim Foran	Jor Arlan est un ordinateur servant d'extension à un Georges Beyle infirme. Foran est un extraterrestre. Contacts avec des intelligences de Mira Ceti.	Voyages interplanétaires grâce à des voiliers solaires. Création d'une planète à partir d'astéroïde, grâce aux vire-matière.
<i>Le temps n'a pas d'odeur</i> (1963)	Jorgenssen	Équipe temporelle Arcimboldo Urzeit Féd. d'Altaïr	Les habitants de Dalaam sont des surhommes capables de partager leur passé et leurs expériences.	Empire se servant du voyage temporel pour assurer sa domination sur l'espace. La fluence, faculté de vivre plusieurs possibles à la fois.
<i>Le Long Voyage</i> (1964)	Hiram Walker	L'Administration Le Président Abner Lena d'Argyre Diego Larue	La Mémoire est un ordinateur ayant accès à tous les savoirs humains Diego Larue est un cyborg	Déplacement de Pluton vers Proxima du centaure.
<i>Les Tueurs de temps</i> (1965)	Shangrin, le capitaine Grégori, son second	Smirno, xénologue. Le Runi	Les Runis sont des extraterrestres manipulant dans le temps les empires humains.	Des navires se déplaçant à la vitesse de la lumière Guerre temporelle entre empires de l'avenir.
<i>Le Sceptre du hasard</i> (1968)	Ingmar Langdon	Sandra Devon Franz d'Argyre Le répartiteur Nilan Clara Langdon	La Machine du hasard est un super-ordinateur. Des mutants sont dotés de facultés télékinésiques. Intelligences extraterrestres	Voyage interplanétaire Système politique fondé sur le refus de la responsabilité politique. Robots compétents. Pouvoirs psychiques limités.
<i>Les Seigneurs de la guerre</i> (1970)	Georges Corson	Les envoyés d'Aergistal Les Uriens Le Colonel Veran	Le Monstre et les hipprones, capables de voyager dans le temps. Les Uriens Ceux d'Aergistal représentent l'avenir de toutes les espèces de l'univers.	Aergistal est une gigantesque sphère entourant la galaxie. Voyage spatial et temporel parfaitement maîtrisés. Pouvoirs psychiques limités, accès à l'hypervie.

Fig. 3. : Tableau récapitulatif des objets contenus dans les romans de Gérard Klein

Face à un univers immense et inconnu, réflexion et prévision font plus que force ni que rage. Même si l'exploration spatiale implique des dangers et une volonté de s'imposer à l'univers, la violence n'est qu'une solution illusoire. L'écrivain, en reprenant des thèmes qui s'inscrivent dans les représentations de la science-fiction de l'époque, se les approprie en développant leurs conséquences concrètes et symboliques, selon une logique personnelle.

Les huit romans de Gérard Klein ont été publiés entre 1958 et 1971⁴¹. Ce corpus couvre toute l'amplitude des paradigmes dominants que j'ai évoqués dans les chapitres précédents.

*Le Gambit des étoiles*⁴² propose en 1958 une aventure spatiale symbolisant l'entrée de l'humanité dans l'âge des étoiles. La Saga d'Argyre⁴³, trois volumes parus en 1960, 1961 et 1964, fait la transition depuis les aventures spatiales jusqu'au paradigme de l'exploration. Il s'agit de rendre l'espace habitable pour humaniser l'univers.

Le temps n'a pas d'odeur, en 1963, puis *Les Tueurs de temps*⁴⁴, en 1965, ajoutent à la question de l'expansion spatiale une coordonnée temporelle. Les aventuriers spatiaux n'explorent plus des planètes, mais des moments décisifs : leurs choix affectent leur avenir, mais aussi leur passé. Il faut aux êtres humains, pour mériter leur place dans l'univers, prendre la mesure de l'infini de l'espace et du temps et se rendre compte des insuffisances d'une approche militaire.

*Le Sceptre du hasard*⁴⁵, paru en 1968, met en scène une réaction possible, le refus des étoiles. L'humanité, brisée par la guerre, s'est repliée sur la Terre, en mettant au point un système politique qui annule toute possibilité d'expansion spatiale. Un contact avec des intelligences extraterrestres entraîne la chute de ce système. Les êtres humains lancent une guerre qui se révèle futile : il est préférable de chercher à comprendre l'univers que de le dominer.

41 Mis à part *Les Seigneurs de la guerre* (Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2001), les romans de Gérard Klein ont tous été écrits entre 1957 et 1963, à un moment de transition entre deux paradigmes dominants. Je n'étudie pas *Embûches dans l'espace* (Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1958), publié sous le pseudonyme de François Pagery, que Gérard Klein ne revendique pas (« Gérard Klein, Mémoire vive de la science-fiction », *Bifrost*, n° 46, avril 2007, p. 117).

42 Gérard Klein, *Le Gambit des étoiles*, *op. cit.*

43 Parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », Gilles d'Argyre [Gérard Klein], *Chirurgiens d'une planète*, 1960 (livre réédité dans une version augmentée sous le titre *Le Rêve des forêts*, Paris, J'ai Lu, 1986) ; *Les Voiliers du soleil*, 1961 ; *Le Long Voyage*, 1964.

44 Parus au Livre de poche, coll. « Science-fiction », Gérard Klein, *Le temps n'a pas d'odeur* (1963), 2004 et *Les Tueurs de temps* (1965), 2003.

45 *Id.*, *Le Sceptre du hasard* (1968), Paris, Le Livre de poche, coll. « Science-fiction », 2002.

Le dernier roman de Gérard Klein paraît reprendre et condenser les sujets et les thèses des œuvres antérieures. *Les Seigneurs de la guerre*⁴⁶, publié en 1970, narre les aventures d'un guerrier fatigué découvrant l'existence d'une sphère gigantesque qui englobe la galaxie humaine et dont la fonction est de purger les êtres humains de leurs instincts guerriers. Ce personnage comprend que les incarnations futures de l'humanité s'efforcent de réduire, par des interventions temporelles, les crises majeures de l'histoire galactique tout en maintenant le dynamisme de l'expansion spatiale.

Considérés comme un tout, ces huit ouvrages présentent une réflexion suivie sur la situation de l'être humain dans l'univers et sur ce que signifierait l'établissement d'un Empire spatio-temporel. *Le Gambit des étoiles* en fournit une image complète, des tâtonnements jusqu'à l'élévation cosmique de l'humanité, tandis que les sept autres développent la chronique d'une nouvelle ascension, plus lente, des humains vers les étoiles.

Gérard Klein fait siens, pour servir cette histoire de l'avenir, de nombreux objets associés à la science-fiction à l'époque de l'écriture. Des images classiques sont adaptées aux idées à illustrer et le récit les met en scène sans leur donner une importance excessive : aucun être ni chose ne change d'un coup la manière d'envisager l'univers ; en contrepartie, rien n'est anodin. L'évolution est subtile, si bien que la volonté individuelle des personnages, même si elle s'appuie sur une exceptionnelle puissance de réflexion et de conviction, est obligée de composer avec un environnement destiné à changer, avec ou malgré eux. Le progrès ne peut être maîtrisé par un seul homme, mais il peut être perçu et compris par un esprit humain, celui de l'auteur, du héros et du lecteur.

Les personnages aspirent, chacun à leur manière, à la grandeur. Les moyens employés varient selon les romans et leurs situations respectives, mais tous, héros comme adversaires, partagent cette caractéristique. Les personnages principaux sont pris de doutes ou de réticences, devant l'importance de la tâche. Dans *Le Gambit des étoiles*, Jerg Algan reste à l'écart de l'expansion promue par l'Empire de Bételgeuse. Enrôlé malgré lui parmi les explorateurs de l'Empire, il s'évade plutôt que de se soumettre et il atteint, puis dépasse, les frontières de l'univers connu. Il revient pour opposer aux désirs de gloire des humains immortels qui règnent sur Bételgeuse la voie d'une vraie grandeur, en s'intégrant au grand plan des étoiles, qui les ont autrefois créés. Jorgenssen, Hiram Walker, Georges Corson, et même Ingmar Langdon, agissent par sens du devoir ou contraints par des volontés extérieures. Ils finissent par faire plus que ce qu'on exige d'eux, en dessinant une voie alternative à celle que désirent leurs adversaires.

46 *Id.*, *Les Seigneurs de la guerre*, *op. cit.*

Les héros de Gérard Klein cherchent moins à triompher d'un ennemi qu'à obtenir gain de cause. Point de rivalités ou de vengeance dans ces romans, mais des conflits intellectuels et des affrontements entre visions du monde. La technique n'y est qu'un outil au service du progrès, et non une solution. Dans *Chirurgien d'une planète*, la science se trouve aussi bien du côté de Jon d'Argyre ou de Rolf Carenheim, qui luttent pour la prééminence de leur monde, Mars ou la Terre, que de celui d'Archim Noroit et de Georges Beyle, qui souhaitent améliorer le sort de l'espèce humaine en favorisant la terraformation de Mars. L'un et l'autre camp considèrent que leur plan favorise l'expansion de l'espèce humaine. Les merveilles techniques ne servent que de révélateurs. La création de la « porte dans l'espace », qui permet de déplacer instantanément des quantités énormes de matière brute, n'est pas un simple coup de théâtre, mais le signe que l'Administration de Georges Beyle, chargée d'orchestrer l'expansion de l'humanité dans l'espace, a déjà triomphé.

386

L'indice le plus net de cette victoire est la clémence de Beyle à l'égard de Rolf Carenheim, qui a causé la mort de scientifiques de valeur : il est inutile de tuer l'homme, quand ses idées sont vaincues. De même s'estompe la figure du colonel Veran, un condottiere qui force Georges Corson à lui fournir armes et équipements. Après sa défaite, le conquérant paraît décidé à se venger, mais Corson apprend qu'il finira converti à la cause de l'humanité : « Ceux d'Aergystal se servent, pour effacer la guerre, de ceux qui l'ont faite »⁴⁷, lui explique Floria, l'envoyée d'Aergystal. Même s'ils peuvent être très dangereux, les adversaires incarnent moins une opposition qu'un malentendu, qui laisse prévoir une réconciliation. L'humanité, au regard de l'infini, ne peut se battre indéfiniment contre elle-même.

Face à une opposition formée par les perdants de l'Histoire, les aventures des personnages sont une agitation de surface. Loin d'être des héros providentiels, ces personnages entament leur périple par hasard et ils pourraient choisir de ne pas s'associer au progrès qu'on leur présente. Comme le leur indique Arcimboldo Urzeit dans *Le temps n'a pas d'odeur*, les membres de l'Équipe temporelle de Jorgenssen doivent être les premiers à rejoindre une légion de résistants contre la Fédération d'Altaïr, mais s'ils ne valident pas ce choix, d'autres prendront leur place : « Que vous acceptiez ou que vous refusiez, le niveau de probabilité de cette légion en sera à peine affecté »⁴⁸.

Il s'établit une tension entre le niveau du récit, à la pointe des événements singuliers, et le niveau du monde qui semble exister et progresser d'une manière indépendante. Les instants cruciaux dans l'histoire de l'humanité ne résultent

⁴⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁸ *Id.*, *Le temps n'a pas d'odeur* (1963), *op. cit.*, 2004, p. 209.

pas du miracle de la volonté d'un héros solitaire. Ils sont le produit d'une chaîne d'événements qui dépassent les capacités d'un seul être, même s'ils dépendent d'une multitude de décisions individuelles convergentes.

C'est à l'écart des savants de l'Administration qu'Ina d'Argyre a nourri le projet de réunir les astéroïdes en orbite autour du soleil pour constituer une cinquième planète tellurique, dans *Les Voiliers du soleil*. Elle s'aperçoit que l'Administration, partant des mêmes calculs et observations qu'elle, a déjà engagé ce projet. Pour autant, son travail n'a pas été engagé en pure perte, car elle s'associe à cette entreprise collective, en jouant de son influence pour la réussite du projet. Cette planète aurait été créée avec ou sans Ina, mais sa présence est l'un de ces actes humains qui contribuent à l'apparition de grandes choses.

Les vaisseaux spatiaux, les « vire-matière », les extraterrestres de toutes natures et les surhommes imaginés par Gérard Klein sont incorporés dans cette grande fresque du progrès humain. Les êtres et les machines n'interviennent pas dans ses récits *ex nihilo*, repris sans transition à la toile de fond du macro-texte. Ils servent de signes privilégiés pour une théorie de l'évolution de l'humanité.

Les moyens de communication ne sont jamais des éléments acquis et définitifs. Ils ne représentent qu'un état, en un moment et en un lieu donnés, de la maîtrise de l'espace-temps. Pour impressionnants, majestueux et originaux qu'ils puissent paraître, ils ne sont que les produits de besoins et de moyens humains. Les prodiges d'une époque s'effacent devant les miracles techniques à venir. Le prologue des *Tueurs de temps* rappelle que, « eu égard à la distance et aux obstacles rencontrés », le *Vasco*, gigantesque navire spatial, à la pointe de la technique, n'est qu'une « coquille de noix », prise dans les remous d'une guerre temporelle dépassant l'imagination des fiers explorateurs de l'espace : « L'origine de la guerre se situait, pour le *Vasco*, dans un lointain avenir dont ses passagers n'avaient même pas idée »⁴⁹.

Le *Vasco* est la manifestation physique transitoire d'une ambition humaine, le désir de s'étendre en tous lieux et de maîtriser l'espace. Il reste, pour un lecteur du xx^e siècle, compréhensible en termes simples, en évaluant sa vitesse et le nombre de ses passagers et en lui assignant une origine et une destination. C'est un jouet grossier, en comparaison des modèles qui lui succèdent, aussi inconcevable pour nous que pour les passagers du *Vasco*, mais il répond aux mêmes aspirations humaines. Comme le découvrent les naufragés des *Tueurs de temps*, le *Vasco* constitue une arme puissante dans le système solaire où ils

⁴⁹ *Id.*, *Les Tueurs de temps*, *op. cit.*, p. 30.

échouent : poussière insignifiante dans la bataille temporelle, ce vaisseau se révèle invincible confronté à des ennemis moins avancés sur le plan technique.

Les images de guerre et d'appareils destructeurs rendent manifeste la pression évolutive s'exerçant aussi bien sur la technique que sur les individus. Le cadre fictionnel général des romans de Gérard Klein est la conquête de l'espace et du temps, mais les vaisseaux spatiaux n'y sont que des instruments. Un appareil plus puissant, plus rapide, plus précis, peut en remplacer un autre. Les voiliers du soleil, gigantesques fleurs de l'espace, servent à se déplacer à moindre coût dans le système solaire : ils sont d'une grande beauté et d'un haut rendement, et Ina d'Argyre admire le courage de leurs équipages, mais elle remarque qu'un jour « l'Administration perfectionnera les vire-matière et les voiliers du soleil disparaîtront »⁵⁰.

La Saga d'Argyre voit, de fait, le développement progressif d'un objet particulier, la « porte dans l'espace », également appelée « vire-matière », qui permet de déplacer instantanément de la matière d'un seuil à un autre. Cet appareil fait dans *Chirurgien d'une planète* l'objet d'un projet secret, dont l'aboutissement garantit la terraformation de Mars, en assurant le transfert d'air et d'eau depuis la Terre. Cet instrument de communication, qui transmet énergie et information, ne peut initialement assurer le transport d'êtres vivants, mais il est assez perfectionné au moment des *Voiliers du soleil* pour déplacer des astéroïdes entiers.

Les limitations imposées au vire-matière sont du seul fait de l'auteur, mais il ne s'agit pas simplement de décrire de manière plausible une courbe de perfectionnement technique, dans le cadre d'une Histoire du futur prolongée d'un roman à l'autre. Vaisseaux spatiaux, voiliers du soleil ou vire-matière, aucun de ces objets n'apporte de réponse à des problèmes humains : ce sont des données du problème.

En effet, dans *Le Long Voyage*, les vire-matière, après vingt-cinq ans de recherche, sont susceptibles d'être empruntés par des êtres humains. Cette avancée technique fonde le projet du roman, faire sortir Pluton de son orbite pour la déplacer jusqu'à Proxima du Centaure. L'équilibre de cette arche stellaire dépend à tel point de cet instrument technique que les vire-matière sont les seules choses visées par les sabotages visant à faire échouer le projet. Une fois ces objets mis hors service, pourtant, la colonie de Pluton parvient à survivre et à s'adapter. Il apparaît que la destruction des vire-matière faisait partie d'un plan destiné à assurer une évolution harmonieuse de l'humanité.

La Mémoire, un super-ordinateur, révèle qu'elle est à l'origine des sabotages. Il fallait couper tout lien entre Pluton et la Terre, pour « qu'une civilisation

50 *Id.*, *Les Voiliers du soleil* (1961), Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 1987, p. 27.

réellement indépendante se crée, civilisation qui n'est destinée à être qu'un premier jalon dans la conquête de l'espace galactique par l'homme »⁵¹. Les vire-matière, couronnement d'une évolution technique, ne forment qu'un aspect du problème, la nécessité pour l'espèce humaine de parvenir à une forme de maturité indispensable pour atteindre les étoiles.

Sans cet arrière-plan, les objets de science-fiction dont sont bardés certains personnages n'ont aucune importance. Dans *Le temps n'a pas d'odeur*, le commando temporel découvre que ses chapes énergétiques, ses détecteurs, ses dispositifs d'antigravitation, ne peuvent lui permettre de prendre l'avantage sur des adversaires invisibles et mieux armés. Même leur arme ultime est inutile, en dépit de son caractère subtil. La Fédération d'Altaïr a pour tactique d'implanter dans le passé de ses concurrents des archétypes inoffensifs qui poussent les sociétés à s'autodétruire dans l'avenir. Les habitants de Dalaam sont, en raison de leur relation symbiotique avec des arbres liés à une conscience collective, immunisés contre ce type de pulsions.

La philosophie de la vie des hommes d'Altaïr ne leur permet pas d'employer à bon escient les objets dont ils disposent, au premier chef le voyage dans le temps : « les hommes de la Fédération ne savaient pas assez ce qu'était la liberté pour mesurer toutes les implications de la maîtrise du temps »⁵², comme l'explique Arcimbolde Urzeit. En leur montrant les possibilités du voyage temporel, le savant les convainc de changer de camp. Ces possibilités se révèlent liées à des choix moraux et pragmatiques : il faut utiliser le voyage dans le temps pour développer les possibilités de l'humanité, et non pour les réduire et les stériliser.

Dès lors que les moyens techniques existent, il reste à trouver le meilleur moyen de les employer. Des découvertes prodigieuses peuvent être dévoyées. Dans *Le Gambit des étoiles*, les maîtres de Bételgeuse savent rendre les êtres humains immortels, mais plutôt que de fournir ce secret à l'humanité, ils le conservent pour maintenir leur Empire galactique. Ils s'empêchent eux-mêmes de percevoir le tableau entier : l'immortalité fait partie du potentiel de l'humanité, et devenir réellement un « homme de l'espace » implique de changer son regard sur l'univers.

Certaines figures symbolisent au sein du récit l'idéal régulateur des êtres humains, comme la Mémoire du *Long Voyage*, qui crée les conditions d'une prise de conscience de ce qu'implique conquérir l'espace. Ces individus, qui ne sont pas omniscients, mais placés à un degré ultérieur de l'évolution, fournissent aux personnages des éléments de choix et non un ultimatum. Les dirigeants de Pluton pourraient rebrancher les vire-matière. Le commando temporel pourrait

51 *Id.*, *Le Long Voyage* (1964), Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 1988, p. 151.

52 *Id.*, *Le temps n'a pas d'odeur*, *op. cit.*, p. 207.

rester fidèle à la Fédération. De même, les extraterrestres du *Sceptre du hasard* se refusent à influencer les affaires humaines :

Nous croyons que chaque être a droit dans la mesure de ses capacités à la détermination de son destin. Votre système politique, vos conceptions sociales, votre idée de l'univers ne nous convenaient pas. Nous aurions pu vous détruire, mais cela eût été contradictoire avec notre philosophie. Nous aurions pu intervenir dans vos affaires et faire évoluer votre civilisation dans un sens qui l'eût amenée à rencontrer la nôtre. Mais une longue expérience du contact avec d'autres peuples nous a appris que la connaissance s'acceptait mais ne s'imposait pas⁵³.

390 Les êtres les plus avancés font tous preuve de ce même optimisme pragmatique. Même la figure énigmatique du Runi, dans *Les Tueurs de temps*, peut renvoyer à cette logique d'éducation de l'humanité. Les Runis manipulent les sociétés humaines de manière à les jeter dans la guerre, comme des joueurs d'échec manient leurs pions, mais c'est en jouant contre un Runi que Shangrin, le capitaine du *Vasco*, comprend son adversaire et s'élève, juste avant de mourir, à un état de conscience supérieur. Il convient de procéder par ordre, en fournissant à chacun les moyens de se déterminer.

Seule la direction générale est perceptible, celle qu'indiquent les étoiles lorsque les personnages prennent la peine de les contempler. L'erreur de la Fédération d'Altaïr, de l'Empire de Bételgeuse, de la stochastocratie, est de supposer un état d'équilibre à préserver : une société refusant son avenir risque la stérilité. Le refus du changement se résout en conflits et querelles internes. Accepter l'évolution implique de prendre la mesure de la dimension collective de l'humanité. Les surhommes de Dalaam, capables de partager leurs connaissances et leur mémoire au travers de leurs arbres tutélaires, fournissent un aperçu d'une étape possible, avant un état encore plus épanoui :

Dans l'avenir qui succédera à la Fédération, la société oscille constamment entre plusieurs états possibles. Les gens y sont habitués. Ils ont même créé un mot pour cela : ils appellent cela la fluence. Ils vivent simultanément plusieurs existences sur des plans différents⁵⁴.

Les individus et les sociétés humaines atteignent des degrés de perfection non en raison de leurs objets techniques ou de leurs capacités spéciales, mais du fait de leur point de vue sur l'existence. Comme l'indique l'exemple du Monstre, dans *Les Seigneurs de la guerre*, la puissance individuelle n'est rien en

53 *Id.*, *Le Sceptre du hasard*, *op. cit.*, p. 166.

54 *Id.*, *Le temps n'a pas d'odeur*, *op. cit.*, p. 211.

comparaison d'un usage collectif raisonné de cette même puissance. Ce Monstre est le prédateur ultime sur sa planète en raison de ses pouvoirs exceptionnels, notamment une maîtrise instinctive du temps, mais il ne peut lutter contre les progrès de la technique humaine. Les Monstres, domestiqués, deviennent pour les êtres humains, sous le nom d'hipprones, des machines à voyager dans le temps, permettant d'étendre les conflits à toutes les époques, avant qu'un vaste mouvement de régulation, venu d'une étape ultérieure de l'humanité, n'apaise les conflits. Ceux d'Aergistal fournissent l'idéal régulateur le plus complet, et le plus ineffable, de l'œuvre de Gérard Klein : ce sont des êtres humains, mais ce sont aussi les possibles de toutes les espèces, qui constituent une sorte de conscience de l'univers⁵⁵.

L'empire spatio-temporel de Gérard Klein est fait de voyages spatiaux et de guerres galactiques, de manipulations temporelles et d'extraterrestres prodigieux, de péripéties, de paradoxes et de retournements miraculeux. Il est représentatif des paradigmes dominants de la science-fiction des années cinquante et soixante en France. Néanmoins, cet empire est fondé sur un usage particulier des images puisées dans le macro-texte.

Le voyage spatial et le voyage temporel engagent l'action aussi bien que la réflexion. Les objets font partie d'un continuum scientifique et technique. Le savoir et la compréhension dessinent la courbe d'un progrès harmonieux, dont ces romans fournissent de glorieux épisodes. Progrès scientifique et maturité de la civilisation doivent converger pour permettre l'accès de l'humanité aux étoiles. Il s'agit d'établir pour l'humanité une place dans l'univers, en lui assignant des conditions de possibilité, sur un plan concret et conceptuel.

Ce projet romanesque, dans une certaine mesure celui de la science-fiction tout entière, s'incarne dans des figures de héros raisonnables, de bienveillantes intelligences supérieures et d'objets techniques hors du commun, quoique toujours susceptibles d'être conçus et compris par des cerveaux humains, ceux des lecteurs.

Voici l'homme, selon Pierre Pelot

L'univers personnel délimité à partir des romans de Pierre Pelot au cours des années soixante-dix est fragmentaire et fragmenté. Pour obtenir un tableau complet de l'évolution de cet écrivain, il conviendrait d'étudier ses westerns des années soixante, ainsi que d'évoquer l'avancement ultérieur de son écriture, puisqu'il n'a cessé de publier depuis 1980 des œuvres de science-fiction et d'autres littératures. Je ne m'intéresse pas ici à toute l'œuvre romanesque de

55 La nature des maîtres d'Aergistal est dans le chapitre VI, dans la section « L'infini de l'espace et du temps ».

Pierre Pelot, mais à la manière personnelle dont il affine le traitement de thèmes et d'objets de science-fiction.

Les œuvres de Pierre Pelot reçoivent pendant les années soixante-dix un très bon accueil critique. Publié et réédité dans de nombreuses collections, cet écrivain est l'un des artisans du paradigme dominant de l'époque. Son univers est partagé entre deux signatures. Le nom de Pelot correspond à son pseudonyme principal, mais il a d'abord écrit de la science-fiction sous le nom de Pierre Suragne, dont la carrière au Fleuve noir anticipe, puis accompagne celle de Pierre Pelot⁵⁶.

392

La coexistence des deux pseudonymes est un phénomène fortuit, dû aux exigences du Fleuve noir. Le dernier ouvrage signé Suragne paraît en 1980 et, par la suite, c'est sous le pseudonyme de Pelot que sont publiés ses romans dans la collection Anticipation. La dualité Suragne/Pelot permet de dessiner à grands traits le parcours de cet écrivain : jusqu'en 1976, Pierre Suragne reprend et s'approprie les codes d'une collection populaire, en développant des thématiques personnelles ; à partir de 1977, le nom de Pierre Pelot s'attache à une science-fiction complexe et exigeante, affranchie de ses pères conventionnels.

Cet écrivain débute en science-fiction alors que les aventures spatiales semblent dépassées, car chargées de stéréotypes. Les premiers ouvrages signés Pierre Suragne pourraient être analysés comme des « westerns de l'espace ». Ils reprennent des intrigues et des personnages de l'Ouest américain. Néanmoins, il travaille aussi sur des images et des idées liées à des extrapolations qui l'entraînent loin des grands pâturages de l'Ouest.

*La Septième Saison*⁵⁷ met aux prises des êtres humains et des extraterrestres, les Larkiossiens, dont les coutumes tribales et les pratiques chamaniques rappellent celles des Indiens d'Amérique. La violence des rapports entre les « Blancs » humains et les « Indiens » de Larkioss rappelle celle de leurs équivalents terrestres : les premiers veulent les terres des seconds, qu'ils repoussent vers des réserves. Les objets issus du *mega-text* donnent forme à des réalités triviales : les vaisseaux spatiaux ne sont que des barges de transport, quelques fusils assurent la supériorité militaire des colons humains, les extraterrestres sont humanoïdes et leur mystique n'est pas plus obscure que celle de certains peuples humains.

Néanmoins, Pierre Pelot ne reprend pas des réalités communes. Si la majeure partie des objets ne paraît guère exotique, le monde qu'ils délimitent est sans équivalent. La fonction des vaisseaux se résume à assurer le transport entre la Terre

56 Pierre Pelot signe également de ce nom des romans de science-fiction pour la jeunesse au début de cette période. Il écrit aussi pour le Fleuve noir quelques romans fantastiques sous son pseudonyme de Suragne.

57 Pierre Suragne [Pierre Pelot], *La Septième Saison*, *op. cit.*

et Larkioss, mais leur rôle symbolique est bien plus important. Ces vaisseaux sont la dernière chance de l'humanité, qui fuit une Terre mourante. De même, les Larkiossiens occupent la fonction des Indiens dans les westerns, mais d'une manière trompeuse : ce ne sont ni des victimes, ni des révoltés.

La supériorité technique des êtres humains se heurte à une force invincible, celle de la planète elle-même. La croyance des autochtones en une « septième saison », moment de grâce qui doit voir les envahisseurs écrasés par la puissance de Larkioss, se révèle fondée sur une réalité empirique : cette planète transforme les humains en Larkiossiens. En dépit d'une parenté de structure avec le western, le décalage ontologique suscité par les objets impose un monde et une intrigue de science-fiction.

L'objet principal de l'extrapolation pour Pierre Pelot est l'individu considéré isolément ou confronté à une société remettant en cause son autonomie. Les luttes entre humains et Larkiossiens ont pour point focal un personnage de médecin, hésitant entre les deux sociétés. La figure de l'individu solitaire provient encore du western : Mal Iergo, héros de *Mal Iergo le dernier*⁵⁸, rappelle les justiciers et hors-la-loi errants de l'Ouest sauvage, ici de la planète Targa, une terre d'aventure, dont les seuls emplacements civilisés sont de gigantesques tavernes.

Mal Iergo est plus solitaire que n'importe quel pistolero, en raison de sa nature d'objet de science-fiction. Il est le dernier de son espèce, représentatif d'une branche atypique de l'évolution, qui a vu des insectes parents des termites prendre une forme humanoïde et accéder à des fonctions cognitives élevées. Ce personnage condamné à un individualisme total considère que son espèce a été détruite par l'accès à la conscience individuelle, qui a culminé avec le désir de chacun de s'imposer à tous : « chacun voulait être la reine de la maison-mère... », conclut amèrement Mal Iergo⁵⁹. La motivation du héros de ce récit d'aventures est de marquer de son empreinte personnelle un univers qui ne veut plus de lui.

Les thèmes de prédilection de Pierre Pelot trouvent dans le paradigme dominant des années soixante-dix un champ privilégié d'expression. Ses héros, martyrs ou révoltés, se heurtent à des mondes équilibrés mais destructeurs, car ils ne veulent pas s'y conformer. Des cadres et des objets conventionnels prennent un sens nouveau, mis au service d'une réflexion sur ce qui constitue l'individualité.

Dans *L'Enfant qui marchait sur le ciel*⁶⁰, des éléments du monde sont repris à une thématique classique d'Anticipation : les rescapés d'une antique

58 *Id.*, *Mal Iergo le dernier* (1972), Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1979.

59 *Ibid.*, p. 151.

60 *Id.*, *L'Enfant qui marchait sur le ciel*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1972.

catastrophe, ayant anéanti l'Atlantide, survivent dans un monde souterrain en attendant que le monde de la surface se régénère. Pierre Pelot reprend ce cadre, dans lequel il place un enfant de huit ans décidé à ne pas sacrifier son esprit critique. Dans ce monde, chacun prend place dans un édifice fini, en usant sa vie à des tâches répétitives, sans remettre en cause les préceptes prônés par la hiérarchie. Condamné à mort, cet enfant s'évade et découvre que le monde de la surface s'est régénéré.

En reléguant au second plan les objets techniques, Pierre Pelot se donne les moyens de cerner la personnalité et les motivations d'un être humain de science-fiction, un individu extrapolé en fonction d'un environnement écrasant. Cet être humain est celui qui voit les points aveugles grâce auxquels sa société se perpétue, dans l'erreur.

394

Cette structure de découverte et de compréhension se retrouve dans *Et puis les loups viendront*, *Mecanic Jungle* et *La Nef des dieux*⁶¹. Les personnages principaux ne peuvent plus accepter le compromis inconscient qui permet à leur société de se maintenir. Société post-apocalyptique, ville tentaculaire balayée par de meurtrières forces de sécurité, arche stellaire emportant des milliers de cadavres, les cadres de la science-fiction servent d'appui pour l'émergence d'une pensée autonome. Tous les moyens techniques convergent pour faire de la mégalopole de *Mecanic Jungle* un enfer pour les citoyens mis au ban de la société, au point qu'il semble que cette ville ne soit qu'un gigantesque mécanisme de sélection et d'exclusion. De même, la « nef des dieux » revient sur Terre alors que l'espèce humaine est menacée d'anéantissement, du fait de l'accumulation d'armes et de vaisseaux dans deux camps opposés.

Dans un tel paroxysme de violence, l'affirmation de l'individualité ne peut être que radicale et elle devient par contrecoup une individualité de science-fiction, un genre de clarté de vue associée à l'expression d'une volonté impérieuse qui n'a pas encore été observé à ce degré.

Le travail de Pierre Pelot sur les conditions possibles d'une affirmation de l'individu contribue à l'établissement du macro-texte en France, mais il se mêle vers 1973 à un ensemble d'images et d'idées organisées à partir d'œuvres de Philip K. Dick et de Michel Jeury, autour de la notion d'univers falsifié.

Les personnages principaux perçaient jusque-là les faux-semblants de ces univers piégés. À partir de 1974, les héros de ses romans deviennent incertains, car nulle voie d'évasion n'apparaît clairement. Leur individualité ne s'affirme que dans le cadre d'une lutte perdue d'avance. La chasse à l'homme qui se déroule dans *Ballade pour presque un homme* donne un premier aperçu de cet

61 Parus chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », en 1973, Pierre Suragne [Pierre Pelot], *Et puis les loups viendront*, *Mecanic Jungle* et *La Nef des dieux*.

échec⁶². Les enjeux de cette chasse échappent à tous les participants. La survie des participants importe moins que ce qu'un des chasseurs, Lohert, va pouvoir en tirer. Ce dernier sait désormais que les êtres humains sont intelligents et il compte s'appuyer sur cette révélation pour imposer une stricte uniformisation génétique dans sa propre société.

La situation la plus viciée est celle du *Dieu truqué*⁶³. Les Moor'woks, des surhommes qui vivent en état de conscience collective et jouissent d'une sérénité parfaite, croient passer à un stade ultérieur de développement en captant un homme destiné à devenir leur dieu. Celui-ci se révèle être un Français moyen, mesquin et égoïste, dont l'exemple détruit l'harmonie collective des Moor'woks. L'accès à la pensée individuelle transforme leur paradis en enfer. Selon cette logique, celui qui voit clair est condamné au malheur. Ce principe est appliqué de manière littérale dans *Une si profonde nuit*⁶⁴, qui présente une Terre peuplée d'aveugles congénitaux, parmi lesquels naissent deux enfants capables de voir. Ces enfants deviennent des prophètes, avant qu'une foule déçue et inquiète de leur clairvoyance ne leur crève les yeux.

Ce dernier roman est celui dans lequel Pierre Pelot joue le plus nettement du thème de l'univers rendu incertain par la prise de drogues hallucinogènes⁶⁵. Il s'établit plusieurs strates d'existence pour les personnages : la Terre aveugle, sur laquelle se débattent les deux voyants, pourrait n'exister que dans l'imagination délirante du pilote d'un vaisseau spatial en animation suspendue ; il se peut que ce pilote soit rêvé sous l'influence de champignons psychotropes par les enfants prophètes, du fait de leur désir de trouver une solution au mal affectant leur planète ; ou encore, tout le livre pourrait n'être que la divagation hallucinée d'un terrien aveugle qui, au bord de la mort, s'invente des enfants capables de voir et un vaisseau lointain susceptible de les aider.

La mise en place d'une structure gigogne, dans laquelle l'essentiel du monde est attribué à l'imagination d'un personnage, fait référence au processus d'écriture : le père imaginant des enfants qui ne sont pas aveugles fait acte d'extrapolation et pour lui, ces enfants sont de la science-fiction. Cette mise en rapport du monde concret de la fiction et du processus d'écriture est thématisée par Pierre Pelot dans *Le Sommeil du chien*, dont le personnage principal est un écrivain de science-fiction poussé à imaginer des histoires par des voix dans sa tête⁶⁶.

62 *Id.*, *Ballade pour presque un homme*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1974.

63 *Id.*, *Le Dieu truqué*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1974.

64 *Id.*, *Une si profonde nuit*, Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1975.

65 Les deux autres romans où interviennent ce genre d'objet sont contemporains : *Mais si les papillons trichent* (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1974) et *Vendredi par exemple* (Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1975).

66 Pierre Pelot, *Le Sommeil du chien*, Paris, Kesseling, coll. « Ici et Maintenant », 1978.

Ces personnages continuent, chacun à leur niveau, à affirmer une individualité en rupture avec un environnement délétère. Il leur est impossible d'échapper à leur aliénation, qui s'insinue au cœur même de leur libre-arbitre, mais ils peuvent encore croire à une évasion possible : l'individualité n'est plus alors que le rêve de l'individu⁶⁷.

C'est sous le nom de Pierre Pelot que paraissent les œuvres développant le plus finement ces objets essentiels de son univers personnel que sont l'individu révolté et la société oppressive⁶⁸. Ce que Pierre Pelot puise dans le macro-texte prend un caractère surprenant, car l'extrapolation se révèle logique et révoltante, comme dans le cas de l'immortalité envisagée dans *Les Barreaux de l'Éden*⁶⁹.

Ce roman présente deux images de l'immortalité, dont l'une est piégée et l'autre insuffisante. Aux catégories sociales inférieures est accordée la possibilité de contacter les défunts grâce à l'ANC X. Forts de cette preuve en l'immortalité de l'âme, les citoyens des classes laborieuses acceptent l'autre immortalité, relative, des classes supérieures, qui voient leur existence prolongée par l'ANC X. Le contact avec les morts n'est que supercherie, mais les êtres humains ont tous accédé à l'immortalité, du moins à une régénération physique indéfinie, du fait d'une mutation qui n'a rien à voir avec l'ANC X.

Cette immortalité fonde la société des *Barreaux de l'Éden*, dans la mesure où elle cause la structure hiérarchique indispensable pour contrôler les trajectoires individuelles et empêcher quiconque de suspecter la vérité. Pierre Pelot propose des images de l'immortalité que le lecteur remet en question, sans percevoir son propre aveuglement : l'immortalité réelle se trouvait présente dès l'origine, à la source des objets de cet univers fictionnel, mais aussi indétectable pour le lecteur que pour les héros, jusqu'à la révélation finale.

Les objets de science-fiction repris par Pierre Pelot dans ses romans de la fin des années soixante-dix sont inclus dans des jeux de miroir qui rendent leur nature et leur portée réelles difficiles à déterminer. Ainsi, il est indispensable de saisir en quoi consiste le voyage X de *Transit*⁷⁰, car de cet objet dépend la réalité de deux mondes aux yeux du lecteur.

Or, son existence concrète est niée tout au long du récit, aussi bien par les habitants de l'utopie de Gayhirna que par ceux de la réplique de notre monde. Les uns et les autres ont intérêt à faire douter le personnage principal de

⁶⁷ Dans *Le Sourire des crabes* (Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1977), Pierre Pelot organise sur ce principe un récit d'une rare violence, dans lequel les deux héros, Luc et Cath, se révèlent être des schizophrènes imaginant, dans un long délire partagé, une fuite pendant laquelle ils assouvissent tous leurs désirs.

⁶⁸ Sous le nom de Pierre Suragne paraissent encore chez Fleuve noir, coll. « Anticipation », *La Cité au bout de l'espace* (1977), *Virgules téléguidées* (1979) et *Dérapages* (1980).

⁶⁹ Pierre Pelot, *Les Barreaux de l'Éden*, Paris, l'ai Lu, 1977.

⁷⁰ *Id.*, *Transit*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1977.

l'existence du voyage X. Néanmoins, ce n'est pas cet objet qui se révèle un enjeu essentiel du récit, puisqu'il ne s'agit que d'un procédé de voyage dimensionnel comme il s'en rencontre dans de nombreux récits de science-fiction.

Ce qui reste invisible tant que le voyage X est dissimulé est la portée exacte de l'extrapolation à l'œuvre dans le roman. Il n'y est pas question d'exploration dimensionnelle, mais de confrontation de systèmes politiques. L'existence d'un monde utopique, susceptible de servir de modèle ou de but d'évasion pour les individus soumis à la société écrasante de notre propre monde, doit être dissimulée à tout prix. Le lecteur croyait suivre un héros en train de se débattre dans une trame d'illusions, alors qu'il aurait pu identifier le problème, à savoir l'antagonisme fondamental des deux mondes mis en parallèle dans le roman.

Carry Galen et son alter ego utopique Gaynes sont, chacun dans leur monde, des êtres malades, incapables de faire la part entre leurs décisions personnelles et les choix imposés par leur société. La limite entre individualité et pression sociale se brouille. L'empreinte de la société se lit sur les individus eux-mêmes, au travers de leurs tergiversations, tandis que les volontés individuelles paraissent se dissoudre dans une entreprise collective. L'aliénation devient une part constitutive des individus.

Ces sociétés ne sont que des décors, mais leurs illusions ont plus de substance que les aspirations à la réalité des personnages. Les actions héroïques ne déchirent le voile de la société que dans le seul cerveau du héros. En se défaisant de son aliénation, il perd la capacité de vivre dans cet environnement qui, tout totalitaire et mensonger qu'il soit, est le seul qui existe. S'il ne choisit pas la mort, il se trouve condamné à une solitude écrasante et morbide, qu'il s'agisse d'une errance dans un désert inconnu pour le protagoniste de *Delirium Circus* ou d'un exil intérieur pour l'héroïne de *Canyon Street*⁷¹.

Dans ces deux romans a lieu une découverte similaire. Les lieux de vie ne sont que des décors où se déroulent, dans un mouvement perpétuel, des activités dont la seule finalité est la perpétuation de la société qui les impose. Dans *Delirium Circus*, les quartiers d'une ville circulaire sont compartimentés de telle sorte que les habitants d'un quartier ignorent ce qui se passe dans les autres cercles. Le cercle le plus connu est celui où sont tournés sans relâche des films, pour lesquels sont tués des figurants venus du cercle extérieur. Un acteur en fuite s'aperçoit que le public est composé de travailleurs hypnotisés, dont le seul plaisir est de s'immerger dans les films produits par les cercles intérieurs. Les acteurs ne créent du divertissement que pour motiver les travailleurs qui leur fournissent de quoi créer du divertissement.

71 *Id.*, *Delirium circus*, Paris, J'ai Lu, 1977. *Id.*, *Canyon Street*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1978.

La structure sociale de *Canyon Street* est équivalente : les êtres humains vivant et se reproduisant dans Canyon Street servent à fournir les Territoires en Travailleurs Satisfaits, qui en retour fabriquent la manne assurant l'alimentation de Canyon Street, sans que personne ne supervise une société qui se maintient par sa seule inertie. La seule récompense de Javeline, qui a compris ce système, est d'être considérée comme une Folle intouchable en Canyon Street.

L'individu devient un objet impossible, car il n'existe aucune base solide pour fonder son autonomie. Le libre-arbitre devient un mirage, dans des sociétés qui prêtent les désirs qui les arrangent aux morts ou aux fœtus à naître⁷² : ces êtres absents expriment une volonté qui est celle d'une communauté refusant les individus et s'en nourrissant parfois littéralement, comme lorsque, dans *Fœtus Party*, le Saint Office Dirigeant recycle sous forme d'aliments vieillards et embryons.

La révolte perd toute signification, car la violence est provoquée, encadrée et utilisée pour faire rentrer dans le rang les éléments subversifs. Érigé en modèle de société, cela donne *La Guerre olympique*⁷³ : des batailles de soldats-sportifs servent d'exutoires aux aspirations des peuples, tandis que les contestataires de chaque camp sont condamnés à périr en cas de défaite de leur équipe, ce qui permet de réguler par une violence légale toute aspiration à l'individualité⁷⁴.

Ces thématiques culminent au travers de deux dispositifs narratifs ambitieux, ceux de *Kid Jésus* et de *Parabellum tango*⁷⁵. L'un et l'autre de ces romans présentent sous un jour séduisant l'abolition de l'individu, en montrant de quelle manière toute entreprise individuelle peut être versée dans un édifice collectif, dans le mythe pour *Kid Jésus*, dans une société parfaite pour Woodyn Noman.

Dans *Kid Jésus* se déploient deux fils narratifs parallèles. Le premier porte sur les deux années d'ascension d'un simple fouilleur de décombres devenu prophète des exclus sous le nom de *Kid Jésus*, jusqu'à sa fin tragique, qui a permis l'établissement de sa légende. Le second est centré sur l'enquête menée par un journaliste auprès de l'ancien bras droit de *Kid Jésus*, Alano Teeshnik, pour faire la part de la réalité et du mythe⁷⁶. Le lecteur est confronté à la gloire

72 Si les morts des *Barreaux de l'Éden* donnent aux vivants des conseils de résignation et d'obéissance, les fœtus de *Fœtus Party* (Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1977) revendiquent de leur côté le droit au suicide, ce qui convient fort bien à un monde surpeuplé.

73 *Id.*, *La Guerre olympique*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1980.

74 Dans *La Rage dans le troupeau* (Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1979), la tentative de maîtriser la violence échoue. La picrotoxine développée pour transformer des êtres humains en tueurs est trop puissante.

75 Parus chez J'ai Lu, en 1980, *Kid Jésus* et *Parabellum tango*.

76 Des échos de westerns résonnent dans *Kid Jésus*. Le monde des fouilleurs rappelle celui des prospecteurs de l'Ouest sauvage. Le personnage messianique de *Kid Jésus* réunit deux figures majeures de l'Amérique, le hors-la-loi Billy the Kid et le Jésus des évangélistes. La figure du journaliste enquêtant sur la légende des terres sauvages fait partie de l'horizon du western.

et à la déchéance du même personnage. L'Alano Teeshnik interrogé en 2363 n'est autre que Kid Jésus, qui a cédé en 2355 aux menaces des corporations. En devenant un obscur paria, l'ancien Kid Jésus a détaché sa personne de sa légende. Grâce à ce dispositif narratif alternant passages épiques et scènes sordides, Pierre Pelot donne forme à un objet de science-fiction unique, un mythe du futur, ancré dans l'affirmation d'une forte personnalité et déployé pour servir de justification paradoxale à la société qu'il prétendait dénoncer.

Alors que les autres romans de Pierre Pelot montrent des sociétés bloquées, où se débattent des héros qui ont déjà perdu, *Parabellum tango* présente un écrasement en cours. Le domaine de l'Œil absorbe progressivement les zones de « hors-vue », qui restent soumises au chaos des passions humaines. Anton Girek, le chanteur de « Parabellum tango », représente un espoir de résistance, même s'il lui faut pour cela quitter les terres de l'Œil. Néanmoins, la puissance insidieuse de cette utopie obligatoire forme l'horizon principal du récit. Elle se manifeste sous forme de passages de diverses natures, encadrés et disposés au fil du texte⁷⁷. Ils fournissent des informations, en particulier sur la loi de l'Œil, c'est-à-dire sur les interdits qui frappent les citoyens.

CECI EST LA LOI DE L'ŒIL

Art. 1 : La loi doit être prise comme telle, vénérée et entendue sans restriction aucune et sans qu'il soit admis l'exception, car elle est essentiellement, dans sa formulation globale, règle vitale de la Société Parfaite des Citoyens Protégés.

Fig. 4. La loi de l'œil (*Parabellum tango*)⁷⁸

La Loi de l'Œil est posée comme antérieure et supérieure à toute aspiration individuelle. Cette contrainte devient aliénation consentie, puisque chaque citoyen doit suivre aveuglément son programme personnel, en ayant la certitude que l'obéissance individuelle garantit le respect général d'une loi jamais perçue dans sa totalité. En plus de ce type d'affirmation civique, quelques publicités et lieux communs donnent un aperçu des mentalités et de leurs points aveugles. Une des premières « réflexions anonymes et courantes » indique ainsi que la manière la plus normale de mourir est une crise cardiaque⁷⁹, remarque qui prend tout son sens lorsque le lecteur apprend à la fin du récit que les Animaux

⁷⁷ Un roman de John Brunner, *Tous à Zanzibar* (*Stand on Zanzibar*, 1968, paru en France en 1972) peut avoir inspiré ce type de dispositif. John Brunner y développe quatre fils différents, l'un donnant à voir un récit traditionnel, les autres donnant des indications de contexte ou des points de vue sur le monde.

⁷⁸ *Id.*, *Parabellum tango*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

de Compagnie qui conseillent chaque citoyen sont des dispositifs de surveillance susceptibles de provoquer un arrêt du cœur chez un propriétaire désobéissant.

Ces encarts ont pour fonction principale d'éveiller l'attention du lecteur, qui pressent que la plupart des enjeux n'apparaissent pas clairement. Le plus explicite fournit une formulation des principes mêmes qui ont guidé l'élaboration de l'histoire :

CECI EST UNE RAMPE DE LANCEMENT

(qui est censée pousser à une réflexion personnelle tous ceux qui, normalement, sont incapables d'extrapoler à partir de certaines données subjectives [...])

Scénario embryonnaire pour un récit [...] dit de Science-Fiction qui se voudrait parabole et « dénonciation » d'un certain réel caché sous les masques du présent.

Le schéma correspond aux structures cycliques évoquées dans les romans de Pierre Pelot : deux catégories d'êtres humains, Nantis et Dépossédés, se perpétuent indéfiniment, sans jamais savoir pourquoi. Le statut de ce texte est incertain : il pourrait aussi bien avoir été produit dans le cadre de l'histoire que représenter une prise de position du narrateur, décidé à exhorter le lecteur à réfléchir à son roman. Dans les deux cas, les personnages du récit n'ont pas accès à ce texte, pas plus qu'à nombre d'informations distillées pour le seul bénéfice du lecteur. Ce dernier se trouve en position de comprendre les limites des actions des personnages, qui ne peuvent, eux, prendre la mesure de la situation.

L'un des aboutissements du roman, la dilution totale de la personnalité de Woody Noman dans le bonheur artificiel de l'Œil, reste impossible à juger. Malgré son nom rappelant l'être humain moyen, Noman a un parcours atypique. Originaire de la hors-vue, il souhaite s'intégrer au domaine de l'Œil. Il obéit à son programme personnel, mais a du mal à se détacher de son passé de hors-vue, si bien que son Animal de Compagnie diagnostique un manquement grave et entreprend de le tuer. Noman n'est sauvé de la mort que pour voir son système de valeurs mis à bas par les explications d'une avotraq, une superviseuse chargée d'éviter les erreurs judiciaires.

Cette avotraq formule les objectifs de l'Œil : implanter au plus profond des individus la volonté d'obéir à leur programme personnel, de manière à provoquer artificiellement le bonheur individuel et le bonheur de toute la société. Il s'agit de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 114.

détruire l'être humain pour le sauver. Woody Noman accepte de se soumettre à ce conditionnement, et son bonheur final ne fait aucun doute :

[Noman et Doni] souhaitent des enfants, quand le moment sera venu. Ils savent qu'un jour ils désireront très fort un enfant, comme jamais auparavant : ce sera le moment venu. [...]

Woody Noman regarde se lever le jour, délicieusement saoulé par un sentiment profond de BONHEUR béat qui vaut toutes les drogues. Il caresse négligemment un simulacre d'A.C. (l'œil du Programme collé à sa personne tel un ange gardien vigilant) qui représente un chat noir et blanc.

Woody Noman a toujours aimé les chats⁸¹.

Voici l'homme, selon Pierre Pelot : Woody Noman présente l'exemple achevé d'un objet de science-fiction dont l'écrivain a affiné les incarnations pendant une décennie, l'individu parfaitement écrasé par sa société, heureux dans son malheur, désirant sa propre aliénation. Les avatars de cet objet figurent en bonne place dans le paradigme dominant des années soixante-dix, et l'univers personnel de Pierre Pelot suit une courbe parallèle à l'évolution des images et idées de la science-fiction, en présentant des univers tragiquement inhospitaliers⁸².

Une analyse des figures extraterrestres, des voyages spatiaux ou des perspectives métaphysiques ouvertes par la science-fiction pourraient s'appuyer aussi bien sur l'œuvre de Gérard Klein que sur celle de Pierre Pelot. Les êtres humains et les sociétés dont ils dessinent les contours et les rouages proviennent d'une même matière, même si l'aboutissement de leurs réflexions paraît diamétralement opposé. Ces deux écrivains puisent dans un même macro-texte des objets similaires, ils emploient des procédés littéraires équivalents pour leur donner une apparence de matérialité, et leurs mondes fictionnels partagent de très nombreuses caractéristiques.

La différence entre ces deux auteurs pourrait s'expliquer par leur tempérament, par une *persona* littéraire qui orienterait leurs extrapolations. À un Gérard Klein pragmatique, qui plaide pour une nécessaire ascension de l'espèce humaine vers les étoiles, s'opposerait un Pierre Pelot virulent contempteur de son époque,

81 *Ibid.*, p. 248-249. De la même manière, le seul des personnages principaux des *Barreaux de l'Éden* à ne pas mourir se soumet à un « traitement hypno », dont il ressort « soulagé de [ses] réticences, sans le moindre complexe de culpabilité » (*Id.*, *Les Barreaux de l'Éden*, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 282).

82 Pierre Pelot imagine, en accord avec le paradigme dominant de la science-fiction pendant les années quatre-vingt, des récits violents et pessimistes, mais dont les héros sans scrupule parviennent à triompher des obstacles. *Le Ciel bleu d'Irookee* (Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1980) donne un premier aperçu de ce type d'intrigue : le personnage principal, trompé par la propagande de son empire galactique, se retourne contre lui et enraie la machination destinée à anéantir la population d'Irookee.

dénonçant les rouages de l'oppression susceptibles de briser les volontés. Cette explication est valable pour tous les écrivains : elle a le mérite de faire ressortir ce que la personnalité de l'auteur apporte d'originalité à une littérature de science-fiction trop rapidement identifiée à ses objets.

Néanmoins, ce qui distingue ces deux univers personnels tient aussi de l'histoire littéraire. Le dernier roman de Gérard Klein paraît deux ans avant le premier de Pierre Pelot : les paradigmes de l'aventure et de l'exploration spatiales, poussés à leur plus pure expression dans l'œuvre de Gérard Klein, le cèdent alors au paradigme du monde hostile. L'extrapolation dépend aussi bien d'un certain état du macro-texte et de l'avancement des connaissances réelles, que du contexte littéraire de l'époque d'écriture. Les univers personnels de Gérard Klein et de Pierre Pelot héritent des extrapolations de leurs prédécesseurs, mais ils se déploient à la confluence d'un paradigme collectif de la science-fiction et de l'esprit singulier d'un écrivain.

402

De toutes les intuitions que je m'efforce de formaliser, le rapport de chaque texte de science-fiction à un ensemble global de références, le macro-texte, se révèle la plus difficile à délimiter. Des éléments concrets permettent d'étayer cette notion, comme la récurrence d'objets pourtant toujours différents, ou la tournure d'esprit des fans les plus zélés, portés à postuler des au-delà des textes après la lecture.

Néanmoins, le macro-texte se situe moins dans le catalogue de thèmes pouvant être objectivement dressé à partir des textes de science-fiction, que dans la dynamique qui accompagne ces thèmes. Les idées et images de la science-fiction se propagent d'un texte à un autre en se modifiant sans cesse, sous l'effet conjugué du goût de l'époque et des objectifs de chaque écrivain. Ce mouvement est conscient et encouragé, non comme un ensemble de recettes propices à la concoction de romans équilibrés et savoureux, mais comme un tissu culturel permettant le maintien, d'un texte à un autre, indépendamment des époques et des domaines nationaux et culturels, d'un état d'esprit spécifique.

Le lecteur qui passe d'un texte de Pierre Pelot à un roman d'Isaac Asimov, puis à un roman de Gérard Klein, et qui va voir *2001, L'Odyssée de l'espace*, entre deux albums des aventures de Valérien, *Agent spatio-temporel*⁸³, y retrouve plus que des figures et des images communes. Il y saisit un état d'esprit particulier, une invitation à la spéculation active induite par les objets et leur configuration particulière dans une œuvre donnée.

83 La série des aventures de Valérien et Laureline a pour auteurs Pierre Christin et Jean-Claude Mézières. Elle a d'abord paru en feuilleton en 1967 dans *Pilote*, puis en albums cartonnés à partir de 1970.

Le macro-texte est à la fois le produit d'une évolution historique et un phénomène où se dilue la notion du temps. Loin de fournir un critère d'analyse maniable, il manifeste la futilité de toute tentative de cerner des caractéristiques génériques pour la littérature de science-fiction, puisque, au-delà des procédés d'écriture et des postulats ontologiques qui permettent de créer des récits prenants et des mondes fascinants, se déploie un horizon d'attente dépassant tous les textes et embrassant des œuvres issues de tous les champs artistiques.

La perception de cet espace potentiel sur lequel se découpe chaque œuvre est indispensable pour comprendre la nature collective de la science-fiction et percevoir l'originalité des écrivains et des romans, aussi bien dans le contexte de leur époque, qu'au regard de la science-fiction tout entière. Comme le montrent les exemples de Gérard Klein et Pierre Pelot, les objets ne sont pas placés dans un texte pour eux-mêmes, dans une combinatoire uniquement destinée à raconter des aventures exaltantes. Pour eux comme pour les autres auteurs de science-fiction, ces matériaux sont les supports d'univers d'écrivains, qui permettent de dessiner des images et des situations uniques. Loin de n'être que des variations byzantines sur des lieux communs, les romans de science-fiction sont donc la manifestation d'une langue et d'une culture partagées, dont les réussites individuelles prouvent la vigueur du mouvement collectif.

La littérature de science-fiction ne produit pas que des mondes de poche, suscités par des textes autonomes : elle est la source d'un univers susceptible d'accueillir toutes les spéculations et toutes les représentations, pourvu que des œuvres individuelles parviennent à leur donner l'apparence d'une compatibilité avec notre monde de référence. C'est cet univers, ce macro-texte fait de spéculations particulières, qui soutient ensuite des réflexions et des figures nouvelles, selon un cycle vertueux d'expansion perpétuelle.

Les écrivains, qui sont avant tout des lecteurs, sont conscients de ce qu'ils reprennent à leurs prédécesseurs à la fois des objets et des manières de leur donner une matérialité : ils proposent des innovations et des raffinements pour les uns comme pour les autres. Un roman des années cinquante n'est pas écrit d'une manière radicalement différente d'un roman des années soixante-dix. De l'alliance de mots usuels, de néologismes et de mots modifiés, au sein de structures linguistiques courantes, prennent corps des images et des idées qui fondent la substance des mondes fictionnels.

Ce processus d'extrapolation et de concrétisation peut être observé aussi bien dans les premiers romans de Francis Carsac que dans ceux de Michel Jeury, par exemple. Ce dernier, pourtant, s'emploie à incorporer ses objets de manière plus discrète ou plus complexe. Alors que Francis Carsac fournit en plusieurs

occasions des explications sans ambiguïté concernant les usages des spaciens, la logique de la chronolyse n'est pas clairement explicitée par Michel Jeury, qui met en scène ses conséquences sur les perceptions et l'existence de ses personnages, tout en multipliant les interprétations de ce phénomène.

Cette différence entre les ambitions et les procédés qui ont la préférence de ces auteurs correspond à une évolution des sensibilités qui peut être rapportée aux paradigmes dominants. Les mondes de science-fiction, au moment où Francis Carsac écrit, finissent par être compris et maîtrisés par les héros. Michel Jeury écrit à une époque où les structures des sociétés sont mouvantes, leurs fondements fragiles et leurs logiques obscures. Les choix narratifs de ces deux écrivains dépendent des mondes suggérés : le premier livre des explications claires sur une société complexe, mais compréhensible, tandis que le second s'efforce de dérouter son lecteur, en lui refusant certaines explications et en multipliant les interprétations, pour lui faire sentir ce qui dans cette réalité nouvelle échappe à l'esprit humain.

404

Ces mondes élaborés en fonction de points de départ contemporains de l'écriture des romans ne perdent pas de leur attrait quand les conditions ayant abouti à leur naissance disparaissent. Que passent les théories scientifiques, que se démodent les modèles sociologiques et que se succèdent les paradigmes dominants, les œuvres classiques demeurent. Quelle que soit leur inscription dans une période donnée, dont ils offrent des reflets déformants et révélateurs, ces récits sont avant tout des œuvres littéraires, qui jouissent d'une autonomie complète par rapport à la réalité et restent lisibles à toutes les époques en raison des valeurs et des motivations animant leurs personnages.

Le macro-texte est, de ce fait, un espace atemporel aussi bien que le cadre d'une évolution. Puisque s'y prolongent les récits de science-fiction qui l'alimentent, il correspond à un domaine fictionnel gigantesque, traversé de milliers de routes que le lecteur peut emprunter à son gré, sans qu'il existe jamais de destination finale. Néanmoins, les objets les plus fascinants acquièrent une substance au sein du macro-texte qui ne dépend plus de l'environnement d'une fiction précise. Ils deviennent des abstractions, susceptibles de recevoir une nouvelle incarnation concrète dans un autre monde de fiction.

Ces abstractions, désignées sous le nom de thèmes de la science-fiction, paraissent en retour fournir des points de repère temporels : leur première cristallisation et leurs occurrences les plus magistrales semblent scander l'histoire de la science-fiction, en rendant manifestes à la fois l'intertextualité et la volonté de dépasser les prédécesseurs. Par conséquent, il est indispensable, lorsqu'un texte particulier est rapporté au macro-texte de la science-fiction, de se souvenir que cet horizon est le produit d'un lieu et d'un temps donnés.

CONCLUSION

J'ai brossé le portrait de la science-fiction d'expression française dans l'intention de faire ressortir ce qui fait son originalité et son intérêt pour la compréhension de la science-fiction : un milieu dynamique a donné naissance à un corpus cohérent d'œuvres littéraires, grâce à des structures éditoriales restées homogènes, malgré des conditions parfois hostiles. Ces œuvres fournissent des exemples aboutis de l'écriture de la science-fiction, ouvrant des perspectives nouvelles sur la manière d'envisager l'étude de la fiction.

Pourtant, le domaine français de la science-fiction n'a jamais cessé d'être dominé, sur le plan symbolique par le domaine anglo-saxon et sur le plan économique par la sujétion de ses collections à des maisons d'édition préoccupées d'élargir leur gamme et attentives à des profits souvent moindres dans le cas des auteurs français. Le macro-texte constitué par les romans français demeure un macro-texte second, nourri de références américaines.

À présent que les conditions exactes de la naissance de la science-fiction en France sont éclaircies et que les clefs nécessaires à la compréhension des œuvres ont été fournies, il me reste à déterminer quelle place revient aux milliers d'ouvrages parus sous une couverture de science-fiction en France entre 1950 et 1980.

LA SCIENCE-FICTION, UNE LITTÉRATURE À PART ?

La littérature de science-fiction s'est développée en France en raison de plusieurs facteurs convergents, en particulier une structure éditoriale adaptée et un état d'esprit adéquat. L'histoire de la science-fiction en France aurait pu se ramener à une histoire des traductions et de leur réception. Entre 1951 et 1957, les écrivains français ont rarement été inscrits au catalogue des collections les plus prestigieuses, *Présence du Futur* et *Le Rayon fantastique*. Ensuite, la première vague d'auteurs français a peu ou prou disparu pendant les années soixante. Malgré la collection *Anticipation du Fleuve noir*, qui a constitué entre 1951 et 1969 le principal lieu d'écriture et d'expérimentation pour les romanciers français, même les textes les plus intéressants n'auraient pas survécu au passage du temps, faute de lieux de réédition, si les nombreuses collections des années soixante-dix n'avaient permis aux œuvres antérieures de reparaître.

Si cette floraison de collections a alimenté l'intérêt pour la science-fiction, l'état d'esprit propre à la création de textes originaux lui préexistait. Un noyau d'amateurs et d'auteurs s'est formé autour de lieux de sociabilité et de lieux de création comme *Fiction*. La conscience du caractère collectif de la science-fiction s'est très tôt manifestée. Les écrivains français se savaient lecteurs de science-fiction avant que d'être auteurs. Dès lors qu'un public plus important a pris goût à ces textes, des récits marquants sont nés en grand nombre de la plume d'auteurs français.

Considérée dans le cadre d'une histoire générale de la littérature française au ^{xx}^e siècle, la chronique de ces trois décennies ressemble à une histoire secrète. Ses acteurs et ses œuvres évoluent dans un univers parallèle, inconnu du grand public comme du public universitaire. Plus qu'à une littérature populaire, la science-fiction s'apparente à une littérature de niche, destinée à un public très spécialisé.

406

Néanmoins, la vitalité de ce milieu et l'autonomie de son histoire montrent qu'une littérature à part entière, avec ses œuvres de référence et ses valeurs propres, peut se développer durablement, dans une relative obscurité et hors du contrôle des instances dominantes. La science-fiction n'est pas soumise à des critères de validation exogènes. Si les maisons d'édition désirent mettre en place des collections viables, elles doivent se conformer à des représentations élaborées dans le milieu de la science-fiction.

Un critique évaluant un roman de science-fiction comme un ouvrage paru en collection blanche s'interdit de formuler un avis pertinent à son sujet. Pour maîtriser les catégories de ce sous-champ éditorial, il faut effectuer un investissement cognitif spécifique, qui implique de se familiariser avec l'état d'esprit propre à la science-fiction, mais aussi de saisir selon quels mécanismes son domaine national se constitue.

L'histoire de la science-fiction, de ses acteurs et de ses thématiques est apparue dès l'origine consubstantielle à la compétence de lecture à développer. Par des références aux précurseurs, de Verne à Rosny aîné, de Wells à Renard, puis par la mise en valeur des figures américaines, et enfin par l'entreprise encyclopédique de globalisation des savoirs de la science-fiction, les directeurs de collection et les critiques ont contribué à constituer une histoire littéraire faite de l'alliage paradoxal du grand récit de découvertes successives et de la coprésence des thèmes de la science-fiction. Son isolement par rapport au mouvement de la littérature apparaît non comme le signe d'une faiblesse, mais comme la source d'une partie de son identité.

Cette insularité est directement liée à son intertextualité spécifique. Le principe d'organisation de ce qui n'est pas un genre, mais un mouvement de création collective, est le macro-texte formé par les œuvres et leurs prolongements.

Ce macro-texte se trouve au croisement entre les productions intellectuelles de la science-fiction, son *mega-text*, et les réalités scientifiques, sociales et philosophiques contemporaines.

Soumise à une forte pression évolutive, l'écriture de la science-fiction n'est pas normée : il ne s'agit pas d'appliquer des recettes et des formules narratives pour mettre en scène des objets récurrents. L'évolution du paradigme dominant de la science-fiction manifeste sur un temps long les modifications parfois insensibles d'une œuvre à une autre dans les modalités de représentation des objets et le choix des sujets.

La science-fiction apparaît comme un laboratoire où est expérimentée de manière accélérée et autonome l'une des possibilités de la fiction narrative, à savoir le régime matérialiste spéculatif. Les écrivains s'efforcent de donner une substance à leurs univers fictionnels, en établissant des réseaux d'objets convaincants, en dessinant des environnements plausibles et en mettant en scène des personnages dotés de valeurs et de motivations humaines, afin que les lecteurs soient amenés à reconnaître dans les étrangetés des éléments connus et assimilables.

De la même manière, l'étude de la science-fiction porte sur des particularités évidentes, à savoir des objets et des techniques narratives spécifiques, mais les effets de monde qui en procèdent peuvent être rapportés à la fiction en général. Les écrivains de science-fiction élaborent des mondes en tension d'une part avec le monde contemporain de l'écriture et d'autre part avec un ensemble d'images héritées de précédentes extrapolations. Ces deux influences font de la science-fiction une littérature à part, non pour des raisons esthétiques ou poétiques, mais du fait de ses liens avec des espaces extérieurs à la littérature. Une interprétation de ses mécanismes fictionnels implique de déterminer ce qui dans la science-fiction échappe à la littérature, et ce qui y ramène.

DOMAINE DE LA SCIENCE-FICTION ET FIGURES D'AUTEURS

Se placer dans l'orbite exclusive de la science-fiction risque d'éloigner de la littérature. Les images de la science-fiction et les notions qui leur sont associées sont véhiculées par d'autres arts, en particulier le cinéma et la bande dessinée. La transmédiabilité de la science-fiction fait partie des facteurs qui réduisent sa légitimité au sein des études littéraires. Puisqu'il est possible de caractériser la science-fiction sans recourir à des textes, cela semble indiquer que l'aspect « de science-fiction » devrait être recherché à la convergence des arts qui lui donnent forme.

Une telle analyse ne diminuerait pas l'intérêt de la science-fiction pour les études littéraires. Il faudrait néanmoins que l'angle d'approche permette

plus que l'inventaire d'une imagerie spécifique ou de simples comparaisons d'objets associés à la science-fiction. Les robots de la littérature se superposent et s'associent, dans un *mega-text* élargi, avec les robots de la télévision, du cinéma, de la bande dessinée et de l'illustration.

La circulation de ce type d'objet facile à identifier est un signe incontestable de la nature syncrétiste de chaque macro-texte, où dialoguent des sources de toutes natures et de toutes époques, dès lors qu'elles établissent un rapport d'extrapolation avec la réalité. Néanmoins, si les robots, les vaisseaux spatiaux et les mutants constituent la monnaie d'échange de la science-fiction, ils ne font que désigner le système monétaire sous-jacent, à savoir la mise en relation explicite de fictions soumises au régime ontologique poétique matérialiste spéculatif.

408

La science-fiction excède le domaine de la littérature par le biais d'une coordonnée particulière de la fiction. L'examen de cette coordonnée se révèle délicat dans d'autres arts. Parler de régime ontologique poétique se résume à rappeler la séparation entre fiction et discours soumis à vérification. Or, si la variante matérialiste de ce régime est pour la littérature une apparition tardive, il n'en est pas de même pour les arts visuels narratifs¹.

L'apparente transitivité de ces arts visuels rend plus facile la représentation concrète des objets de leurs fictions, mais plus difficile le recours à l'ellipse et à la suggestion qui fonde la labilité des mondes fictionnels soumis au régime ontologique poétique d'ensemble. Pour ces trois arts, le régime ontologique de référence ne peut être que matérialiste : le destinataire doit être en mesure de postuler que les objets de ce monde sont aussi concrets et solides que ceux de son environnement.

Dans tous les cas, les œuvres de science-fiction fournissent des exemples du même régime ontologique, mais ce régime est atypique dans le cas de la littérature, alors qu'il fait figure de variante de la modalité naturelle de la représentation dans les arts visuels.

Les conditions de création de toutes les œuvres de science-fiction sont similaires. Les images et les idées issues du macro-texte local sont intégrées à la fiction de manière à paraître tangibles. Des procédés propres à chaque art produisent des effets de matérialité. Au cinéma, l'efficacité des effets spéciaux peut être mise en relation avec la qualité d'un film, mais surtout avec la survie de ses images. Il s'agit moins ici de maîtrise technique que de capacité à intégrer

1 Les arts visuels non narratifs, c'est-à-dire les arts plastiques, tels que la peinture, la sculpture et l'illustration, ne peuvent que difficilement être rattachés à des catégories fictionnelles. Ces arts font supporter l'intégralité de la constitution de la fiction à d'autres sources, œuvres ou esprits des spectateurs.

des objets à une narration efficace, de manière à leur fournir une épaisseur temporelle et physique.

Analyser la littérature de science-fiction ou le cinéma de science-fiction ne revient donc pas à étudier « la science-fiction » en général, mais à mettre en valeur les procédés stylistiques spécifiques à chaque art. Il n'existe pas une science-fiction abstraite et désincarnée, mais une multitude d'œuvres s'efforçant de donner consistance à des objets, qui cimentent des mondes fictionnels extrapolés à partir de notre monde de référence. Les œuvres relevant d'un art donné forment un faisceau distinct pour alimenter un *mega-text* spécifique, jusqu'à se rejoindre au sein du macro-texte local.

Le *mega-text* de la littérature de science-fiction a longtemps joui d'une prééminence symbolique, car les œuvres littéraires forment une manière d'avant-garde pour la science-fiction. Les œuvres cinématographiques et dessinées ont pour elles la puissance visuelle, qui permet la popularisation massive de certaines images, mais les idées qu'elles véhiculent sont des vulgarisations de notions élaborées auparavant en littérature.

L'expérimentation intellectuelle qui sous-tend le mouvement d'extrapolation peut plus facilement avoir lieu dans la littérature que dans les arts visuels. La littérature accueille des discours, des explications et des spéculations, sans que des contraintes de représentation viennent limiter l'extrapolation. De plus, en raison de ses structures de production, qui sont un facteur essentiel pour l'extension du macro-texte, la littérature donne naissance à des œuvres bien plus nombreuses, romans et nouvelles, que les arts visuels narratifs, et la pression qui s'exerce sur elle pour raffiner et renouveler les objets qu'elle reprend est plus importante que pour le cinéma et la bande dessinée.

Le fonds commun de la science-fiction n'est pas constitué de toute éternité, ni dans le détail, ni de manière globale. En raison des impératifs du régime spéculatif, les œuvres de science-fiction sont à un degré variable en prise sur la réalité. Tandis que change le monde, les objets de la science-fiction se transforment. L'émulation instaurée à l'horizon du macro-texte renforce cette tendance à la différenciation et à l'actualisation des objets.

Quel que soit l'art envisagé, les créateurs de science-fiction assurent la jonction entre des domaines hétérogènes, disciplines scientifiques, représentations sociales, mythes modernes et aspirations éternelles. La littérature de science-fiction change de visage au fur et à mesure que les centres d'intérêts des écrivains majeurs se modifient, au rythme des évolutions de la société, de ses connaissances et de ses valeurs.

Il revient aux écrivains d'imposer avec suffisamment de force leurs univers personnels, en tranchant dans la multitude des combinaisons possibles pour tracer une voie particulière. Leurs noms se trouvent associés non à des

découvertes, mais à des manières convaincantes d'assurer le lien entre le monde perçu et un monde envisageable, ainsi qu'entre les références de la science-fiction et des incarnations intangibles. Philippe Curval, écrivant *Le Ressac de l'espace*², impose une figure d'extraterrestre, les Txlq, qui se distingue des catégories antérieures par ses singularités, en particulier ses propriétés de symbiose. Le Txlq sert de point de référence pour une réflexion sur une évolution de la société humaine, comme dans ses romans suivants d'autres objets originaux tels que le voyage analogique ou les cabines de temps ralenti, qui représentent la tendance à abandonner l'exercice de son libre arbitre en échange d'un confort accru. Les univers personnels des écrivains français dessinent des trajectoires cohérentes permettant d'induire le fonctionnement de la science-fiction dans son ensemble.

410

La perception du macro-texte comme horizon englobant toute la littérature de science-fiction pourrait faire perdre de vue la singularité de chaque œuvre. Les outils d'analyse mis à l'épreuve dans la troisième partie peuvent être appliqués à n'importe quelle œuvre d'une bibliothèque de science-fiction. Les figures d'auteurs servent à rappeler que chaque macro-texte local est un capharnaüm sans signification si aucune volonté humaine n'y impose forme, substance et raison. Les écrivains français ont su cristalliser une partie de l'essence de la science-fiction. Ce ne sont pas les virtualités du *mega-text*, mais ces réussites, ancrées en une époque et en une société particulières, qui fournissent les bases d'une réflexion sur la science-fiction.

SCIENCE-FICTION MONDIALE, SCIENCE-FICTION NATIONALE

D'après les catégories que j'ai établies dans cet ouvrage, la science-fiction correspond à un élan collectif conscient dont la première occurrence se situe dans le champ littéraire américain et qui s'est propagé ensuite dans d'autres champs littéraires nationaux. En refusant de soutenir que la littérature d'imagination scientifique ait pu servir d'inspiration concurrente, je me suis condamné à présenter le domaine français de science-fiction comme un effet secondaire de l'importation de la science-fiction américaine. De plus, ma perspective tend à confirmer que les États-Unis sont le pôle principal de la création de la science-fiction. Une étude exhaustive de la science-fiction ne pourrait faire abstraction de ce domaine national particulier.

Néanmoins, le caractère secondaire du sous-champ français de la science-fiction à l'échelle internationale n'enlève rien à sa valeur d'exemplarité.

2 Philippe Curval, *Le Ressac de l'espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1962.

La littérature de science-fiction ne recouvre pas un genre, mais la systématisation d'une possibilité de la fiction, à savoir la concrétisation d'objets extrapolés. Dès lors que le processus de mise en commun de ces objets, regroupés en thèmes, devient conscient et que les auteurs s'emploient à en raffiner les modalités, ainsi qu'à leur adjoindre de nouvelles créations, le résultat est de la science-fiction. Ce que j'affirme en fait, à travers l'étude du domaine français, c'est que le domaine américain n'est qu'un des lieux d'origine d'un mouvement de création universel.

La variante américaine jouit d'indéniables atouts conjoncturels et structurels, qui se renforcent selon un cercle vertueux. Le domaine américain s'est constitué selon une dynamique centripète, par agrégation et assimilation de toutes les références utilisables d'écrivains tenus pour des précurseurs, en particulier les « pères » de la science-fiction que sont Jules Verne et H. G. Wells.

De plus, les auteurs américains sont publiés sans autre concurrence que leurs pairs nationaux. Leurs œuvres ont donné naissance à la première forme du *mega-text*, un fonds commun dont le caractère collectif est conscient. Lorsque s'est exporté, à la fin des années quarante, le modèle de la superpuissance militaire, économique et culturelle qu'étaient devenus les États-Unis, le domaine américain de la science-fiction s'est engagé dans un mouvement centrifuge, tout en maintenant le marché intérieur qui fonde le dynamisme de son macro-texte local.

La position dominante du sous-champ américain de la science-fiction à l'échelle mondiale s'est renforcée en raison de la nature même du *mega-text*. En effet, celui-ci évolue en fonction des images et des idées déjà présentes. Tout ajout a dû composer avec des références américaines. De plus, le marché américain, pour la littérature de science-fiction comme pour la plupart des productions culturelles, n'est guère ouvert à des ouvrages étrangers, si bien que la masse critique du macro-texte continue à procéder d'œuvres écrites aux États-Unis, auxquelles s'ajoutent les rares textes qui y sont traduits, ainsi que des tendances collectives venues de pays anglophones.

Des analyses portant sur des auteurs, des œuvres ou des courants de science-fiction américains concernent un domaine national, avant de porter sur un patrimoine mondial. Son macro-texte local est à l'origine d'un *mega-text* international, qui regroupe les représentations issues de tous les pays. Les données historiques et esthétiques réunies dans cet ouvrage pourraient permettre d'entamer des comparaisons entre des domaines nationaux, en faisant la part de ce qui relève d'une dynamique locale et de ce qui est la conséquence de transferts culturels. La période des années soixante-dix en France fournit une excellente illustration du mouvement centripète qui accompagne un moment d'intense création en science-fiction : les thématiques des auteurs français se distinguent de celles qui ont cours aux États-Unis.

L'une des conséquences de ce mouvement a été une surproduction, excédant les capacités d'achat des lecteurs français, de la même manière que l'expansion du nombre de revues américaines pendant les années quarante a provoqué une crise temporaire de l'édition. Le marché américain avait été en mesure de surmonter cette surproduction en se restructurant et en entamant son mouvement d'exportation qui a permis d'assurer la domination des représentations issues des États-Unis. Le marché français n'a pu se restructurer que sur une réduction des publications et des ventes. Par contraste, l'exemple français permet de mieux saisir quels mécanismes ont abouti à la domination mondiale du domaine américain.

412

L'histoire éditoriale et esthétique de la science-fiction en France peut servir de point de repère pour réfléchir à la formation des autres domaines nationaux. L'un des biais possibles pour rapprocher des œuvres issues de domaines différents consiste à s'appuyer sur ces éléments partagés que sont les thèmes. Ceux-ci peuvent être tenus pour des points d'accès vers l'universel de la science-fiction. Pourtant, en dépit des apparences, des œuvres mettant en scène des objets similaires ne le font pas dans le cadre d'un même macro-texte, mais selon des coordonnées spatio-temporelles bien précises. À l'échelle du seul domaine français, il est apparu que le voyage spatial ne recouvre ni les mêmes objets, ni les mêmes notions, selon le paradigme dominant dans lequel il prend place.

Dès lors qu'il dispose d'une marge de manœuvre éditoriale suffisante, chaque domaine national développe son propre paradigme. Les représentations des écrivains dépendent de ce qu'ils ont pu lire et du contexte dans lequel paraissent les œuvres. Une connaissance historique des sous-champs dans lesquels ont été élaborées les œuvres paraît un préalable utile à une étude comparée, en faisant apparaître ce qui est conjoncturel et ce qui renvoie à des caractéristiques essentielles de la science-fiction.

Réciproquement, la comparaison systématique du domaine français avec d'autres domaines permettra de dégager la part d'influence culturelle que la société de chaque pays exerce. L'état des sciences, des connaissances et des représentations a des conséquences plus importantes sur les œuvres de science-fiction que sur d'autres. La seule étude du domaine français ne m'a pas permis de mettre en valeur ce type d'influence.

Je n'ai à ce stade que trop peu d'indices pour affirmer que la faible représentation de la *hard science* dans le domaine français serait directement imputable à une différence de perception de la science et des techniques en France et aux États-Unis. Ce genre de science-fiction comprend des œuvres qui s'inspirent du dernier état des connaissances scientifiques pour bâtir leurs univers. Le peu d'intérêt pour ce type de démarche pendant les trois décennies que j'ai étudiées en détail pourrait être imputé à un discrédit relatif de la science

dans les milieux littéraires français. J'aurais plutôt tendance à l'interpréter en fonction de l'évolution des paradigmes dominants de chaque pays.

Pendant les années cinquante, la *hard science* a laissé la place aux États-Unis à des récits jouant avec des images de la science-fiction. La science-fiction américaine, vue depuis la France, ne se préoccupe pas à l'époque d'appliquer des connaissances scientifiques. De plus, la représentation française s'articule autour des images du voyage spatial. Ces deux facteurs ne contribuent pas à développer l'intérêt pour la *hard science* en France : une étude précise des circonstances de l'apparition de ce genre de science-fiction aux États-Unis, de son effacement puis de son retour en grâce à la fin des années quatre-vingt, pourrait, rapportée aux évolutions du paradigme dominant en France, clarifier le rapport que les écrivains français entretiennent avec les sciences.

Outre les sciences et techniques, de nombreux aspects culturels et sociaux peuvent intervenir, à l'état d'images ou d'inspiration dans les romans. Si l'une des faiblesses de la science-fiction est sa tendance à la réduplication, c'est que, dans un régime matérialiste spéculatif, le matériau initial est l'air du temps. La guerre froide informe les récits de rencontres avec des extraterrestres pendant les années cinquante. Les conflits de la décolonisation, la guerre d'Algérie, puis les images de la guerre du Viêtnam, conditionnent l'écriture des romans des années soixante, dont le paradigme de l'exploration planétaire renvoie à la remise en cause d'un certain exotisme. Pendant les années soixante-dix, l'engouement pour la science-fiction pourrait s'expliquer par la correspondance entre les promesses de mondes alternatifs offertes par le paradigme dominant et les représentations d'une partie de la société française.

Ces coïncidences pourraient néanmoins n'être que des épiphénomènes. Une analyse des relations entretenues par les mondes de la science-fiction et les représentations contemporaines se révélerait plus fructueuse si elle s'appuyait sur une différenciation entre des exemples tirés de plusieurs domaines nationaux.

La perspective historique que j'ai adoptée dans un premier temps peut paraître entrer en contradiction avec la prétention universaliste de mes propositions théoriques. Je considère pourtant que les mécanismes textuels mis en valeur dans le corpus français sont présents dans toutes les œuvres qui suivent le régime matérialiste spéculatif, quel que soit le contexte géographique et historique. Le mouvement qui mène de chaque texte au macro-texte, et inversement, est une caractéristique spécifique de la science-fiction, observable dans toutes les œuvres qui s'en réclament.

Toutefois, le parcours effectué à travers le corpus français ne peut pas prétendre à l'exhaustivité : le propre de la science-fiction est de se renouveler et des dispositifs, destinés à susciter des effets de matérialité, seront expérimentés tant que durera la littérature de science-fiction.

Il me reste à rendre compte de l'hypothèse que j'ai formulée en ouverture de cet ouvrage pour situer la science-fiction au sein de la littérature. Même si mes analyses conservent leur pertinence indépendamment de ce postulat, l'idée selon laquelle l'apparition de la science-fiction correspond à l'émergence manifeste d'une modalité du régime ontologique matérialiste doit donner toute sa cohérence à ma démonstration, car c'est l'inscription consciente des textes de science-fiction dans le régime ontologique spéculatif qui a abouti à la constitution d'un macro-texte.

Je suis conscient qu'une telle démarche a pour revers de séparer fortement la science-fiction du continuum littéraire dans lequel elle s'inscrit. Cette littérature s'est trouvée historiquement en conjonction avec d'autres types de récit.

414

Science-fiction et fantastique ont longtemps cohabité dans la revue *Fiction*, ainsi que dans la collection Présence du Futur. La collection Pocket a fondé son succès commercial sur la traduction de textes d'*heroic fantasy*, dont les mondes sont en rupture radicale avec la réalité, en postulant l'existence et l'efficacité de la magie et des dieux. Cette « fantaisie héroïque » s'est développée en parallèle de la science-fiction aux États-Unis et parfois dans les mêmes revues ou collections. Elle ne s'en est distinguée qu'à partir des années quatre-vingt, puis les années quatre-vingt-dix ont vu le développement d'une *fantasy* prenant de nombreuses formes autonomes.

Ces évolutions, tant éditoriales qu'esthétiques, ont déterminé un certain usage en France du terme d'« imaginaire ». Les organisateurs du Grand Prix de la Science-fiction française ont ainsi décidé de faire de ce dernier un Grand Prix de l'Imaginaire, à partir de 1992. Ils en donnent actuellement cette définition :

Le terme « Imaginaire » recouvre l'ensemble de ces « mauvais genres » que sont la science-fiction, la *fantasy*, le fantastique, de même que diverses fusions de ces genres et encore les « transfictions » où, par exemple, quelques éléments « non-mimétiques » se glissent insidieusement au sein d'une littérature dite « générale »³.

Aux termes déjà évoqués s'ajoute celui de « transfiction », une notion proposée par Francis Berthelot pour désigner les fictions qui transgressent les limites de l'ordre du monde ou celles des lois du récit : « les transfictions [...] ont pour point commun la volonté de *déréaliser* le récit », « en jouant sur le rapport réel/imaginaire, donc en introduisant dans l'histoire des éléments qui dépassent le monde où nous vivons » et « en jouant sur le rapport réalité/fiction, donc en déconstruisant le discours par des stratagèmes qui exacerbent sa nature fictionnelle »⁴.

3 « Grand Prix de l'Imaginaire », *NooSfere*, [en ligne], <<https://gpi.noosfere.org>> (18 mars 2020).

4 Francis Berthelot, *Bibliothèque de l'Entre-mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2005, p. 59.

La notion d'imaginaire est construite en réaction à la domination du courant réaliste en littérature. Le terme est surtout employé pour ses connotations positives, qui permettent d'envisager une forme de légitimation au sein du champ littéraire. Ses partisans, en réduisant le réalisme à un principe de mimétisme, postulent que les œuvres de l'imaginaire se caractérisent par une forme d'écart par rapport à cette réalité, dans un ensemble de littératures « non-mimétiques ».

Néanmoins, il me semble qu'accepter le terme d'« imaginaire » revient à inscrire dans l'ordre de la poétique une distinction tirée d'un état actuel du champ littéraire. L'opposition entre « mimétique » et « non-mimétique » n'a qu'une valeur très limitée pour expliquer le processus de création de chacun de ces textes. Il serait, de plus, possible de proposer des couples d'opposition différents : le réalisme et la science-fiction sont des littératures « non-magiques », au contraire de la *fantasy* ; le réalisme et la *fantasy* sont des littératures « non-évolutives », élaborées indépendamment des tendances contemporaines, alors que la science-fiction extrapole ses images.

La distinction des trois régimes ontologiques matérialistes apparaît aussi bien un facteur de séparation que d'association, car elle substitue à une logique d'opposition binaire un schéma ternaire permettant de lier la science-fiction aux deux autres tendances matérialistes. Loin d'être absolument exclusifs l'un de l'autre, les trois régimes ontologiques matérialistes entretiennent des relations particulières, incarnées par des genres ou des œuvres où se retrouvent certains traits communs⁵.

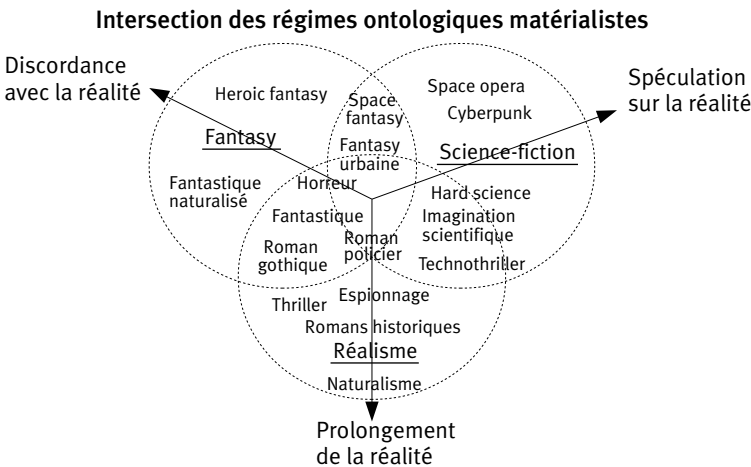


Fig. 6. Les liens entretenus par les trois régimes ontologiques matérialistes

5 Voir également la Chronologie indicative de l'apparition des régimes ontologiques matérialistes en littérature (Annexe II).

Des caractéristiques communes aux trois pôles peuvent apparaître, en particulier la logique ascendante mise en évidence pour la science-fiction et qui conduit des effets de matérialité aux effets de monde, au moyen de dispositifs textuels spécifiques. Ces régimes ontologiques ne correspondent qu'à des potentialités et il appartient aux œuvres de leur donner forme. Au côté des termes symbolisant l'essentiel de ces potentialités, science-fiction, *fantasy* et réalisme, apparaît sur ce schéma une multitude de noms de genres, dont le nuage laisse présager une théorie d'ensemble du régime ontologique matérialiste.

Une telle représentation invite à réexaminer la notion de genre, écartée pour la science-fiction. Les genres se présentent comme les lieux de cristallisation de certains thèmes et objets, soit de plain-pied dans le cadre d'un régime donné, soit en tension entre deux régimes ontologiques.

416

Une telle représentation permet, par exemple, de rendre compte de l'évolution du fantastique. Ce genre joue initialement sur une ambiguïté fondamentale entre deux visions du monde, l'une qui fait intervenir la magie et la surnature, l'autre qui s'y refuse. Par la suite, une forme de naturalisation des éléments surnaturels s'est produite : vampires, loups-garous et autres créatures magiques sont libres de cohabiter avec les êtres humains.

Par ailleurs, deux genres relevant de la *fantasy* se sont développés en tension avec la science-fiction. Les mondes impossibles de l'*heroic fantasy*, qui met en scène des êtres magiques et des interventions divines, ont été distingués des mondes alternatifs de la science-fiction. Selon un mouvement inverse, la *fantasy* urbaine présente des mondes dans lesquels la magie est un principe d'organisation cohérent, si bien qu'ils se différencient parfois difficilement des mondes de la science-fiction⁶.

Le fantastique naturalisé et la *fantasy* urbaine partagent des caractéristiques, puisqu'il s'agit de traiter la magie et le surnaturel comme des éléments stables dans un environnement reconduisant la réalité. Néanmoins, alors que le premier genre est fondé sur l'acceptation d'un phénomène transgressant les lois de la nature, le second met en scène des personnages en intégrant à leurs représentations du monde le principe d'une magie efficace. Quant à la *space*

6 La *fantasy* urbaine est apparue à partir de la fin des années quatre-vingt-dix en France, en particulier avec la traduction du roman *Neverwhere* de Neil Gaiman (Paris, J'ai Lu, coll. « Millénaires », 1998). *Locomotive rictus*, de Joël Houssin (Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975), pourrait faire figure de précurseur, car les phénomènes qui s'y produisent, comme la transformation de certains personnages en loups, paraissent de moins en moins rationnels. Parmi les romans français appartenant à ce genre se trouvent *Wonderful*, de David Calvo (2001) et *À vos souhaits*, de Fabrice Colin (2000). La série des *Harry Potter* n'est pas sans rapport avec ce genre de *fantasy*.

fantasy, elle présente des récits situés dans l'espace, avec des phénomènes apparemment magiques, mais qui reçoivent une explication scientifique⁷.

Certains genres sont souvent associés à un régime particulier. Le roman policier et le roman historique se sont développés et se maintiennent dans un cadre rationnel, même si des exemples de romans appartenant à ces genres, mais suivant le régime spéculatif ou extraordinaire peuvent être trouvés. De la même manière, le *space opera* est associé à la science-fiction, alors que la *hard science* et l'imagination scientifique entretiennent des rapports plus affirmés avec les représentations courantes de la réalité. Enfin, dans un genre tel que l'espionnage, avec sa variante le « techno-thriller », qui met en scène la résolution de catastrophes diverses au moyen d'une technologie de pointe, les mondes reconduisent les données de la réalité, mais en introduisant des ajustements locaux sur des aspects techniques ou politiques.

La référence aux trois régimes ontologiques permet de percevoir certains traits esthétiques ou d'expliquer des évolutions historiques. Ce schéma figure un champ où s'exerce la force de certains types de représentations, liées à des conceptions du monde : les genres présents à la croisée des différents ensembles se trouvent à des points d'équilibre. La distinction des trois pôles que sont la science-fiction, la *fantasy* et le réalisme apparaît comme une condition indispensable pour rendre compte du continuum formé par tous ces genres, où sont activés les mêmes mécanismes destinés à donner corps à des mondes fictionnels très différents.

De ce fait, le terme de macro-texte, en même temps que la notion à laquelle il renvoie, nous paraît devoir être réservé à la seule science-fiction, même si des phénomènes similaires peuvent être déterminés pour les deux autres pôles. Le macro-texte désigne un processus à la fois évolutif et conscient, qui n'est pas présent comme tel dans le réalisme ou la *fantasy*.

Les mondes réalistes sont fondés sur un déni de leur nature fictionnelle. La mise à distance consciente des objets qui y sont produits contredirait dans l'espace de la littérature les mécanismes à l'œuvre dans les textes.

Dans les œuvres de *fantasy*, les objets, créatures et principes magiques, peuvent se rejoindre dans un *mega-text*, formant une matière commune sur laquelle des encyclopédies et des discours théoriques spécifiques peuvent être écrits. Une différence cruciale tient à l'origine des objets en science-fiction. Le répertoire de la *fantasy* est conçu à partir d'un matériau déjà fictionnel, c'est-à-dire uniquement à partir du *mega-text*, alors que le macro-texte de la science-fiction

7 *Les Hommes-machines contre Gandahar* (Jean-Pierre Andrevon, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1969) et *La Geste du Halaguen* (Guy Scovel [Jean-Pierre Fontana], Verviers, Gérard, coll. « Marabout » Science-fiction, 1975) ressortissent de la *space fantasy*.

évolue selon un principe similaire à la veille scientifique, en associant éléments du *mega-text* et objets du monde réel.

L'AVENIR

Francis Carsac, Richard-Bessière, Jimmy Guieu, Jean-Gaston Vandel, Stefan Wul, André Ruellan, Gérard Klein, Daniel Drode, Philippe Curval, Nathalie Henneberg, Louis Thirion, Jean-Pierre Andrevon, Pierre Barbet, Jean-Louis Le May, Pierre Pelot, Michel Jeury, Georges J. Arnaud : ces noms, et bien d'autres, ont fait l'histoire de la science-fiction en France. Leurs œuvres, romans et nouvelles, ont alimenté l'esprit et la chair de cette littérature. Leurs lecteurs sont devenus des écrivains, des savants ou des érudits, chaque esprit prolongeant dans la fiction ou dans la réalité l'élan collectif né voici soixante ans.

418 De nouveaux auteurs sont venus renforcer leurs rangs, tandis que des paradigmes originaux, incarnés dans des œuvres singulières, se sont succédés au fil des décennies, étoffant peu à peu, au sein d'un macro-texte dominé, mais consistant, une bibliothèque de classiques en perpétuel devenir.

Le futur de la science-fiction française dépend de la lecture de ces écrivains, qui sont le socle de la longue chaîne faite de robots, d'extraterrestres, de mutants et d'empires galactiques, temporels, multi-dimensionnels, reliant tous les textes de science-fiction entre eux. Mon propre livre n'est qu'un maillon destiné à guider les lecteurs vers leurs œuvres. Avant d'être des exemples d'une manière unique de concevoir le monde, avant d'être des points de repère dans une histoire littéraire négligée, mais vivace, leurs romans sont surtout des récits à lire comme on lit tous les récits, pour le plaisir des sens et l'élévation de l'âme. Avec l'univers pour ambition et l'avenir pour horizon.

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage est issu de ma thèse de doctorat, soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 2010. Je suis particulièrement reconnaissant à Michel Murat, qui a accompagné ce projet de ses prémisses jusqu'à sa forme achevée. Je remercie Didier Alexandre, Emmanuel Bouju, Irène Langlet et Jean-Marie Schaeffer pour leurs conseils et leurs bienveillantes critiques. Je tiens aussi à marquer ma reconnaissance à l'équipe des PUPS, notamment à Charlotte Othman, pour la qualité de nos échanges lors de la conception de cet ouvrage.

Mes recherches ont pu s'appuyer sur l'important travail documentaire effectué par Ellen Herzfeld et Dominique Martel, de l'association Quarante-deux, ainsi que sur la base de données de *NooSFere*. Je remercie Clément Pieyre de m'avoir guidé parmi les archives d'écrivains déposées à la Bibliothèque nationale de France.

Mes réflexions se sont nourries de nombreux échanges et dialogues, avec Ugo Bellagamba, Éric Picholle, Daniel Tron, Roland C. Wagner et les autres participants des journées interdisciplinaires Sciences et Fictions de Peyresq (Nice) ; avec les habitués des « déjeuners du lundi », dont Joseph Altairac, Philippe Curval, André Ruellan, Olivier Paquet, Jeanne A Debats, et Gérard Klein, qui m'a fait l'honneur d'une préface ; avec les fans parcourant les forums d'*ActuSF* et du *Cafard cosmique*. Qu'ils soient tous ici remerciés pour leur enthousiasme communicatif.

Rien de tout ceci n'aurait été accompli sans le soutien de Julie Verlaine. Et dans la mesure où ce livre marque l'aboutissement d'un itinéraire personnel, je ne peux que penser à Annette, Michel, Samuel et Benjamin.

CHRONOLOGIE INDICATIVE DE LA SCIENCE-FICTION

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
Jusqu'au XVIII ^e	LES PRÉCURSEURS CANONIQUES		
II ^e siècle av. J.C			Lucien de Samosate, <i>Histoire véritable</i>
XVI ^e		1516 <i>Utopia</i> de Thomas More	
XVII ^e	1657 <i>Histoire comique des États et Empires de la Lune</i> ; <i>Histoire comique des États et Empires du Soleil</i> de Cyrano de Bergerac		1634 <i>Somnium</i> de Johannes Kepler
XVIII ^e	1752 <i>Micromégas</i> de Voltaire 1771 <i>L'An 2440, rêve s'il en fut jamais</i> de Louis-Sébastien Mercier	1726 <i>Les Voyages de Gulliver</i> de Jonathan Swift	
XIX ^e et XX ^e	L'IMAGINATION SCIENTIFIQUE		
Avant Jules Verne	1834 <i>Le Roman de l'avenir</i> de Félix Bodin 1836 <i>Napoléon et la conquête du monde</i> de Louis Geoffroy 1846 <i>Le Monde tel qu'il sera</i> d'Émile Souvestre 1854 <i>Star ou psi de Cassiopée</i> de C. I. Defontenay	1818 <i>Frankenstein</i> de Mary Shelley 1835 « Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall » d'Edgar A. Poe 1838 <i>Les Aventures d'Arthur Gordon Pym</i> d'Edgar A. Poe 1849 « Mellonta Tauta » d'Edgar A. Poe	
1863	Premier des <i>Voyages extraordinaires</i> de Jules Verne (<i>Cinq semaines en ballon</i>)		
1864	<i>Voyage au centre de la Terre</i> de Jules Verne		
1865	<i>De la Terre à la Lune</i> de Jules Verne		
1869	<i>Vingt mille lieues sous les mers</i> de Jules Verne		
1870	<i>Autour de la Lune</i> de Jules Verne	<i>La Race à venir... celle qui nous exterminera</i> d'Edward Bulwer-Lytton	
1872		<i>Erewhon</i> de Samuel Butler	
1877	<i>Hector Servadac</i> de Jules Verne		
1883	<i>Le Vingtième Siècle. Roman d'une Parisienne d'après-demain</i> d'Albert Robida		
1884		<i>Flatland</i> d'Adwin Abbott	
1885		<i>Les Mines du Roi Salomon</i> de Henry Rider Haggard	

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
1886	<i>Robur le conquérant</i> de Jules Verne <i>L'Ève future</i> d'Auguste Villiers de L'Isle-Adam	<i>Docteur Jekyll et Mister Hyde</i> de Robert Louis Stevenson	
1887	« Les Xipéhuz » de J.-H. Rosny	<i>Elle ou la source de feu</i> de Henry Rider Haggard	
1888		<i>Cent ans après ou l'An 2000</i> d'Edward Bellamy	
1889	<i>Uranie</i> de Camille Flammarion <i>La Guerre de demain</i> du Capitaine Danrit	<i>Un Yankee à la cour du roi Arthur</i> de Mark Twain	
1894	<i>La Fin du monde</i> de Camille Flammarion		
1895		<i>La Machine à explorer le temps</i> de H. G. Wells	
1896		Le magazine <i>Argosy</i> devient un <i>pulp</i> (1896-1978)	
1897		<i>L'Homme invisible</i> de H. G. Wells	
1898		<i>La Guerre des mondes</i> de H. G. Wells	
1902			<i>Le Voyage dans la Lune</i> , film de Georges Méliès
1904	<i>Maitre du monde</i> de Jules Verne		
1908	<i>La Roue fulgurante</i> de Jean de La Hire <i>Le Docteur Lerne, sous-dieu</i> de Maurice Renard <i>Le prisonnier de la planète Mars</i> de Gustave Le Rouge	<i>Le Talon de fer</i> de Jack London	
1910	<i>L'Éternel Adam</i> de Jules Verne <i>La Mort de la Terre</i> de J.-H. Rosny aîné <i>Le Péril bleu</i> de Maurice Renard		
1911		<i>Ralph 124C 41+</i> d'Hugo Gernsback	
1912		<i>Le Monde perdu</i> d'Arthur Conan Doyle <i>Les Conquérants de Mars</i> d'Edgar Rice Burroughs (Le Cycle de Mars 1912-1943)	
1913	<i>La Force mystérieuse</i> de J.-H. Rosny aîné		
1917	<i>L'Énigme de Givreuse</i> de J.-H. Rosny aîné		
1919	<i>L'Atlantide</i> de Pierre Benoît	<i>Le Gouffre de la Lune</i> d'Abraham Merritt	
1921	<i>Les Titans du ciel</i> de Théo Varlet		<i>R.U.R.</i> de Karel Capek <i>Nous autres</i> de Ievgueni Zamiatine
1922	<i>L'Étonnant Voyage de Hareton Ironcastle</i> de J.-H. Rosny aîné		
1923		Magazine <i>Weird Tales</i> (1923-1954)	
1924			<i>Aelita</i> , film de Yakov Protanazov

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
1925	<i>Les Navigateurs de l'infini</i> de J.-H. Rosny aîné		
2 ^e quart du xx ^e	L'imagination scientifique en France	La <i>Science Fiction</i> aux États-Unis	
1926	<i>La Fin d'Atlantis, ou le grand soir</i> de Jean Carrère	Hugo Gernsback lance le <i>pulp Amazing Stories</i> (1926-2005) (apparition du terme de <i>scientifiction</i>) Importance du « space opera »	
1927			<i>Metropolis</i> de Fritz Lang
1928	<i>Un homme chez les microbes</i> de Maurice Renard	<i>La Curée des astres</i> de E. E. Smith <i>L'appel de Chtulhu</i> d'H. P. Lovecraft	
1929		Hugo Gernsback lance <i>Wonder Stories</i> (1930-1955) Généralisation du terme Science Fiction	<i>Buck Rogers</i> comic strip (1929-1981)
1930	<i>La Révolte des pierres</i> de Léon Groc	<i>Astounding Stories of Super-Science</i> (1930-1938) <i>Les Derniers et les Premiers</i> d'Olaf Stapledon	
1931			<i>Frankenstein</i> film de James Whale
1932		<i>Le Meilleur des mondes</i> d'Aldous Huxley	
1934		<i>La Légion de l'espace</i> de Jack Williamson	<i>Flash Gordon</i> , comic strip (1934-2003)
1935	<i>Quinzinzinzili</i> de Régis Messac <i>L'Agonie du globe</i> de Jacques Spitz		
1936	<i>Les Évadés de l'an 4000</i> de Jacques Spitz		
1937	<i>La Cité des asphyxiés</i> de Régis Messac <i>La Machine à lire les pensées</i> d'André Maurois	<i>Créateur d'étoiles</i> d'Olaf Stapledon	
1938	<i>La Guerre des mouches</i> de Jacques Spitz	John Campbell renomme <i>Astounding</i> en <i>Astounding Science Fiction</i> (1938-1960) Début du « Golden Age » Importance de la « Hard Science »	Diffusion radio de <i>The War of the Worlds</i> d'Orson Welles <i>Superman</i> , comic strip
1939	<i>L'Expérience du docteur Mops</i> de Jacques Spitz	<i>Planet Stories</i> (1939-1955), <i>pulp</i> publiant surtout du <i>space opera</i> <i>Unknown</i> (1939-1943) associant <i>fantasy</i> et science-fiction « Black Destroyer » d'A. E. van Vogt (première nouvelle de <i>La faune de l'espace</i> 1950) « Ligne de vie » première nouvelle de l' <i>Histoire du Futur</i> de Robert A. Heinlein Première <i>World Science Fiction Convention (Worldcon)</i> tenue annuellement ensuite. Intérêt pour les pouvoirs psychiques et les surhommes	

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
1940		« Robbie » d'Isaac Asimov	
1942		« <i>Foundation</i> » d'Isaac Asimov	
1943	<i>Les Signaux du soleil</i> de Jacques Spitz <i>Ravage</i> de René Barjavel		
1944	<i>La Planète de cristal</i> de Léon Groc <i>Le Voyageur imprudent</i> de René Barjavel	« La cité », première nouvelle de <i>Demain les chiens</i> de Clifford D. Simak	
1945	<i>L'Œil du purgatoire</i> de Jacques Spitz		<i>Les Pionniers de l'espérance</i> (1945-1973)
1946	<i>Et la planète sauta</i> de B. R. Bruss <i>Le Maître du soleil</i> de Léon Groc	<i>New Worlds</i> (1946-1971) magazine anglais	<i>Blake et Mortimer</i> , BD d'Edgar P. Jacobs (1946-1987)
1947		<i>Les Rois des étoiles</i> d'Edmond Hamilton	
1948		<i>Le Monde des Â</i> d'A. E. van Vogt	
1949		<i>The Magazine of Fantasy and Science Fiction</i> (1949-) 1984 de George Orwell <i>L'Univers en folie</i> de Fredric Brown	

xx^cet xx^f

LA SCIENCE-FICTION

1950	<i>L'Univers vagabond</i> de Léon Groc et Jacqueline Zorn Apparition du mot « science-fiction » dans un article du Figaro Paradigme dominant : les aventures spatiales	<i>Galaxy Science Fiction</i> (1950-1980) <i>Chroniques martiennes</i> de Ray Bradbury <i>Les Robots</i> d'Isaac Asimov « Les sondeurs vivent en vain », première nouvelle des <i>Seigneurs</i> <i>de l'instrumentalité</i> de Cordwainer Smith	<i>Destination... Lune</i> , film produit par George Pal Prépublication d' <i>Objectif Lune</i> et d' <i>On a marché sur</i> <i>la Lune</i> , de Hergé (1950-1953)
1951	Création d'Anticipation (1951-1997) Création du Rayon fantastique (1951-1964) <i>Les Conquérants de l'univers</i> de Richard-Bessière	<i>Fondation</i> d'Isaac Asimov	<i>La Chose d'un autre monde</i> , film de Christian Nyby <i>Le Jour où la Terre s'arrêta</i> , film de Robert Wise
1953	Publication de <i>Fiction</i> (1953-1989) Publication de <i>Galaxie</i> (1953-1959) <i>L'Apparition des surhommes</i> de B. R. Bruss « Tout smouales étaient les Borogoves », nouvelle de Lewis Padgett traduite par Boris Vian	<i>Fahrenheit 451</i> de Ray Bradbury (Hugo 1954 - rétrospectif) <i>L'Homme démoli</i> d'Alfred Bester (Hugo 1953) <i>Les Enfants d'Icare</i> d'Arthur C. Clarke <i>Planète à gogos</i> de Frederik Pohl et Cyril M. Kornbluth « La septième victime » de Robert Sheckley Création des <i>Hugo Awards</i>	<i>La Guerre des mondes</i> , film produit par George Pal

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
1954	Création de <i>Présence du Futur</i> (1954-2000) Création de la Série 2000 (1954-1956) <i>Ceux de nulle part</i> de Francis Carsac <i>La Naissance des dieux</i> de Charles Henneberg <i>L'Homme de l'espace</i> de Jimmy Guieu		<i>Des monstres attaquent la ville</i> , film de Gordon Douglas <i>Godzilla</i> , film d'Ishiro Honda
1955		« La patrouille du temps » de Poul Anderson <i>La Fin de l'éternité</i> d'Isaac Asimov <i>Loterie solaire</i> de Philip K. Dick <i>Martiens, go home !</i> de Fredric Brown	<i>Les Survivants de l'infini</i> , film de Joseph Newman
1956		<i>L'Empire de l'atome</i> d'A. E. van Vogt <i>Terminus, les étoiles</i> d'Alfred Bester Réduction du marché des <i>pulps</i> <i>Fin du « Golden Age »</i> <i>Déclin de la « Hard Science »</i>	<i>L'Invasion des profanateurs de sépultures</i> , film de Don Siegel <i>Planète interdite</i> , film de Fred Wilcox
1957	<i>Niourk et Oms en série</i> de Stefan Wül		
1958	Publication de <i>Satellite</i> (1958-1963) <i>Le Gambit des étoiles</i> de Gérard Klein Création du prix Jules Verne	<i>Les Langages de Pao</i> de Jack Vance <i>Un cas de conscience</i> de James Blish (Hugo 1959)	<i>Danger planétaire (The Blob)</i> , film d'Irvin Yeaworth
1959	<i>Surface de la planète</i> de Daniel Drode (Jules Verne 1959) <i>La Guerre des machines</i> de Lieutenant Kijé	<i>Le Temps désarticulé</i> de Philip K. Dick <i>Starship Troopers</i> de Robert A. Heinlein (Hugo 1960)	
1960	<i>Aux armes d'Ortog</i> d'André Ruellan <i>Le Signe du chien</i> de Jean Hougron <i>La Machine du pouvoir</i> d'Albert Higon (Jules Verne 1960) Paradigme dominant : l'exploration d'autres mondes	<i>Un cantique pour Leibowitz</i> de Walter M Miller, Jr (Hugo 1961) <i>Astounding Science Fiction</i> devient <i>Analog Science Fiction and Science Fact</i> (1960-)	<i>La Machine à explorer le temps</i> , film de George Pal
1961	<i>Le Sub-espace</i> de Jérôme Sériel (Jules Verne 1961)	<i>En terre étrangère</i> de Robert Heinlein (Hugo 1962)	<i>Solaris</i> de Stanislas Lem Début de la série <i>Perry Rhodan</i> en Allemagne
1962	<i>Le Ressac de l'espace</i> de Philippe Curval (Jules Verne 1962) <i>Pour patrie, l'espace</i> de Francis Carsac	<i>Le Maître du haut-château</i> de Philip K. Dick (Hugo 1963) <i>Le Monde englouti</i> de J. G. Ballard	
1963	<i>La Planète des singes</i> de Pierre Boulle <i>Le temps n'a pas d'odeur</i> de Gérard Klein	Michael Moorcock devient éditeur de <i>New Worlds</i> Début de la « New Wave » (science-fiction expérimentale)	
1964	Publication de <i>Galaxie 2^e série</i> (1964-1977) <i>La Plaie</i> de Nathalie Henneberg		<i>Barbarella</i> , BD de Jean-Claude Forest

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
1965	Création du Club du Livre d'Anticipation (CLA) (1965-1987) <i>Les Improbables</i> d'André Ruellan	<i>Dune</i> de Frank Herbert (Nebula 1965 Hugo 1966) <i>Dr. Bloodmoney</i> de Philip K. Dick <i>Stormbringer</i> de Michael Moorcock Création des <i>Nebula Awards</i>	<i>Alphaville</i> , film de Jean-Luc Godard
1966		<i>Babel-17</i> de Samuel R. Delany (Nebula 1966) <i>Des Fleurs pour Algernon</i> de Daniel Keyes (Nebula 1966) <i>Révolte sur la Lune</i> de Robert A. Heinlein (Hugo 1967) <i>Un monde d'azur</i> de Jack Vance	
1967	<i>Les Stols</i> de Louis Thirion « Pourquoi y a-t-il une crise de la science-fiction française », article de Gérard Klein	<i>Dangereuses visions</i> , anthologie réunie par Harlan Ellison <i>Le Joyau noir</i> de Michael Moorcock <i>Seigneur de lumière</i> de Roger Zelazny (Hugo 1968)	<i>Valérian, agent spatio-temporel</i> , série BD de Jean-Claude Mézières et Pierre Christin
1968	<i>La Nuit des temps</i> de René Barjavel <i>La Planète introuvable</i> de B. R. Bruss <i>Le Sceptre du basard</i> de Gérard Klein	<i>La Dimension des miracles</i> de Robert Sheckley <i>Le Chasch</i> de Jack Vance <i>Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?</i> de Philip K. Dick <i>Pavane</i> de Keith Roberts <i>Tous à Zanzibar</i> de John Brunner (Hugo 1969)	2001, <i>L'Odysée de l'espace</i> , film de Stanley Kubrick <i>Barbarella</i> de Roger Vadim <i>La Planète des singes</i> , film de Franklin Schaffner
1969	<i>Les Hommes-machines contre Gandahar</i> de Jean-Pierre Andrevon Création d'Ailleurs et Demain	<i>Jack Barron et l'éternité</i> de Norman Spinrad <i>L'Homme dans le labyrinthe</i> de Robert Silverberg <i>La Main gauche de la nuit</i> , d'Ursula Le Guin (Nebula 1969 ; Hugo 1970) <i>Abattoir 5</i> , de Kurt Vonnegut	
1970	<i>Le Disque rayé</i> de Kurt Steiner <i>Les Seigneurs de la guerre</i> de Gérard Klein Création d'une collection SF chez J'ai Lu <i>Paradigme dominant : évasion hors de mondes inhospitaliers</i>	<i>L'Anneau-Monde</i> de Larry Niven <i>Les Neuf Princes d'Ambres</i> de Roger Zelazny	
1971	<i>Les Croisés de Mara</i> de G. J. Arnaud <i>Ptah Hotep</i> de Charles Duits	<i>Le Monde du fleuve</i> , de Philip José Farmer	<i>Orange mécanique</i> , film de Stanley Kubrick
1972	<i>L'Empire du Baphomet</i> de Pierre Barbet <i>Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction</i> de Pierre Versins (Hugo 1973) Création du prix Apollo	334 de Thomas Disch <i>Les Dieux eux-mêmes</i> d'Isaac Asimov (Nebula 1972 ; Hugo 1973) <i>Rendez-vous avec Rama</i> d'Arthur C. Clarke (Nebula 1973 ; Hugo 1974) <i>Rêve de fer</i> de Norman Spinrad	<i>Silent Running</i> , de Douglas Trumbull <i>Solaris</i> , film d'Andrei Tarkovski <i>Les 6 Voyages de Lone Sloane</i> , BD de Philippe Druillet
1973	<i>Le Temps incertain</i> de Michel Jeury (Grand Prix SF Française 1974) <i>Tunnel</i> d'André Ruellan	Création de <i>Science Fiction Studies</i> <i>L'Enchâssement</i> de Ian Watson (Apollo 1975)	<i>Soleil Vert</i> film de Richard Fleischer

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
1974	<i>L'Homme à rebours</i> de Philippe Curval (GPSF 1975) Grande Anthologie de la science-fiction (première série 1974-1976) Premier congrès français de science-fiction (Clermont-Ferrand) Création du Grand Prix de la science-fiction française (GPSF)	<i>Les Dépossédés</i> d'Ursula K. Le Guin (Nebula 1974 ; Hugo 1975) <i>Coulez mes larmes, dit le policier</i> de Philip K. Dick <i>Le Monde inversé</i> de Christopher Priest <i>La Guerre éternelle</i> de Joe Haldeman (Nebula 1975 ; Hugo 1976)	<i>Zardoz</i> film de John Boorman
1975	<i>Une si profonde nuit</i> de Pierre Pelot <i>Les Soleils noirs d'Arcadie</i> , anthologie réunie par Daniel Walther <i>Locomotive rictus</i> de Joël Houssin « Science-fiction politique française » (1975-1980)	<i>L'Homme stochastique</i> de Robert Silverberg <i>Déclin de la « New Wave »</i>	<i>Rollerball</i> film de Norman Jewison Création de <i>Métal hurlant</i> <i>Le Vagabond des limbes</i> , série BD de Christian Godard et Julio Ribera
1976	<i>Cette chère humanité</i> de Philippe Curval (Apollo 1977) <i>Shéol</i> de Jean-Pierre Fontana <i>Les Galaxiales</i> de Michel Demuth (GPSF 1977) Festivals de la Science-fiction et l'imaginaire de Metz (1976-1982)		<i>L'Âge de cristal</i> , film de Michael Anderson <i>Arzach</i> , BD de Moebius
1977	Création d'une collection SF au Livre de Poche Création d'une collection SF chez Presses Pocket <i>Les Barreaux de l'Eden</i> et <i>Delirium circus</i> de Pierre Pelot (GPSF 1978) « Le procès en dissolution de la S.F., intenté par les agents de la culture dominante », article de Gérard Klein	<i>La Grande Porte</i> de Frederik Pohl (Nebula 1977 ; Hugo 1978) <i>Substance morte</i> de Philip K. Dick <i>Le canal Ophite</i> de John Varley	<i>Rencontres du troisième type</i> , film de Steven Spielberg <i>Star Wars</i> , film de George Lucas <i>Judge Dredd</i> , personnage de BD anglais
1978	<i>Pourquoi j'ai tué Jules Verne</i> essai de Bernard Blanc	<i>Le Serpent du rêve</i> de Vonda N. McIntyre (Nebula 1978 ; Hugo 1978) <i>Persistence de la vision</i> de John Varley (Apollo 1980)	
1979		<i>Le Guide du routard galactique</i> de Douglas Adams <i>The Encyclopedia of Science Fiction</i> de John Clute et Peter Nicholls	<i>Alien</i> film de Ridley Scott <i>Mad Max</i> film de George Millett <i>Quintet</i> film de Robert Altman <i>Stalker</i> film d'Andrei Tarkovski <i>Star Trek</i> film de Robert Wise

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
1980	<i>Kid Jésus et Parabellum tango</i> de Pierre Pelot <i>La Compagnie des glaces</i> de G. J. Arnaud (fin en 1992) <i>Le Naguen</i> de Jean Hougron (Prix de la SF de Metz 1980) <i>Les Écumeurs du silence</i> de Michel Jeury	<i>Un paysage du temps</i> de Gregory Benford (Nebula 1980)	<i>L'Empire contre-attaque</i> d'Irvin Kershner <i>La Foire aux immortels</i> BD d'Enki Bilal
1981	<i>Cette Terre</i> de Michel Jeury <i>Le Silence de la cité</i> d'Élisabeth Vonarburg (GPSF 1982)	<i>Radix</i> d'Alfred Angelo Attanasio	<i>New York 1997</i> de John Carpenter
1982	<i>Blue</i> de Joël Houssin <i>L'Orbe et la Roue</i> de Michel Jeury (Apollo 1983)	<i>Le Printemps d'Helliconia</i> de Brian Aldiss	<i>Akira</i> , manga de Katsuhiro Otomo <i>Blade Runner</i> de Ridley Scott <i>E. T. L'Extraterrestre</i> de Steven Spielberg <i>The Thing</i> de John Carpenter
1983	<i>Le Travail du Furet à l'intérieur du poulailler</i> de Jean-Pierre Andrevon <i>Nuage</i> d'Emmanuel Jouanne <i>Les Semeurs d'abîme</i> de Serge Brussolo (Apollo 1984)	<i>Les Voies d'Anubis</i> de Tim Powers <i>Marée stellaire</i> de David Brin (Hugo 1984 ; Nebula 1983)	
1984	<i>Les Goulags mous</i> de Jacques Mondoloni <i>Mémo</i> d'André Ruellan (GPSF 1985)	<i>Neuromancien</i> de William Gibson (Hugo 1985) <i>Début du Cyberpunk</i>	<i>Terminator</i> de James Cameron
1985	<i>Rempart des naufragés</i> de Serge Brussolo <i>Le Jeu du monde</i> de Michel Jeury	<i>La Servante écarlate</i> de Margaret Atwood <i>La Stratégie Ender</i> d'Orson Scott Card (Hugo 1986)	<i>Brazil</i> de Terry Gilliam <i>Retour vers le futur</i> de Robert Zemeckis
1986	<i>Marilyn Monroe et les samourais du Père Noël</i> de Pierre Stolze <i>Un navire de nulle part</i> d'Antoine Volodine		<i>Aliens</i> de James Cameron <i>La Mouche</i> de David Cronenberg
1987		<i>Une forme de guerre</i> d'Iain M. Banks <i>Invention du terme Steampunk</i>	<i>Robocop</i> de Paul Verhoeven
1988	<i>La Mémoire des pierres</i> de Roland Wagner <i>Le Créateur chimérique</i> de Joëlle Wintrebret (GPSF 1989)		<i>Invasion Los Angeles</i> de John Carpenter
1989	<i>Argentine</i> de Joël Houssin (Prix Apollo 1990) <i>Un navire ancré dans le ciel</i> de Roland Wagner	<i>Hyperion</i> de Dan Simmons (Hugo 1990)	<i>Abyss</i> de James Cameron

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
1990	<i>La Bohème et l'ivraie</i> d'Ayerdhal <i>Rivage des intouchables</i> de Francis Berthelot (GPSF 1991) <i>Le Temps du twist</i> de Joël Houssin (Grand Prix Imaginaire 1992) <i>La Loi du monde</i> de Christin Léourier <i>La Loi majeure</i> de Don Hériat (Serge Lehman) <i>Les Psychopompes de Klash</i> de Roland Wagner	<i>La Machine à différences</i> de William Gibson et Bruce Sterling <i>Le Retour des ténèbres</i> d'Isaac Asimov et Robert Silverberg <i>Miles Vorkosigan</i> de Lois McMaster Bujold (Hugo 1991)	<i>Total Recall</i> de Paul Verhoeven
1991	<i>Mytale</i> d'Ayerdhal <i>Étoiles mortes</i> de Jean-Claude Dunyach		<i>Terminator 2</i> de James Cameron
1992	<i>Chroniques du pays des mères</i> d'Élisabeth Vonarburg <i>Les Peaux-épaisses</i> de Laurent Genefort Le Grand Prix de la SF devient le Grand Prix de l'imaginaire (GPI)	<i>Un feu sur l'abîme</i> de Vernor Vinge (Hugo 1993) <i>Le Samouraï virtuel</i> de Neal Stephenson <i>Mars la rouge</i> de Kim Stanley Robinson (Nebula 1993) <i>Le Grand Livre</i> de Connie Willis (Hugo 1993, Nebula 1992)	
1993	<i>Les Guerriers du silence</i> de Pierre Bordage (GPI 1994) <i>Arago</i> de Laurent Genefort (GPI 1995)		<i>Jurassic Park</i> de Steven Spielberg
1994	<i>Sexomorphoses</i> d'Ayerdhal	<i>La Cité des permutants</i> de Greg Egan <i>L'Envol de Mars</i> de Greg Bear (Nebula 1994)	
1995	<i>Les Évadés du mirage (Congo Pantin)</i> de Philippe Curval	<i>L'Âge de diamant</i> de Neal Stephenson <i>Les Vaisseaux du temps</i> de Stephen Baxter	<i>Des milliards de tapis de cheveux</i> d'Andreas Eschbach <i>L'Armée des Douze Singes</i> de Terry Gilliam <i>Strange Days</i> de Kathryn Bigelow
1996	<i>Inner City</i> de Jean-Marc Ligny (GPI 1997) <i>F.A.U.S.T.</i> de Serge Lehman (GPI 1998) <i>La Balle du néant</i> de Roland Wagner (GPI 1999)	<i>Rupture dans le réel</i> de Peter F. Hamilton	<i>Independance Day</i> de Roland Emmerich
1997	<i>Wonderland</i> de Serge Lehman <i>L'Odysée de l'espèce</i> de Roland Wagner	<i>Diaspora</i> de Greg Egan	<i>Men In Black</i> de Barry Sonnenfeld <i>Ouvre les yeux</i> , d'Alejandro Amenabar <i>Starship Troopers</i> de Paul Verhoeven <i>Bienvenue à Gattaca</i> d'Andrew Niccol

Date	Domaine français	Domaine anglo-saxon	Autres domaines et autres médias
1998	<i>Abzalon</i> de Pierre Bordage <i>Echelles sur l'Horizon</i> (anthologie d'auteurs français) <i>Aucune étoile aussi lointaine</i> de Serge Lehman		<i>Dark City</i> d'Alex Proyas
1999	<i>Étoiles mourantes</i> d'Ayerdhal et Jean-Claude Dunyach <i>Le Chant du cosmos</i> de Roland Wagner	<i>La Guerrière oubliée</i> de Mary Gentle	<i>eXistenZ</i> de David Cronenberg <i>Matrix</i> d'Andy et Larry Wachowski
2000	<i>Une porte sur l'éther</i> de Laurent Genefort <i>La Lune seule le sait</i> de Johan Heliot	<i>Perdido Street Station</i> de China Miéville <i>L'Espace de la révélation</i> d'Alastair Reynolds	<i>Pitch Black</i> de David Twohy
2001	<i>Omale</i> de Laurent Genefort <i>LGM</i> de Roland Wagner	<i>Le Bureau des atrocités</i> de Charles Stross	<i>L'Affaire Jane Eyre</i> de Jasper Fforde <i>Donnie Darko</i> , de Richard Kelly
2002	<i>Pollen</i> de Joëlle Wintrebret <i>La Ligue des héros</i> de Xavier Mauméjean	<i>Chroniques des années noires</i> de Kim Stanley Robinson <i>La Séparation</i> de Christopher Priest	
2003	<i>Structura maxima</i> d'Olivier Paquet <i>La Cité du soleil</i> d'Ubo Bellagamba	<i>Quicksilver</i> de Neal Stephenson	<i>Solaris</i> de Steven Soderbergh
2004	<i>Transparences</i> d'Ayerdhal <i>La Vénus anatomique</i> de Xavier Mauméjean		<i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i> de Michel Gondry
2005	<i>Le Goût de l'immortalité</i> de Catherine Dufour (GPI 2007) <i>Le Livre des ombres</i> de Serge Lehman	<i>Accelerando</i> de Charles Stross <i>Spin</i> de Robert Charles Wilson (Hugo 2006)	
2006	<i>Aqua</i> TM de Jean-Marc Ligny	<i>Rainbow's End</i> de Vernor Vinge (Hugo 2007) <i>Vision aveugle</i> de Peter Watts <i>World War Z</i> de Max Brooks	<i>A Scanner Darkly</i> de Richard Linklater <i>Paprika</i> de Satoshi Kon
2007	<i>La Zone du dehors</i> d'Alain Damasio <i>La Saison des singes</i> de Sylvie Denis		
2008	<i>Lothar Blues</i> de Philippe Curval <i>La Vieille Anglaise et le continent</i> de Jeanne-A Debats <i>Les Tours de Samarante</i> de Norbert Merjagnan	<i>Anthem</i> de Neal Stephenson	
2009	<i>Le Déchronologue</i> de Stéphane Beauverger (GPI 2010) <i>Retour sur l'horizon</i> , anthologie d'auteurs français	<i>The City & The City</i> de China Miéville (Hugo 2010) <i>The Windup Girl</i> de Paolo Bacigalupi	<i>Avatar</i> de James Cameron <i>District 9</i> de Neill Blomkamp
2010	<i>May le monde</i> de Michel Jeury (GPI 2011)		
2011	<i>Rêves de Gloire</i> de Roland Wagner (GPI 2012)		

ANNEXE II

CHRONOLOGIE INDICATIVE DE L'APPARITION DES RÉGIMES ONTOLOGIQUES MATÉRIALISTES EN LITTÉRATURE

	Discordance avec la réalité	Spéculation sur la réalité	Prolongement de la réalité
1800	Roman gothique (roman noir) Fantastique		Romans historiques
1850		Imagination scientifique	Réalisme Naturalisme
1900			Roman policier
1925	<i>Fantasy</i> <i>Heroic fantasy</i>	Science-fiction <i>Space Opera</i>	
1950		<i>Hard Science</i> <i>Space fantasy</i>	Espionnage
1975	Horreur Fantastique naturalisé <i>Fantasy urbaine</i>	<i>Cyberpunk</i>	Thriller Technothriller
2000			

L'ÉDITION DE SCIENCE-FICTION EN FRANCE (1950-1980)

III. 1. Tableau récapitulatif des publications en langue française dans les collections de science-fiction françaises de 1950 à 1980 (sources : *NooSFere* et *Quarante-deux*)

Collection	Dates d'existence	1950-1959		1960-1969		1970-1980	
		Français	Total	Français	Total	Français	Total
Fleuve noir, Anticipation	1951-1997	109 73 %	148	229 89 %	255	597 94 %	633
Gallimard/Hachette Le Rayon fantastique	1951-1964	8 12 %	66	28 53 %	53		
Métal Série 2000	1954-1956	24 96 %	25				
Denoël Présence du Futur	1954-2000	9 26 %	34	15 17 %	85	47 24 %	192
Grand Damier Cosmos	1955-1957	12 100 %	12				
Ditis Science-S-Fiction	1960-1960			0 0 %	8		
Daniber Science-fiction Suspense	1960-1961			6 33 %	18		
Gérard Marabout	1966-1979			0 0 %	2	21 25 %	82
OPTA Galaxie-bis	1965-1987			0 0 %	12	2 3 %	56
OPTA Club du Livre d'Anticipation (CLA)	1965-1987			0 0 %	21	1 2 %	55
Robert Laffont Ailleurs et Demain	1969-			0 0 %	1	19 30 %	63
Robert Laffont Ailleurs et Demain Classiques	1970-2007					6 35 %	17
J'ai Lu Science-Fiction	1970-1984					22 9 %	231
La Proue / Tête de Feuilles Outrepart	1971-1980					0 0 %	8
Albin Michel Science-Fiction	1972-1974					4 13 %	31
OPTA Anti-mondes	1972-1977					1 3 %	34
Jean-Claude Lattès Science-fiction	1972-1978					5 29 %	17
OPTA Marginal (antho.)	1973-1977					0 0 %	15

Collection	Dates d'existence	1950-1959		1960-1969		1970-1980	
		Français	Total	Français	Total	Français	Total
Calmann-Lévy Dimensions SF	1973-1984					5 11 %	44
Le Livre de poche Grande anthologie de la science-fiction	1974-2001					0 0 %	12
Presses de la Cité Futurama 1 ^{ère} série	1974-1976					0 0 %	6
Champ libre Chute libre	1974-1978					0 0 %	21
Librairie des Champs-Élysées Le Masque Science-fiction	1974-1981					13 11 %	113
Fleuve noir Super Luxe Lendemain retrouvés	1974-1997					94 100 %	94
Seghers Constellation (anthos)	1975-1977					0 0 %	4
OPTA Nébula	1975-1977					6 40 %	15
Jacques Glénat <i>Marginalia</i> (im. sc.)	1975-1979					10 58 %	17
Albin Michel Super Fiction	1975-1983					6	50
Le Triangle Science-fiction	1976-1977					26	26
Presses de la Cité Futurama 2 ^e série	1976-1982					0 0 %	28
Presses de la renaissance Autrepart	1977-1977					0 0 %	5
Les Humanoïdes associés Horizons illimités	1977-1977					0 0 %	2
Le Livre de poche Science-fiction	1977-					3 5 %	64
Kesselring Ici et Maintenant Alerte	1977-1979					5 100 %	5
Kesselring Ici et Maintenant Collectif	1977-1979					5 100 %	5
Kesselring Ici et Maintenant Romans	1977-1979					12 100 %	12
Albin Michel Super+Fiction	1977-1984					0 0 %	8
Presses Pocket Science fiction	1977-1989					17 26 %	66
Les Humanoïdes associés Bibliothèque aérienne (im. sc.)	1978-1980					9 82 %	11
Presses Pocket Le Livre d'or de la science-fiction (antho.)	1978-1987					3 13 %	23
Encre L'utopie tout de suite	1979-1979					3 100 %	3
Les Humanoïdes associés Harlan Ellison : œuvres	1979-1980					0 0 %	4

Collection	Dates d'existence	1950-1959		1960-1969		1970-1980	
		Français	Total	Français	Total	Français	Total
Kesselring (Hors collection)	1979-1980					7 100%	7
Encre L'utopie tout de suite (Hors collection)	1979-1980					2 100%	2
Jean-Claude Lattès Titres/SF	1979-1983					2 6%	34
NEO Fantastique/SF/aventure	1979-1989					6 27%	22
Total par décennie		162 57%	285	283 62%	455	959 45%	2 134
Hors Fleuve noir (Anticipation, Lendemain retrouvés, Triangle) et rééditions im. scient.		53 39%	137	54 27%	200	222 16%	1 353
Total 1950-1980						1 404 49%	2 874
Hors Fleuve noir et hors rééditions imagination scientifique						329 19%	1 690

434

NB : Ce tableau donne un aperçu du volume des parutions, sans distinguer les rééditions des premières publications, et sans prendre en compte les réimpressions. Par exemple, Stefan Wul a écrit 12 romans, mais ces romans ont été souvent repris par plusieurs collections. Dans ce tableau, ses 12 romans valent pour 22 parutions. Cette distorsion affecte également les œuvres anglo-saxonnes.

III. 2. Tableau récapitulatif de l'importance relative des auteurs du Fleuve noir (Anticipation) par décennie (réimpressions exclues) (sources : *NooSFere* et *Quarante-deux*)

Les noms des auteurs traduits sont indiqués en italiques.

Auteurs du Fleuve noir coll. « Anticipation »	Nbre d'ouvr. 1951-80	%	Nbre d'ouvr. 1951-59	%	Nbre d'ouvr. 1960-69	%	Nbre d'ouvr. 1970-80	%
Richard-Bessière	89	8,6	27	18,2	40	15,7	22	3,4
Guiou	81	7,8	29	19,6	24	9,4	28	4,4
Limat	79	7,6	2	1,4	40	15,7	37	5,8
Randa	79	7,6			37	14,5	42	6,6
Rayjean	66	6,4	9	6	28	11	29	4,6
<i>Darlon et Scheer</i>	50	4,8			14	5,5	36	5,7
Le May	49	4,7			10	3,9	39	6,2
Bruss	43	4,1	7	4,7	27	10,6	9	1,4
de Fast	40	3,9					40	6,3
Barbet	39	3,8			10	3,9	29	4,6
Murcie	31	3					31	4,9
Piret	28	2,7					28	4,4
Clauzel	27	2,6					27	4,3
Dastier	25	2,4					25	3,9
<i>Scheer</i>	21	2					21	3,3
<i>Statten</i>	20	1,9	20	13,5				
Vandel	20	1,9	20	13,5				
Bera	19	1,8					19	3
Jan	18	1,7					18	2,8
Caroff	16	1,5					16	2,5
Suragne	13	1,3					13	2
Thomas	13	1,3					13	2
Legay	12	1,2					12	1,9
Steiner	11	1	3	2	5	2	3	0,5
Wul	11	1	11	7,4				
Thirion	9	0,8			3	1,2	6	0,9
Dartal	9	0,8					9	1,4
Mazarin	9	0,8					9	1,4
Morris	9	0,8					9	1,4
Garen	8	0,8					8	1,3
Hoven	8	0,8					8	1,3
Stork	7	0,7					7	1,1
Herault	6	0,6					6	0,9
Argyre	5	0,5			5	2		
<i>Leinster</i>	4	0,4	3	2	1	0,4		
<i>Clarke</i>	4	0,4	3	2	2	0,8		
Arnaud	4	0,4					4	0,6
Jeury	4	0,4					4	0,6
Saint-Moore	4	0,4					4	0,6
Bergman	3	0,3					3	0,5
Brutsche	3	0,3					3	0,5
Courcel	3	0,3					3	0,5

Auteurs du Fleuve noir coll. « Anticipation »	Nbre d'ouvr. %		Nbre d'ouvr. %		Nbre d'ouvr. %		Nbre d'ouvr. %	
	1951-80		1951-59		1960-69		1970-80	
Marcy	3	0,3					3	0,5
Menez	3	0,3					3	0,5
<i>Gridban</i>	2	0,2	2	1,4				
<i>Wyndham</i>	2	0,2	2	1,4				
<i>Elliot</i>	2	0,2			2	0,8		
<i>Hoyle</i>	2	0,2			2	0,8		
Gallaix	2	0,2					2	0,3
Mantey	2	0,2			2	0,8	2	0,3
<i>Brackett</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>Bulmer</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>Chilton</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>French</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>Kemmel</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>Magroon</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>Phillips</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>Smith</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>Tubb</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>Wright</i>	1	0,1	1	0,7				
<i>Anderson</i>	1	0,1			1	0,4		
Carsac	1	0,1			1	0,4		
<i>Lévène</i>	1	0,1			1	0,4		
<i>Morrissey</i>	1	0,1			1	0,4		
<i>Van Vogt</i>	1	0,1			1	0,4		
Matieson	1	0,1					1	0,2
Rocher	1	0,1					1	0,2
Total des ouvrages	1037		148		255		633	

BIBLIOGRAPHIE

1. Bibliographie primaire.....	438
1. 1. La littérature française d'imagination scientifique (1850-1980).....	438
1. 2. La littérature française de science-fiction (1950-1980).....	441
2. Bibliographie secondaire.....	457
2. 1. Sources.....	457
2. 1. 1. Archives (Bibliothèque nationale de France).....	457
Archives d'auteurs de science-fiction.....	457
Autres fonds d'archives.....	457
2. 1. 2. Sources imprimées.....	457
Revues.....	457
Revues d'amateurs et fanzines.....	457
2. 1. 3. Ressources électroniques.....	458
2. 2. Ouvrages généraux sur la science-fiction.....	458
2. 2. 1. Répertoires, encyclopédies et bibliographies.....	458
2. 2. 2. Ouvrages de vulgarisation.....	458
2. 2. 3. La science-fiction dans les autres arts.....	460
2. 3. Histoire de la science-fiction.....	461
2. 3. 1. Histoire générale de la science-fiction.....	461
2. 3. 2. L'imagination scientifique (1850-1950).....	461
2. 3. 3. La science-fiction en France (1950-1980).....	463
2. 3. 4. Commentaires et prises de positions (1950-1980).....	464
2. 3. 5. Théorisation (1950-1980).....	468
2. 3. 6. Témoignages postérieurs.....	470
2. 3. 7. Aspects sociologiques.....	471
2. 4. Théorie littéraire.....	472
2. 4. 1. Genres et paralittérature.....	472
2. 4. 2. Théorie de la fiction.....	473
2. 4. 3. Théorie de la science-fiction.....	474
2. 4. 4. Études monographiques.....	476

1. BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

1. 1. La littérature française d'imagination scientifique (1850-1980)

ALLORGE, Henri (1878-1938)

–, *Le Grand Cataclysme. Roman du centième siècle*, Paris, G. Crès et Cie, 1922, 255 p.

ARNOUX, Alexandre (1884-1973)

–, *Le Règne du bonheur* (1924), Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1960, 205 p.

BARJAVEL, René (1911-1985). Tous ces romans ont été repris en volume sous le titre *Romans extraordinaires*, Paris, Omnibus, 1995, 1180 p.

–, *Ravage* (1943), p. 42-166.

–, *Le Voyageur imprudent* (1944), p. 168-298.

–, *Le diable l'emporte* (1948), p. 300-454.

–, *Colomb de la Lune* (1962), p. 456-554.

–, *La Nuit des temps* (1968), p. 556-758.

–, *Le Grand Secret* (1973), p. 760-934.

BENOIT, Pierre (1886-1962)

–, *L'Atlantide* (1919), Paris, Le Livre de Poche, 1994, 286 p.

BOULLE, Pierre (1912-1994)

–, *La Planète des singes*, Paris, Julliard, 1963, 274 p.

BRUSS, B. R. [BONNEFOY, René (1895-1980)]

–, *Et la planète sauta* (1946), Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1971, 208 p.

–, *L'Apparition des surhommes* (1953), *Chasseurs de chimères, L'Âge d'or de la science-fiction française*, Paris, Omnibus, 2006, p. 1057-1222.

CAPOULET-JUNAC, Edward Georges de (1930-)

–, *Pallas ou la tribulation*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1967, 224 p.

CARRÈRE, Jean (1865-1932)

–, *La Fin d'Atlantis, ou le grand soir*, Paris, Plon, 1926, 303 p.

DANRIT, Capitaine [DRIANT, Émile-Cyprien] (1855-1916),

–, *La Guerre de demain*, Paris, Flammarion, 1888-1893, 6 vol.

DAUDET, Léon (1867-1942)

–, *Le Napus, Fléau de l'an 2227*, Paris, Flammarion, 1927, 306 p.

FARRÈRE, Claude (1876-1957)

–, *La Maison des hommes vivants* (1911), Marseille, Laffitte, 1979, 299 p.

FLAMMARION, Camille (1842-1925).

–, *Uranie*, Paris, Marpon et Flammarion, coll. « Guillaume », 1889, 288 p.

–, *La Fin du monde*, Paris, Flammarion, 1894, 419 p.

GROC, Léon (1882-1956)

–, *La Révolte des pierres* (1930), Toulouse, Ombres, 1998, 184 p.

–, *La Planète de cristal* (1944), Verviers, Marabout, 1975, 186 p.

–, *Le Maître du soleil. Roman atomique*, Paris, Chantal, 1946, 204 p.

- GROC, Léon, ZORN, Jacqueline
 –, *L'Univers vagabond*, Paris, Le Sillage, coll. « Les Horizons fantastiques », 1950, 278 p.
- LA HIRE, Jean de (1878-1956)
 –, *La Roue fulgurante* (1908), *Chasseurs de chimères. L'Âge d'or de la science-fiction française*, Paris, Omnibus, 2006, p. 37-244.
- LANGLAIS, Xavier de (1906-1975)
 –, *L'Île sous cloche* (1946), Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1965, 223 p.
- LE ROUGE, Gustave (1867-1938)
 –, *Le Prisonnier de la Planète Mars* (1908), *Le Prisonnier de la Planète Mars. La Guerre des vampires*, Paris, Jérôme Martineau, coll. « Gustave Le Rouge », 1966, p. 19-215.
 –, *La Guerre des vampires* (1909), *Le Prisonnier de la Planète Mars. La Guerre des vampires*, Paris, Jérôme Martineau, coll. « Gustave Le Rouge », 1966, p. 219-434.
- LEC, Jean (1899-1964)
 –, *L'Être multiple*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1954, 224 p.
 –, *La Machine à franchir la mort*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1955, 220 p.
- MAUROIS, André (1885-1967)
 –, *La Machine à lire les pensées*, Paris, Gallimard, 1937, 221 p.
- MESSAC, Régis (1893-1945)
 –, *Quinzinzili* (1935), Talence, L'Arbre vengeur, coll. « L'Alambic », 2007, 195 p.
 –, *La Cité des asphyxiés* (1937), Paris, Ex nihilo, 2009, 166 p.
- RENARD, Maurice (1875-1939). Tous ces romans ont été repris en volume sous le titre *Romans et Contes fantastiques*, éd. Francis Lacassin et Jean Tulard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, 1271 p.
 –, *Le Docteur Lerne, sous-dieu* (1908), p. 59-210.
 –, *Le Péril bleu* (1910), p. 213-451.
 –, *Les Mains d'Orlac* (1920), p. 551-734.
 –, *Un homme chez les microbes* (1928), p. 827-931.
 –, *Le Maître de la lumière* (1933), p. 969-1161.
- ROBIDA, Albert (1848-1926)
 –, *Le Vingtième Siècle. Roman d'une Parisienne d'après-demain*, Paris, E. Dentu, 1883, 425 p.
 –, *La Guerre au vingtième siècle* (1887), Paris, Tallandier, 1991, 47 p.
 –, *La Vie électrique. Le vingtième siècle*, Paris, Librairie illustrée, 1892, 235 p.
- ROGER, Noëlle (1874-1953)
 –, *Le Nouveau Déluge*, Paris, Calmann-Lévy, 1922, 315 p.
- ROSNY Aîné, J.-H. [BOEX Joseph-Henri (1856-1940)]
 –, *La Mort de la Terre* (1910), Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1958, p. 89-199.
 –, *La Force mystérieuse* (1913), *Quatre pas dans l'étrange*, éd. Georges H. GALLET, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1961, p. 9-58.
 –, *L'Énigme de Givreuse* (1917), Paris, NÉO, coll. « Fantastique/SF/Aventure », 1982, 208 p.

- , *L'Étonnant Voyage de Hareton Ironcastle* (1922), Paris, NÉO, coll. « Fantastique/SF/Aventure », 1982, 256 p.
- , *Les Navigateurs de l'infini* (1925), Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960, p. 9-120.
- , *Les Astronautes* (posthume), *Les Navigateurs de l'infini*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960, p. 121-252.
- ROSNY, J.-H. [BOEX Joseph-Henri (1856-1940), BOEX Séraphin (1859-1948)]
- , « Les Xipéhuz » (1887), *La Mort de la Terre*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1958, p. 15-60.
- , « Tornardres » (1888, reparu en 1896 sous le titre « Le cataclysme »), *La Mort de la Terre*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1958, p. 61-85.
- SPITZ, Jacques (1896-1963)
- , *L'Agonie du globe*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1935, 224 p.
- , *Les Évadés de l'an 4000*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1936, 224 p.
- , *La Guerre des mouches* (1938), Verviers, Gérard, coll. « Marabout », 1970, 192 p.
- , *L'Homme élastique* (1938), Verviers, Gérard, coll. « Marabout », 1974, 192 p.
- , *Les Signaux du soleil* (1943), *Chasseurs de chimères, L'Âge d'or de la science-fiction française*, Paris, Omnibus, 2006, p. 935-1056.
- , *L'Expérience du docteur Mops* (1939), *L'Œil du purgatoire / L'Expérience du Dr Mops*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1972, p. 149-277.
- , *L'Œil du purgatoire* (1945), *L'Œil du purgatoire / L'Expérience du Dr Mops*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1972, p. 19-146.
- VARLET, Théo (1878-1938). Son diptyque a été réuni en volume sous le titre *L'Épopée martienne. La Belle Valence. Œuvres romanesques I*, Amiens, Encrease Éditions, 1996, 334 p.
- , *Les Titans du ciel* (1921), p. 13-117.
- , *L'Agonie de la Terre* (1922), p. 121-208.
- VERNE, Jules (1828-1905)
- , *Voyage au centre de la Terre* (1864), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Jules Verne », 1975, 378 p.
- , *De la Terre à la Lune* (1865), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 1966, 384 p.
- , *Vingt Mille Lieues sous les mers* (1869), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Jules Verne », 1976, 632 p.
- , *Autour de la Lune* (1870), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 1966, 352 p.
- , *Hector Servadac* (1877), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 1968, 538 p.
- , *Robur le conquérant* (1886), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 1966, 258 p.
- , *Maître du monde* (1904), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 1968, 217 p.
- , *L'Éternel Adam* (1910), *Quatre pas dans l'étrange*, éd. Georges H. Gallet, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1961, p. 91-137.
- VÉRY, Pierre (1900-1960)
- , *Le Pays sans étoiles* (1945), Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1961, 239 p.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (1838-1889)
- , *L'Ève future* (1886), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 437 p.

1. 2. La littérature française de science-fiction (1950-1980)

Tous les ouvrages cités dans la thèse sont répertoriés. Des ouvrages non cités sont également répertoriés s'ils ont été consultés au cours de la recherche.

Les œuvres sont répertoriées par nom d'auteur dans leur édition d'origine en volume. Dans le cas d'une réédition, si le nom reste le même, seule la réédition la plus récente est mentionnée sauf dans le cas d'une édition intéressante d'un point de vue historique ; si le nom change, la réédition est répertoriée sous le nom nouveau.

Le nom d'auteur est celui du nom de plume principal. Lorsque celui-ci est différent du nom de l'état-civil, il est suivi de la mention [Nom de plume]. Chaque pseudonyme secondaire est suivi du nom principal entre crochets.

ANDREVON, Jean-Pierre (1937-)

- , *Les Hommes-machines contre Gandabar*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1969, 240 p. Rééd. Paris, Gallimard, Folio SF, 2000, p. 11-208.
- , *Le Temps des grandes chasses*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1973, 360 p. Rééd. *Très loin de la Terre*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2009, p. 7-322.
- , *Le Désert du monde*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1977, 247 p.
- , *Les Enfants de Pisauride*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1990, 186 p. (édition originale : voir BRUTSCHE, Alphonse).
- , *Le Temps cyclothymique*, Paris, Fleuve noir, 1989, 187 p. (édition originale : voir BRUTSCHE, Alphonse).
- , *La Guerre des Gruulls, Très loin de la Terre*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2009, p. 323-469 (édition originale : voir BRUTSCHE, Alphonse).
- , *Le Dieu de lumière, Très loin de la Terre*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2009, p. 470-614 (édition originale : voir BRUTSCHE, Alphonse).

ARCADIUS (1932-) [Nom de plume]

- , *La Terre endormie*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1961, 252 p.
 - , *Planète d'exil*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1963, 240 p.
- ARGYRE, Gilles d' [KLEIN, Gérard]. Tous ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir. *Les Tueurs de temps* et *Le Sceptre du hasard* ont été repris en volume sous le titre *Le Sceptre du hasard*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1974, 339 p.
- , *Chirurgiens d'une planète* (1960), 192 p.
 - , *Les Voiliers du soleil* (1961), 192 p.
 - , *Le Long Voyage* (1964), 192 p.
 - , *Les Tueurs de temps* (1965), 192 p.
 - , *Le Sceptre du hasard* (1968), 256 p.

ARNAUD, G.-J. (1928-) [Nom de plume]. Tous ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir. *Les Croisés de Mara*, *Les Monarques de Bi* et *Lazaret 3*

- ont été repris en volume sous le titre *La Grande Séparation*, Paris, Fleuve Noir, coll. « Grand Format SF », 2000, 642 p.
- , *Les Croisés de Mara*, Paris (1971), 240 p.
 - , *Les Monarques de Bi* (1972), 240 p.
 - , *Lazaret 3* (1973), 240 p.
 - , *La Compagnie des glaces* (1980), 224 p.

BALLOFFET, Pierre

- , *L'Esclave de Brorsk*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1956, 188 p.

BARBET, Pierre (1925-1995) [Nom de plume]. Sauf mention contraire, tous ces romans ont été publiés initialement dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

- , *Babel 3805*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1962, 256 p.
- , *Vers un avenir perdu*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1962, 256 p.
- , *Les Cavernicoles de Wolf*, 1966, 190 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1989, 187 p.
- , *Le Secret des Quasars*, 1967, 192 p.
- , *L'Étoile du néant*, 1967, 192 p.
- , *Hallali cosmique*, 1967, 192 p.
- , *Évolution magnétique*, 1968, 256 p.
- , *La Planète des Christophons*, 1968, 256 p.
- , *Les Chimères de Séginus*, 1969, 256 p.
- , *L'Exilé du temps*, 1969, 256 p. Rééd. *Le cycle Setni – 1*, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes », 1998, p. 9-149.
- , *Vikings de l'espace*, 1969, 256 p.
- , *L'Agonie de la voie lactée*, 1970, 240 p.
- , *Les Grognaards d'Éridan*, 1970, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1988, 189 p.
- , *À quoi songent les Psyborgs ?*, 1971, 240 p. Rééd. *Le cycle Setni – 1*, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes », 1998, p. 153-290.
- , *Azraïc de Virgo*, 1971, 240 p.
- , *L'Empire du Baphomet*, 1972, 240 p. Rééd. Paris, J'ai Lu, 1977, 160 p.
- , *Liane de Noldaz*, 1973, 240 p.
- , *La Planète enchantée*, 1973, 240 p. Rééd. *Le cycle Setni – 1*, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes », 1998, p. 293-439.
- , *Croisade stellaire*, 1974, 224 p.
- , *Magiciens galactiques*, 1974, 224 p. Rééd. *Le cycle Setni – 1*, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes », 1998, p. 443-595.
- , *Odyssée galactique*, 1978, 224 p.
- , *Vénusine, Le cycle Setni – 1*, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes », 1998, p. 599-764 (édition originale : voir SPRIGEL, Olivier).

BÉRA, Paul [BÉRATO, Paul (1915-1989)]. Tous ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

- , *Les Êtres de lumière*, 1971, 240 p.
- , *La Planète maudite*, 1970, 240 p.

–, *Le Vieux et son implant*, 1975, 224 p.

–, *Jar-qui-tue*, 1978, 217 p.

BERTHELOT, Francis (1946-)

–, *La Lune noire d'Orion*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », 1980, 253 p.

BRUSS, B. R. [BONNEFOY, René (1895-1980)]. Tous ces romans sont parus dans la collection « Anticipation » du Fleuve Noir.

–, *S.O.S. Soucoupes*, 1954, 192 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1988, 189 p.

–, *La Guerre des soucoupes*, 1954, 192 p.

–, *Rideau magnétique*, 1956, 191 p.

–, *Substance « ARKA »*, 1956, 191 p.

–, *Le Grand Kirn*, 1958, 192 p. Rééd. Paris, NÉO, coll. « Fantastique/SF/Aventure », 1983, 189 p.

–, *Terre... Siècle 24*, 1959, 192 p. Rééd. Verviers, Marabout, coll. « Science-fiction », 1974, 185 p.

–, *En...239I*, 1959, 192 p. Rééd. Verviers, Marabout, coll. « Science-fiction », 1974, 186 p.

–, *Bihil*, 1961, 192 p. Rééd. Béziers, Le Triangle, coll. « Science-fiction », 1977, 190 p.

–, *L'Anneau des Djarfs*, 1961, 192 p.

–, *Le Mur de la lumière*, 1962, 192 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1977, 223 p.

–, *Les Horls en péril*, 1962, 192 p.

–, *Le Cri des Durups*, 1962, 192 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1978, 222 p.

–, *Une Mouche nommée Drésa*, 1963, 192 p.

–, *Complot Vénus-Terre*, 1963, 192 p. Rééd. Verviers, Marabout, coll. « Science-fiction », 1975, 186 p.

–, *L'Otarie bleue*, 1963, 192 p.

–, *L'Énigme des Phtas*, 1965, 192 p.

–, *La Planète glacée*, 1965, 192 p.

–, *La Guerre des robots*, 1966, 190 p.

–, *L'espace noir*, 1966, 189 p.

–, *L'Étrange Planète Orga*, 1967, 256 p.

–, *La Planète introuvable*, 1968, 256 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1978, 254 p.

–, *Les Enfants d'Alga*, 1968, 249 p.

BRUTSCHE, Alphonse [ANDREYON, Jean-Pierre]. Sauf mention contraire, ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve Noir.

–, *La Guerre des Gruulls*, 1971, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1985, 240 p.

–, *Le Dieu de lumière*, 1973, 240 p.

–, *Le Temps cyclothymique*, 1974, 218 p.

–, *Les Enfants de Pisauride*, Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1975, 222 p.

CARSAC, Francis (1919-1981) [Nom de plume]. Sauf mention contraire, ces romans ont paru dans la collection du « Rayon fantastique », de Gallimard et Hachette. À l'exception de *La Vermine du lion*, repris sous le titre *Francis Carsac, œuvres complètes*, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes ». Le volume I (1996) comprend *Ceux de nulle part*, *Les Robinsons du cosmos* et *Ce monde est nôtre*. Le volume II (1997) comprend *Terre en fuite* et *Pour patrie l'espace*.

→, *Ceux de nulle part*, 1954, 256 p.

→, *Les Robinson du Cosmos*, 1955, 255 p.

→, *Terre en fuite*, 1960, 256 p.

→, *Pour patrie, l'espace*, 1962, 256 p.

→, *Ce monde est nôtre*, 1962, 256 p.

→, *La Vermine du lion*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1967, 256 p. Rééd. Caëstres, Éons, 2004, 318 p.

CLAUZEL, Robert (1925-2007)

→, *La tache noire*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1970, 240 p.

CURVAL, Philippe (1929-) [Nom de plume]

→, *Les Fleurs de Vénus*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960, 255 p.

→, *Le Ressac de l'espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1962, 256 p. Rééd. Paris, J'ai Lu, 1975, 246 p.

→, *Les Sables de Falun* (1970), Verviers, Marabout, coll. « Science-fiction », 1975, 183 p. Rééd. Paris, Lattès, Titres/SF, 1980, 243 p.

→, *L'Homme à rebours*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1974, 263 p. Rééd. Paris, J'ai Lu, 1979, 251 p.

→, *Cette chère humanité*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1976, 289 p. Rééd. Paris, Le Livre de Poche, 1990, 374 p.

→, *Un soupçon de néant*, Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1977, 249 p. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1997, 236 p.

→, *Rut aux étoiles*, Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1979, 183 p.

→, *Le dormeur s'éveillera-t-il ?*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1979, 285 p.

DANIO, D. A. C. [Nom de plume].

→, *Les Cuirs bouillis*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960, 257 p.

DERMÈZE Yves [BÉRATO, Paul (1915-1989)]

→, *Le Titan de l'espace*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1954, 221 p. Rééd. Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le Masque Science-fiction », 1976, 251 p.

→, *Via Velpa*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1955, 222 p. Rééd. Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le Masque Science-fiction », 1975, 256 p.

DIDELOT, Francis (1902-1985)

→, *Marée jaune*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1954, 219 p.

DOUAY, Dominique (1944-)

→, *Éclipse ou le printemps de Terre XII*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975, 250 p.

→, *L'Échiquier de la création*, Paris, J'ai Lu, 1976, 246 p.

- , *Strates*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1978, 288 p.
- , *La Vie comme une course de char à voile*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », 1978, 201 p.
- , *Le Prince de l'œuf*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Dimensions SF », 1980, 221 p.
- , *L'Impasse-temps*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1980, 215 p.

DRODE, Daniel (1932-1984)

- , *Surface de la planète*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1959, 255 p. Rééd. Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1976, 287 p.

DUTS, Charles (1925-1991)

- , *Ptah Hotep*, Paris, Denoël, 1971, 381 p. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Lunes d'encre », 2009, 444 p.
- , *Nefër*, Paris, Veyrier, Les Singuliers, 1978, 255 p. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1997, 2 vol., 229 p. et 214 p.

DUVIC, Patrice (1946-2007)

- , *Naissez, nous ferons le reste*, Paris, Presses Pocket, coll. « Science-fiction », 1979, 152 p.
- , *Poisson-pilote*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1979, 218 p.

EAUBONNE, Françoise d' (1920-2005). Tous ces romans ont paru dans la collection du « Rayon fantastique » de Gallimard et Hachette.

- , *Les Sept Fils de l'étoile*, 1962, 312 p.
- , *L'Échiquier du temps*, 1962, 264 p.
- , *Rêve de feu*, 1964, 244 p.

FONTANA, Jean-Pierre (1939-)

- , *Shéol*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1976, 188 p. Rééd. Caëstre, Éons, 2005, 258 p.
- , *La Femme truquée*, Paris, NÉO, coll. « Fantastique/SF/Aventure », 1980, 233 p. Rééd. Caëstre, Éons, 2005, 287 p.
- , *La Geste du Halaguen*, Paris, NÉO, coll. « Fantastique/SF/Aventure », 1982, 247 p. (édition originale, voir SCOVEL, Guy).

GOY, Philip (1941-). Ces romans ont paru dans la collection « Présence du Futur » de Denoël.

- , *Le Père éternel*, 1974, 233 p.
- , *Le Livre/machine*, 1975, 196 p.

GUIEU, Jimmy (1926-2000). Tous ces romans ont paru initialement dans la collection « Anticipation » du Fleuve Noir.

- , *Le Pionnier de l'atome* (1952), Paris, Presses de la Cité, coll. « SF Jimmy Guieu », 1991, 224 p.
- , *Au-delà de l'infini* (1952), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 1999, 214 p.
- , *L'Invasion de la Terre* (1952), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 1999, 219 p.
- , *Hantise sur le monde* (1953), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 2000, 218 p.

- , *La Dimension X* (1953), Paris, Plon, coll. « SF Jimmy Guieu », 1986, 220 p.
 - , *L'Homme de l'espace* (1954), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 2005, 217 p.
 - , *Nous les Martiens* (1954), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 2004, 216 p.
 - , *Commandos de l'espace* (1955), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 2006, 218 p.
 - , *Opération Aphrodite* (1955), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 2005, 215 p.
 - , *Univers parallèle* (1955), Paris, Plon, coll. « SF Jimmy Guieu », 1982, 222 p.
 - , *L'Agonie du ver* (1955), Paris, Plon, coll. « SF Jimmy Guieu », 1982, 213 p.
 - , *Les Êtres de feu* (1956), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 2000, 212 p.
 - , *Les Monstres du néant* (1956), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 1999, 214 p.
 - , *Nos Ancêtres de l'avenir* (1956), Paris, Vaugirard, coll. « SF Jimmy Guieu », 1991, 215 p.
 - , *Le Règne des mutants* (1957), Paris, Plon, coll. « SF Jimmy Guieu », 1983, 216 p.
 - , *La Mort de la vie* (1957), Paris, Vaugirard, coll. « SF Jimmy Guieu », 1993, 216 p.
 - , *Le Rayon du cube* (1957), Paris, Vaugirard, coll. « SF Jimmy Guieu », 1990, 218 p.
 - , *Cité Noé n°2* (1957), Paris, Vaugirard, coll. « SF Jimmy Guieu », 1996, 223 p.
 - , *Les Cristaux de Capella* (1959), Paris, Vaugirard, coll. « SF Jimmy Guieu », 1995, 218 p.
 - , *L'Ère des Biocybs* (1960), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 2005, 219 p.
 - , *Les Sphères de Rapa-Nui* (1960), Paris, Vaugirard, coll. « SF Jimmy Guieu », 1990, 217 p.
 - , *Expérimental X-35* (1960), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 2006, 216 p.
 - , *La Caverne du futur* (1961), Paris, Vaugirard, coll. « SF Jimmy Guieu », 1990, 216 p.
 - , *Mission T* (1963), Paris, Vauvenargues, coll. « SF Jimmy Guieu », 213 p.
 - , *Joklun-N'Ghar la maudite* (1968), Paris, Plon, coll. « SF Jimmy Guieu », 1983, 221 p.
 - , *L'Ordre vert* (1969), Paris, Plon, coll. « SF Jimmy Guieu », 1986, 215 p.
 - , *Le Triangle de la mort* (1970), Paris, Plon, coll. « SF Jimmy Guieu », 1986, 220 p.
 - , *La Clé du Mandala* (1980), Paris, Vaugirard, coll. « SF Jimmy Guieu », 1989, 219 p.
- HENNEBERG, Charles (1899-1959)
- , *La Naissance des dieux*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1954, 220 p. Rééd. Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le Masque Science-fiction », 1977, 254 p.
 - , *La Rosée du soleil*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1959, 255 p.
- HENNEBERG, Nathalie (1917-1977). Sauf mention contraire, ces romans ont paru dans la collection du « Rayon fantastique » de Gallimard et Hachette.
- , *Les Dieux verts* (1961), 256 p. Rééd. Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le Masque Science-fiction », 1975, 252 p. (Rééd. sous le nom HENNEBERG, Nathalie et Charles)
 - , *La Forteresse perdue*, 1962, 256 p.

- , *Le Sang des astres* (1963), 256 p. Rééd. Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le Masque Science-fiction », 1976, 251 p.
- , *La Plaie* (1964), 520 p. Rééd. Nantes, L'Atalante, Bibliothèque de l'évasion, 1999, 457 p.
- , *Le Dieu foudroyé*, Paris, Albin Michel, Super Fiction, 1976, 247 p. Rééd. Nantes, L'Atalante, coll. « Bibliothèque de l'évasion », 1999, 248 p.
- HIGON, Albert [JEURY, Michel]
- , *Aux étoiles du destin*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960, 251 p.
- , *La Machine du pouvoir*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1960, 252 p.
- , *Les Animaux de justice*, Paris, J'ai lu, 1976, 221 p.
- , *Le Jour des voies*, Paris, J'ai Lu, 1977, 218 p.
- HOUGRON, Jean (1923-)
- , *Le Signe du chien*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1960, 205 p.
- , *Le Naguen*, Paris, Plon, 1980, 325 p. Rééd. Paris, J'ai Lu, 1995, 412 p.
- HOUSSIN, Joël (1953-)
- , *Locomotive rictus*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975, 225 p.
- HUBERT, Jean-Pierre (1941-2006)
- , *Planète à trois temps*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975, 238 p. Rééd. Paris, Naturellement, coll. « Les Introuvables », 2000, 206 p.
- JAN, Gabriel (1946-) [Nom de plume]. Ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.
- , *Terreur sur Izaad*, 1976, 214 p.
- , *Concentration 44*, 1978, 218 p.
- JEURY, Michel (1934-). Sauf mention contraire, ces romans ont paru dans la collection « Ailleurs et Demain » de Robert Laffont.
- , *Le Temps incertain*, 1973, 261 p. Rééd. 2008, 281 p.
- , *Les Singes du temps*, 1974, 259 p. Rééd. 2009, 209 p.
- , *Soleil chaud poisson des profondeurs*, 1976, 269 p. Rééd. 2008, 345 p.
- , *Les Enfants de Mord*, Paris, Presses Pocket, coll. « Science-fiction », 1979, 220 p.
- , *Les Îles de la lune*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1979, 219 p.
- , *Le Territoire humain*, 1979, 311 p. Rééd. Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1985, 288 p.
- , *Les Écumeurs du silence*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1980, 218 p. Rééd. *Les Écumeurs du silence*, Nancy, Imaginaires sans frontière, 2002, p. 10-168.
- , *Le Sombre Éclat*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1980, 215 p. Rééd. *Les Écumeurs du silence*, Nancy, Imaginaires sans frontière, 2002, p. 171-352.
- , *Le Seigneur de l'histoire*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1980, 216 p.
- , *Les Yeux géants*, 1980, 334 p. Rééd. Paris, Presses Pocket, « SF », 1986, 346 p.
- , *La Machine du pouvoir*, Paris, NÉO, coll. « Fantastique/SF/Aventure », 1980, 192 p. (éd. originale : voir HIGON, Albert).

→, *Aux étoiles du destin*, Paris, Opta, coll. « Galaxie-bis », 1984, 208 p. (éd. originale : voir HIGON, Albert).

→, *Le Jour des voies*, Paris, J'ai Lu, 1995, 218 p. (éd. originale : voir HIGON, Albert).

KASZUK, Cyrille

→, *L'Épreuve de Judith*, Paris, J'ai Lu, 1978, 251 p.

KIJÉ, Lieutenant (1932-) [Nom de plume]. Sauf mention contraire, ces romans ont paru dans la collection du « Rayon fantastique » de Gallimard et Hachette.

→, *La Guerre des machines*, 1959, 256 p. Rééd. Paris, Albin Michel, coll. « Super Fiction », 1981, 218 p.

→, *Celten Taurough*, 1961, 256 p. Rééd. Paris, Albin Michel, coll. « Super Fiction », 1979, 217 p.

→, *L'Épée de l'archange*, 1963, 222 p.

→, *Les Cendres de la Terre*, Paris, Albin Michel, coll. « Super Fiction », 1976, 249 p.

KLEIN, Gérard (1937-)

→, *Le Gambit des étoiles*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1958, 256 p. Rééd. Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 2005, 253 p.

→, *Le Rêve des forêts*, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 1987, 250 p. Version révisée de ARGYRE, Gilles d', *Chirurgiens d'une planète*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1960, 192 p.

→, *Les Voiliers du soleil*, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 187 p. (éd. originale : voir ARGYRE, Gilles d').

→, *Le Long Voyage*, Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 1988, 157 p. (éd. originale : voir ARGYRE, Gilles d')

→, *Le temps n'a pas d'odeur*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1963, 203 p. Rééd. Paris, Le Livre de Poche, SF, 2004, 220 p.

→, *Les Tueurs de temps*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 2003, 219 p. (éd. originale : voir ARGYRE, Gilles d')

→, *Le Sceptre du hasard*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 2002, 185 p. (éd. originale : voir ARGYRE, Gilles d')

→, *Les Seigneurs de la guerre*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1970, 239 p. Rééd. Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 2001, 222 p.

LE CLERC DE LA HERVERIE, Jean (1952-)

→, *Ergad le composite*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1976, 248 p.

LE MAY, Jean-Louis. Ces romans ont paru initialement dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

→, *L'Ombre dans la vallée*, 1979, 215 p.

→, *Le Viaduc perdu*, 1979, 218 p.

LE MAY, Jean-Louis, LE MAY, Doris. Ces romans ont paru initialement dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

→, *La Chasse à l'impondérable*, 1966, 188 p.

→, *L'Enips d'Orlon*, 1967, 192 p.

→, *Les Drogfâns de Gersande*, 1967, 192 p.

→, *L'Odyssée du Delta*, 1968, 249 p.

- , *Arel d'Adamante*, 1968, 256 p.
 - , *Demain le froid*, 1969, 250 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1976, 222 p.
 - , *Les Landes d'Achernar*, 1971, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1985, 192 p.
 - , *Les Hydnes de Loriscamp*, 1972, 240 p.
 - , *Dame Lueen*, 1973, 240 p.
 - , *Stellan*, 1974, 217 p.
- LÉOURIER, Christian (1948-). Ces romans ont paru dans la collection « Ailleurs et Demain » de Robert Laffont.
- , *Les Montagnes du soleil*, 1972, 222 p. Rééd. Paris, Naturellement, coll. « Les Introuvables », 2001, 255 p.
 - , *La Planète inquiète*, 1979, 271 p.
- LIGNY, Jean-Marc (1956-). Ces romans ont paru dans la collection « Présence du Futur » de Denoël.
- , *Temps blancs*, 1979, 218 p.
 - , *Biofeedback*, 1979, 247 p.

LIMAT, Maurice (1914-2002). Sauf mention contraire, ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

- , *S.O.S. Galaxie*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1955, 225 p.
 - , *Monsieur Cosmos*, Paris, Grand Damier, 1956, 189 p. Rééd. Béziers, Le Triangle, coll. « Science-fiction », 175 p.
 - , *Le Sang du soleil*, 1959, 191 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1991, 184 p.
 - , *Les Enfants du chaos*, 1959, 192 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1989, 188 p.
 - , *Moi, un robot*, 1960, 192 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1979, 220 p.
 - , *J'écoute l'univers*, 1960, 192 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1990, 187 p.
 - , *Dans le vent du cosmos*, 1962, 192 p.
 - , *L'Anti-monde*, 1962, 189 p.
 - , *Les Créatures d'Hypnôs*, 1963, 192 p. Rééd. LIMAT, Maurice, ARCHAIMBAULT, J.-M., LOFFICIER, J.-M., *Le retour d'Hypnôs*, 2009, p. 5-135.
 - , *Methodias*, 1965, 192 p.
 - , *Rien qu'une étoile*, 1966, 188 p.
 - , *Flammes sur Titan*, 1969, 249 p.
 - , *Et la comète passa*, 1970, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1983, 186 p.
 - , *Dô, cœur de soleil*, 1979, 213 p.
- MAINE, David [BARBET, Pierre]
- , *Les Disparus du club Chronos*, Paris, Albin Michel, coll. « Science-fiction », 1972, 247 p.

–, *Guérillero galactique*, Paris, Albin Michel, coll. « Super Fiction », 1976, 248 p.
–, *Renaissance planétaire*, Paris, Albin Michel, coll. « Super Fiction », 1980, 215 p.
MARCY, Gérard

–, *La Neige bleue*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1969, 249 p.

MARTEL, Serge [Nom de plume]. Ces romans ont paru dans la collection du « Rayon fantastique » de Gallimard et Hachette.

–, *L'Adieu aux astres*, 1958, 253 p.

–, *L'Aventure alphéenne*, 1960, 254 p.

MAZARIN, Jean (1934-) [Nom de plume]. Ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

–, *Le Général des galaxies*, 1976, 213 p.

–, *Un fils pour la lignée*, 1977, 219 p.

–, *Un monde de chiens*, 1977, 212 p.

–, *Libérez l'homme !*, 1979, 219 p.

–, *Greffe-moi l'amour !*, 1980, 220 p.

–, *Vive les surhommes !*, 1980, 214 p.

MURCIE, Georges (1938-2001). Ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve Noir.

–, *Les Rescapés du futur*, 1971, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1989, 180 p.

–, *L'Homme de lumière*, 1975, 218 p.

PAGERY, François [CHOMET, Richard, KLEIN, Gérard, RONDARD, Patrice]

–, *Embûches dans l'espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1958, 255 p.

PELOT, Pierre (1945-) [Nom de plume]

–, *La Septième Saison*, Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1989, 217 p. (éd. originale : voir SURAGNE, Pierre).

–, *Mais si les papillons trichent, Orages mécaniques*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2008, p. 371-482 (éd. originale : voir SURAGNE, Pierre).

–, *Les Barreaux de l'Éden*, Paris, J'ai Lu, 1977, 286 p. Rééd. Amiens, Encrage, coll. « Lettres SF », 1998, 210 p.

–, *Delirium circus*, Paris, J'ai Lu, 1977, 317 p. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Lunes d'encre », 2005, p. 7-265.

–, *Fœtus Party*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1977, 188 p.

–, *Le Sourire des crabes*, Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1977, 245 p. Rééd. *Orages mécaniques*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2008, p. 211-369.

–, *Transit*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1977, 303 p. Rééd. *Delirium circus*, Paris, Denoël, coll. « Lunes d'encre », 2005, p. 267-561.

–, *Canyon street*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1978, 256 p.

–, *Le Sommeil du chien*, Paris, Kesselring, coll. « Ici et Maintenant », 1978, 199 p. Rééd. Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 218 p.

–, *La Rage dans le troupeau*, Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1979, 215 p.

–, *Le Ciel bleu d'Iroquoise*, Paris, Presses Pocket, coll. « SF », 1980, 184 p.

- , *La Guerre olympique*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1980, 319 p.
- , *Kid Jésus*, Paris, J'ai Lu, 1980, 246 p. Rééd. *Orages mécaniques*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2008, p. 7-210.
- , *Parabellum tango*, Paris, J'ai Lu, 1980, 248 p. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 2000, 214 p.
- RANDA, Peter (1911-1979) [Nom de plume]. Ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.
- , *Les Éphémères*, 1962, 192 p.
- , *Qui suis-je ?*, 1965, 188 p.
- RAYJEAN, Max-André (1893- [Nom de plume]. Ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.
- , *Les Forçats de l'énergie*, 1965, 192 p.
- , *Le Septième Continent*, 1967, 191 p.
- RÉMY, Yves (1936-), RÉMY, Ada (1939-)
- , *La Maison du cygne*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1978, 251 p.
- RENARD, Christine (1929-1979)
- , *A contre-temps*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1963, 244 p.
- RICHARD-BESSIÈRE [BESSIÈRES, Henri (1923-2011) et RICHARD, François (1913-)]. Ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir. Un volume unique, *Les Conquistadors de l'univers* (Caëstres, Éons, coll. « Anticipations », 2006), reprend *Les Conquistadors de l'univers*, *À l'assaut du ciel*, *Retour du « Météore »*, *Planète vagabonde* et *Sauvetage sidéral* (Henri Bessières conteste avoir collaboré avec François Richard).
- , *Les Conquistadors de l'univers*, 1951, 192 p.
- , *À l'assaut du ciel*, 1951, 192 p.
- , *Retour du « Météore »*, 1951, 192 p.
- , *Planète vagabonde*, 1951, 192 p.
- , *Croisière dans le temps*, 1952, 186 p.
- , *Sauvetage sidéral*, 1954, 186 p.
- , *Vingt pas dans l'inconnu*, 1955, 186 p.
- , *Altitude moins X*, 1956, 186 p.
- , *Feu dans le ciel*, 1956, 186 p.
- , *Route du néant*, 1956, 190 p.
- , *Planète de mort*, 1957, 186 p.
- , *Cité de l'esprit*, 1957, 186 p.
- , *Fléau de l'univers*, 1957, 191 p.
- , *La Deuxième Terre*, 1957, 190 p.
- , *Relais Minos III*, 1958, 186 p.
- , *Bang !*, 1958, 186 p.
- , *On a hurlé dans le ciel*, 1959, 186 p.
- , *Les Sept Anneaux de Rhéa*, 1962, 186 p. Rééd. Paris, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », 1990, 160 p.

- , *Les Derniers Jours de Sol 3*, 1962, 186 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1989, 192 p.
- , *La Mort vient des étoiles*, 1961, 192 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1981, 215 p.
- , *Les Jardins de l'Apocalypse*, 1963, 186 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1988, 192 p.
- , *Un futur pour M. Smith*, 1964, 186 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1988, 192 p.
- , *Pas de Gonias pour les Gharkandes*, 1964, 186 p. Rééd. Béziers, Le Triangle, coll. « Science-fiction », 1977, 187 p.
- , *N'accusez pas le ciel*, 1964, 186 p. Rééd. Béziers, Le Triangle, coll. « Science-fiction », 1977, 190 p.
- , *Je m'appelle... « tous »*, 1965, 190 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1985, 192 p.
- , *Les Mages de Dereb*, 1966, 190 p. Rééd. Béziers, Le Triangle, coll. « Science-fiction », 1976, 192 p.
- , *Agent spatial n° 1*, 1966, 190 p. Rééd. Béziers, Le Triangle, coll. « Science-fiction », 1977, 192 p.
- , *Chaos sur la Genèse*, 1967, 256 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1984, 192 p.
- , *Ne touchez pas aux Borloks*, 1968, 256 p. Rééd. Béziers, Le Triangle, coll. « Science-fiction », 1976, 208 p.
- , *Les Marteaux de Vulcain*, 1969, 256 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1983, 192 p.
- , *On demande un cobaye*, 1970, 240 p. Rééd. Béziers, Le Triangle, coll. « Science-fiction », 1976, 192 p.
- , *Concerto pour l'inconnu (Opus 71)*, 1971, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Les Maîtres français de la science-fiction », 1990, 192 p.
- , *Les Seigneurs de la nuit*, 1973, 256 p.
- RUELLAN, André (1922-)
- , *Le Disque rayé*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 1997, 158 p. (éd. originale : voir STEINER, Kurt).
- , *Tunnel*, Paris, Robert Laffont, Ailleurs et Demain, 1973, 239 p. Rééd. Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 1987, 255 p.
- , *Les Chiens*, Paris, Lattès, coll. « Titres/SF », 1979, 249 p.
- SCOVEL, Guy [FONTANA, Jean-Pierre]
- , *La Geste du Halaguen*, Verviers, Gérard, coll. « Marabout Science-fiction », 1975, 247 p.
- SÉRIEL, Jérôme (1939-) [Nom de plume]
- , *Le Sub-espace*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1961, 256 p. Rééd. Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le Masque Science-fiction », 1975, 251 p.
- , *Le Satellite sombre*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1962, 223 p.

SOBRA, Adrien (1897-1985)

–, *Portes sur l'inconnu*, Paris, Métal, coll. « Série 2000 », 1956, 191 p.

SPRIGEL, Olivier [BARBET, Pierre]. Ces romans ont paru dans la collection « Le Masque Science-fiction » de la Librairie des Champs-Élysées.

–, *Crépuscule du futur*, 1975, 243 p.

–, *Vénusine*, 1977, 250 p.

–, *Lendemain incertains*, 1978, 253 p.

STEINER, Kurt [RUELLAN, André]. Ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

–, *Menace d'outre-Terre*, 1958, 192 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1979, 220 p.

–, *Le 32 juillet*, 1959, 192 p. Rééd. Paris, Presses Pocket, 1981, 151 p.

–, *Salamandra*, 1959, 192 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1979, 220 p.

–, *Aux armes d'Ortog*, 1960, 192 p. Rééd. *Ortog*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1975, p. 27-175. rééd Paris, J'ai Lu, 1981, 156 p.

–, *Les Improbables*, 1965, 192 p. Rééd. Paris, Presses Pocket, 1978, 155 p.

–, *Les Océans du ciel*, 1967, 192 p. Rééd. Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 1992, 156 p.

–, *Ortog et les ténèbres*, 1969, 256 p. Rééd. *Ortog*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1975, p. 179-335. Rééd. Paris, J'ai Lu, 1981, 157 p.

–, *Les Enfants de l'histoire*, 1969, 256 p. Rééd. Paris, Le Livre de Poche, coll. « SF », 1991, 189 p.

–, *Le Disque rayé*, 1970, 240 p.

–, *Brebis galeuses*, 1974, 249 p. Rééd. 1989, 188 p.

–, *Un passe-temps*, 1979, 221 p.

STERNBERG, Jacques (1923-2006)

–, *La sortie est au fond de l'espace*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1956, 256 p.

SURAGNE, Pierre [PELOT, Pierre]. Sauf mention contraire, ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

–, *La Septième Saison*, 1972, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1977, 222 p.

–, *Mal Iergo, le dernier*, 1972, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1979, 218 p.

–, *L'Enfant qui marchait sur le ciel*, 1972, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1981, 217 p.

–, *Et puis les loups viendront*, 1973, 256 p.

–, *Mecanic Jungle*, 1973, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1982, 186 p.

–, *La Nef des dieux*, 1973, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1981, 216 p.

–, *Ballade pour presque un homme*, 1974, 218 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1983, 190 p.

- , *Le Dieu truqué*, 1974, 218 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1984, 185 p.
 - , *Mais si les papillons trichent*, 1974, 217 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1982, 185 p.
 - , *Une si profonde nuit*, 1975, 223 p.
 - , *Vendredi, par exemple...*, 1975, 218 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1984, 186 p.
 - , *La Cité au bout de l'espace*, 1977, 219 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1984, 186 p.
 - , *Virgules téléguidées*, 1979, 215 p.
 - , *Dérappings*, Paris, 1980, 217 p.
- SUSSAN, René (1925-)

–, *Les Confluents*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1960, 223 p.

THIRION, Louis. Ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

- , *Les Stols*, 1967, 249 p.
- , *Les Naufragés de l'Alkinoos*, 1969, 256 p.
- , *Les Whums se vengent*, 1969, 250 p.
- , *Ysée-A*, 1970, 240 p. Rééd. , 1990, 192 p.
- , *Sterga la noire*, Paris, 1971, 240 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Lendemain retrouvés », 1979, 220 p.
- , *Chevaliers du temps*, 1974, 249 p.

THOMAS, Gilles [VERLANGER, Julia (1929-1985)]. Ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

- , *Les Hommes marqués*, 1976, 221 p. Rééd. 1988, 185 p.
- , *L'Autoroute sauvage*, 1976, 220 p. Rééd. 1993, 189 p.
- , *La Croix des décastés*, 1977, 220 p. Rééd. 1995, 195 p.
- , *La Mort en billes*, 1977, 220 p. Rééd. 1989, 219 p.
- , *Les Voies d'Almagiel*, 1978, 217 p.
- , *L'Ange aux ailes de lumière*, 1978, 219 p. Rééd. 1990, 186 p.
- , *La Légende des niveaux fermés*, 1978, 216 p. Rééd. 1990, 185 p.
- , *D'un lieu lointain nommé Soltrois*, 1979, 220 p.
- , *L'Île brûlée*, 1979, 219 p.
- , *La Jungle de pierre*, 1979, 218 p.
- , *Horlemonde*, 1980, 213 p. Rééd. 1992, 185 p.

VANDEL, Jean-Gaston [LIBERT, Jean et VAN DEN PANHUYSE, Gaston]. Ces romans ont paru initialement dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir et été réédités dans la collection « Lendemain retrouvés ».

- , *Alerte aux robots !* (1952), 1982, 182 p.
- , *Les Chevaliers de l'espace* (1952), 1978, 254 p.
- , *Le Satellite artificiel* (1952), 1979, 218 p.
- , *L'Agonie des civilisés* (1953), 1982, 186 p.
- , *Frontières du vide* (1953), 1984, 187 p.
- , *Incroyable futur* (1953), 1979, 220 p.

- , *Territoire robot* (1954), 1975, 223 p.
- , *Naufragés des galaxies* (1954), 1980, 220 p.
- , *Bureau de l'invisible* (1955), 1976, 222 p.
- , *Les Titans de l'énergie* (1955), 1978, 222 p.
- , *La Foudre anti-D* (1956), 1977, 221 p.
- , *Les Voix de l'univers* (1956), 1981, 184 p.
- VEILLOT, Claude (1925-)
- , *Misandra*, Paris, J'ai Lu, 1974, 253 p.
- , *La Machine de Balmer*, Paris, J'ai Lu, 1978, 247 p.
- VERLANGER, Julia (1929-1985) [Nom de plume]. Les ouvrages signés de l'autre pseudonyme de Julia Verlanger, Gilles Thomas, ont été repris en volumes dans la collection « Trésors de la SF » de Bragelonne.
- , *Les Portes sans retour*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Le Masque Science-fiction », 1976, 284 p. Rééd. *Récits de la Grande Explosion*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2008, p. 7-205.
- , *Récits de la Grande Explosion*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2008, 567 p. (*Les Hommes marqués, La Jungle de pierre, Horlemonde* ; voir THOMAS, Gilles).
- , *La Terre sauvage*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2008, 490 p. (*L'Autoroute sauvage, La Mort en billes, L'Île brûlée* ; voir THOMAS, Gilles).
- , *Dans les mondes barbares*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2009, 567 p. (*La Croix des décastés, Les Voies d'Almagiel, L'Ange de lumière, D'un lieu lointain nommé Soltrois* ; voir THOMAS, Gilles).
- VERSINS, Pierre (1923-2001) [Nom de plume]. Ces romans ont paru dans la collection « Série 2000 » des éditions Métal.
- , *Les étoiles ne s'en foutent pas*, 1954, 222 p. Rééd. Paris, Kesselring, 1980, 200 p.
- , *En avant, Mars !*, 1955, 222 p. Rééd. Paris, Kesselring, 1979, 164 p.
- , *Feu d'artifice*, 1956, 192 p.
- VILLARET, Bernard (1909-). Sauf mention contraire, ces romans ont paru dans la collection « Présence du Futur » de Denoël.
- , *Mort au champ d'étoiles*, Verviers, Gérard, coll. « Marabout », 1970, 217 p.
- , *Deux soleils pour Artuby*, 1971, 249 p. Rééd. 1996, 243 p.
- , *Le Chant de la coquille kalasaï*, 1973, 316 p.
- , *Visa pour l'outre-temps*, 1976, 185 p.
- VOLKOFF, Vladimir (1932-2005)
- , *Métro pour l'enfer*, Paris, Gallimard/Hachette, coll. « Le Rayon fantastique », 1963, 254 p. Rééd. Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Petite bibliothèque slave », 2005, 179 p.
- WALTHER, Daniel (1940-)
- , *Mais l'espace... mais le temps...*, Furdenheim, Bodson, 1972, 122 p. Rééd. Paris, Fleuve noir, coll. « Anticipation », 1981, 213 p.
- , *Krysnak ou le complot*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1978, 286 p.
- , *L'Épouvante*, Paris, J'ai Lu, 1979, 223 p.
- WINTREBERT, Joëlle (1949-)

–, *Les Olympiades truquées*, Paris, Kesselring, coll. « Ici et Maintenant », 1980, 272 p. Rééd. Paris, J'ai Lu, 2000, 312 p.

WUL, Stefan (1922-2003) [Nom de plume]. Sauf mention contraire, ces romans ont paru dans la collection « Anticipation » du Fleuve noir.

–, *Retour à « 0 »*, 1956, 192 p. Rééd. *Œuvres complètes*, vol. 1, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes », 1996, p. 21-169.

–, *Niourk*, 1957, 192 p. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1970, 221 p. Rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2001, 234 p.

–, *Oms en série*, 1957, 192 p. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1972, 191 p. Rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2000, 185 p.

–, *La Peur géante*, 1957, 192 p. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1994, 169 p.

–, *Rayons pour Sidar*, 1957, 192 p. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1971, 187 p. Rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2007, 212 p.

–, *Le Temple du passé*, 1957, 192 p. Rééd. *Œuvres*, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1970, p.19-125. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1996, 221 p.

–, *La Mort vivante*, 1958, 192 p. Rééd. *Œuvres*, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1970, p. 265-363. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1996, 204 p.

–, *Piège sur Zarkass*, 1958, p. Rééd. *Œuvres*, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1970, p. 127-261. Rééd. Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1996, 271 p.

–, *L'Orphelin de Perdide*, 1958, 192 p. Rééd. *Œuvres complètes*, vol. 1, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes », 1996, p. 795-890.

–, *Odyssee sous contrôle*, 1959, 192 p. Rééd. *Œuvres complètes*, vol. 2, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes », 1997, p. 379-499.

–, *Terminus 1*, 1959, 192 p. Rééd. *Œuvres complètes*, vol. 2, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Volumes », 1997, p. 255-377.

–, *Noô*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 2 vol., 1977, 272 p. et 248 p. Rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2002, 669 p.

2. BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

2. 1. Sources

2. 1. 1. Archives

Tous ces fonds sont conservés au Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France.

Archives d'auteurs de science-fiction

- ANDREYON, Jean-Pierre : Fonds Jean-Pierre Andrevon, NAF 28101.
BARBET, Pierre : Fonds Claude Avice, NAF 28095, boîtes 1 à 12.
CARSAC, Francis : Fonds François Bordes, NAF 28169, boîtes 1 à 21.
CURVAL, Philippe : Fonds Philippe Curval, NAF 28114, boîtes 1 à 8.
DRODE, Daniel : Fonds Daniel Drode, NAF 28454.
THIRION, Louis : Fonds Louis Thirion, NAF 28135.
WALTHER, Daniel : Fonds Daniel Walther, NAF 28174.

Autres fonds d'archives

- Fonds Thomas Narcejac, NAF 28456, lettre de Maurice Renault à Thomas Narcejac, 5 avril 1952.
Fonds Jacques Spitz, NAF 28099, boîte 12, lettre de Georges H. Gallet à Jacques Spitz, 15 juillet 1945.

2. 1. 2. Sources imprimées

Revues

- Fiction*, Publication mensuelle, Opta, n° 1 (octobre 1953) – n° 412 (février 1990).
Galaxie (1ère série), Publication mensuelle, Nuit et Jour, n° 1 (novembre 1953) – n° 65 (avril 1950).
Galaxie (2^e série), Publication mensuelle, Opta, n° 1 (mai 1964) – n° 158 (août 1977).
Satellite, Les Cahiers de la science-fiction, Publication mensuelle, Éditions scientifiques et littéraires, n° 1 (janvier 1958) – n° 47 (janvier-février 1963).
Univers, Publication trimestrielle, J'ai Lu, coll. « Science-fiction », n° 1 (2^e semestre 1975) – n° 19 (4^e trimestre 1979).

Revues d'amateurs et fanzines

- Ailleurs et Autres (A&A)*, Publication irrégulière, Francis Valéry, n° 1 (mars 1977) – n° 163 (mars 2008).
Ailleurs, Publication bimestrielle (1956-1957) puis mensuelle (1958-1963), Lausanne, Club Futopia, n° 1 (novembre 1956) – n° 51-53 (avril-juin 1963).
Argon, Publication mensuelle, [s.l.], D. Lamy, n° 1 (avril 1975) – n° 7 (octobre 1975).
Horizon du fantastique, Publication trimestrielle, Asnières, EKLA, n° 1 (juin 1967) – n° 37 (octobre 1975).
Lunatique, Publication irrégulière, Sassmanshausen, [s.n.], n° 1 (septembre 1963) – n° 68 (décembre 1973).
Mercury, Publication bimestrielle, Clermont-Ferrand, Jean-Pierre Fontana, n° •• (octobre 1964) – n° 15 (octobre 1967).
Nyarlahotep, Lyon, [s.n.], n° 1 (1970) – n° 10 (1975).

2. 1. 3. Ressources électroniques

- ActuSF.com* [en ligne], <<http://www.actusf.com/spip/>> (02.10.2011).
- Association NooSfere, *NooSfere* [en ligne], <<http://noosfere.com/default.asp>> (02.10.2011).
- Association Quarante-deux, *Quarante-Deux : quelques pages sur la Science-Fiction*, Site de l'association Quarante-deux [en ligne], <<http://www.quarante-deux.org/>> (02.10.2011).
- BOZZETTO, Roger, CURVAL, Philippe, KLEIN, Gérard *et al.*, *Les Archives Stellaires* [en ligne], <http://www.quarante-deux.org/les_Archives_stellaires/> (02.10.2011).
- BRETENOUX, Éric, *Revue SF* [en ligne], <<http://noosfere.com/heberg/ericb33/>> (02.10.2011).
- Le Cafard Cosmique* [en ligne], <<http://www.cafardcosmique.com/>> (02.10.2011).
- Pages françaises de science-fiction* [en ligne], <<http://sf.emse.fr/>> (02.10.2011).
- QUEUILLE, Jean-Pierre, *Petit guide des éditions faniques* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/PGEFF/Guide/>> (18.03.2020).
- Répertoire de la science-fiction* [en ligne], <<http://repertoire-science-fiction.pagesperso-orange.fr/>> (02.10.2011).

458

2. 2. Ouvrages généraux sur la science-fiction

2. 2. 1. Répertoires, encyclopédies et bibliographies

- ASH, Brian, *Encyclopédie visuelle de la science-fiction*, traduction française, Paris, Albin Michel, 1979, 352 p.
- AZIZA, Claude, GOIMARD, Jacques, « Les Livres-clés de la science-fiction : deuxième période, 1954-1972 », *Science-Fiction Magazine*, n° 6, 1977, p. 27-29.
- , « Les Livres-clés de la science-fiction : troisième période, 1973-1977 », *Science-Fiction Magazine*, n° 7, 1977, p. 27-29.
- , *L'Année de la science-fiction et du fantastique 1978-1979*, Paris, Julliard, 1979, 315 p.
- , *L'Année de la science-fiction et du fantastique 1979-1980*, Paris, Julliard, 1980, 301 p.
- , *L'Année de la science-fiction et du fantastique 1980-1981*, Paris, Julliard, 1981, 284 p.
- , *L'Année de la science-fiction et du fantastique 1981-1982*, Paris, Julliard, 1982, 333 p.
- , *Encyclopédie de poche de la Science-fiction. Guide de lecture*, Paris, Presses Pocket, coll. « Science-fiction », 1986, 574 p.
- BARETS, Stan, *Catalogue des âmes et cycles de la S.F.*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1981, 331 p.
- BOGDANOFF, Igor et Grichka, « Les Livres-clés de la science-fiction : première période, des origines à 1953 », *Science-Fiction Magazine*, n° 5, 1977, p. 40-41.
- CLUTE, John, NICHOLLS, Peter, *The Encyclopedia of Science Fiction*, Londres, Orbit, 1999, 1396 p.
- COLLAS, Sylviane, *Catalogue analytique et thématique des romans du Fleuve noir collection Anticipation*, Libourne, Éditions Sylviane Collas, 1987, 5 vol., 340 p.
- DELMAS, Henri, JULIAN, Alain, *Le Rayon SF. Catalogue bibliographique de science-fiction, utopies, voyages extraordinaires* (1981), Toulouse, Éditions de Milan, 1985, 436 p.

- Encyclopédie de la science-fiction*, Robert Holdstock (dir.), traduction française, Paris, Compagnie internationale du Livre, 1980, 219 p.
- GOIMARD, Jacques (éd.), *L'Année de la science-fiction et du fantastique 1977-1978*, Paris, Julliard, 1978, 315 p.
- GUIOT, Denis, *La Science-Fiction* (ANDREYON, Jean-Pierre et BARLOW, George W., collab.), Paris, MA éditions, coll. « Le Monde de », 1987, 285 p.
- MESSAC, Régis, *Esquisse d'une chrono-bibliographie des utopies*, Lausanne, Club Futopia, coll. « Denebienne », 1962, 95 p.
- MURAIL, Lorris, *La Science-fiction*, Paris, Larousse, Guide Totem, 1999, 382 p.
- PITON Jean-Pierre, SSCHLOCKOFF Alain, *L'Encyclopédie de la science-fiction*, Paris, Jacques coll. « Grancher », 1996, 406 p.
- SPEHNER, Norbert, *Écrits sur la Science-fiction. Bibliographie analytique des études et essais sur la Science-fiction publiés entre 1900 et 1987 (littérature, cinéma, illustration)*, Longueuil, Le Préambule, coll. « Paralittératures », 1988, 534 p.
- STABLEFORD, Brian, *Historical Dictionary of science fiction literature*, Lanham (Maryland), The Scarecrow Press, 2004, 451 p.
- The Cambridge Companion to Science Fiction*, Edward James et Farah Mendlesohn (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 295 p.
- VALÉRY, Francis, *Passeport pour les étoiles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2000, 305 p.
- VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'Utopie, des Voyages Extraordinaires et de la Science-Fiction* (1972), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, 1037 p.

2. 2. 2. Ouvrages de vulgarisation

- AMIS, Kingsley, *L'Univers de la science-fiction*, traduction française, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot-Sciences de l'homme », 1962, 192 p.
- BARRON, Neil, *Anatomy of Wonder : a critical Guide to Science Fiction* (1976), London/Wesport, coll. « Libraries unlimited », 2004, 995 p.
- BAUDIN, Henri, *La Science-fiction, un univers en expansion*, Paris/Montréal, Bordas, 1971, 160 p.
- BAUDOU, Jacques, *La Science-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », 2003, 127 p.
- BERGIER, Jacques, « La Science-fiction », *Histoire des Littératures III – Littératures françaises, connexes et marginales*, Raymond Queneau (dir.), Paris, Gallimard, coll. « NRF », « Encyclopédie de la Pléiade », 1958, p. 1671-1689.
- BOGDANOFF, Igor et Grichka, *La Science-fiction*, Paris, Seghers, coll. « Clefs », 1976, 378 p.
- BOZZETTO, Roger, *La Science-fiction*, Paris, Armand Colin, 128, 2007, 126 p.
- DIFFLOTH, Gérard, *La Science-fiction*, Paris, éditions Gamma, 1964, 96 p.
- GRENIER, Christian, *Jeunesse et Science-fiction*, Paris, Magnard, 1972, 122 p.
- HENRIET, Éric B., *L'Histoire revisitée : panorama de l'uchronie sous toutes ses formes* (1999), Amiens, Encreage/Paris, les Belles Lettres, 2004, 415 p.
- , *L'Uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009, 262 p.
- KNIGHT, Damon, *In Search of Wonder*, Chicago, Advent, 1967, 306 p.

- LABBÉ, Denis, MILLET, Gilbert, *La Science-fiction*, Paris, Belin, 2001, 445 p.
- PARRINDER, Patrick, *Science fiction : its criticism and teaching*, London/New York, Routledge, 2003, 166 p.
- ROSE, Mark, *Science Fiction : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1976, 174 p.
- STOVER, Leon, *La Science-fiction américaine – Essai d'anthropologie culturelle*, traduction française, Paris, Aubier-Montaigne, 1972, 186 p.
- VAN HERP, Jacques, *Panorama de la Science-fiction* (1973), Bruxelles, C. Lefrancq, coll. « Volumes », 1996, 671 p.
- WOLLHEIM, Donald, *Les Faiseurs d'univers*, traduction française, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Essais », 1973, 204 p.

2. 2. 3. La science-fiction dans les autres arts

460

- BAUDOU, Jacques, SCHLERET, Jean-Jacques, *Merveilleux, fantastique et science-fiction à la télévision française*, Paris, Huitième art/INA, Les dossiers du 8^e art, 1995, 183 p.
- CHAMBON, Jacques, « Le Fœtus astral ou du nouveau sur 2001 », *Fiction*, n° 213, septembre 1971, p. 144-153.
- DORÉMIEUX, Alain, DEMUTH Michel, STRINATI Pierre, « La science-fiction au palais des arts décoratifs », *Fiction*, n° 172, mars 1968, p. 143-145.
- FRÉMION, Yves, *Brantonne illustrateur*, Paris, Le Dernier Terrain Vague, coll. « les Belles Images », 1982, 103 p.
- GIULANI, Pierre, « SF : l'épanchement optique », *Fiction*, n° 282, juillet-août 1977, p. 205-208.
- GOIMARD, Jacques, « Fahrenheit 451 », *Fiction*, n° 156, novembre 1966, p. 139-143.
- , « Littérature et cinéma de Science-Fiction : le malentendu », *Demain la Science-Fiction, Cinéma d'Aujourd'hui*, n° 7, printemps 1976, p. 34-52.
- HODGENS, Richard, « A Short Tragical History of the Science Fiction Film », *Science Fiction : The Other Side of Realism (Essays on Modern Fantasy and Science Fiction)*, Thomas D. Clareson (éd.), Bowling Green, Bowling University Popular Press, 1971, p. 248-262.
- KAST, Pierre, VIAN, Boris, « Pierre Kast et Boris Vian s'entretiennent sur la Science-fiction » (entretien dirigé par André S. Labarthe), *L'Écran*, n° 1, janvier 1958. Partiellement repris sous le titre « Le Goûter des Cosmonautes », *Le Magazine littéraire*, n° 31, août 1969, p. 27-28.
- SADOU, Jacques, « Deux études phylactérologiques », *Fiction*, n° 164, juillet 1967, p. 148-151.
- , *Hier l'an 2000, l'illustration de science-fiction des années 30*, Paris, Denoël, coll. « Redécouvertes », 1973, 178 p.
- Science-fiction*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des arts décoratifs, 28 novembre 1967 - 26 février 1968, Éditions du musée des arts décoratifs, 1967, 56 p.
- TRUFFAUT, François, « La Marque – à bas la Science-fiction », *Arts*, n° 666, 16 avril 1958, p. 7.
- VIAN, Boris, *Cinéma/science-fiction*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, 220 p.

2. 3. Histoire de la science-fiction

2. 3. 1. Histoire générale de la science-fiction

- ALDISS, Brian, *Billion Year Spree (a true history of science fiction)*, New York, Doubleday, 1975, 387 p.
- ALDISS, Brian, WINGROVE, Dave, *Trillion Year Spree (the history of science fiction)*, London, Gollancz/New York, Athaneum, 1986, 512 p.
- BERGIER, Jacques, « Historique et bilan de la science-fiction », introduction à EFREMOV, Ivan, *La Nébuleuse d'Andromède*, Lausanne, Rencontre, 1970, p. 7-24.
- GOIMARD, Jacques, « Liqueurs – S. Chronologie générale de la S.F. », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 156-169.
- PÉREZ, Claude Constant, *Anticipation et science-fiction dans les revues littéraires françaises, 1918 – 1968*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille, 1986, 2 vol., 626 p.
- SADOUL, Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1971)*, Paris, Albin Michel, 1973, 416 p.
- , *Histoire de la science-fiction moderne 1911-1984*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Essais », 1984, 513 p.
- WESTFAHL, Gary, *Hugo Gernsback and The Century of Science Fiction*, Jefferson, Mac Farland, 2007, 273 p.

2. 3. 2. L'imagination scientifique (1850-1950)

- ANDREYON, Jean-Pierre, « Régis Messac ou l'humour du désespoir », *Fiction*, n° 236, août 1973, p. 173-178.
- BOUQUET, Jean-Louis, « Un précurseur : Léon Groc », *Fiction*, n° 34, septembre 1956, p. 125-127.
- BRIDENNE, Jean-Jacques, *La Littérature française d'imagination scientifique*, Paris, Éditions G.A. Dassonville, 1950, 295 p.
- , « Jules Verne, père de la science-fiction ? 1 - l'imagination scientifique chez Jules Verne », *Fiction*, n° 6, mai 1954, p. 112-115.
- , « Jules Verne, père de la science-fiction ? 2 - De Jules Verne à Wells », *Fiction*, n° 7, juin 1954, p. 108-112.
- , « Jules Verne, père de la science-fiction ? 3 - Edgar Poe et Jules Verne », *Fiction*, n° 8, juillet 1954, p. 113-117.
- , « Robida, le Jules Verne du crayon », *Fiction*, n° 10, septembre 1954, p. 114-117.
- , « Le visage inconnu de Cyrano de Bergerac », *Fiction*, n° 11, octobre 1954, p. 110-112.
- , « Le Capitaine Danrit l'utopiste de la guerre », *Fiction*, n° 25, décembre 1955, p. 119-121.
- , « J.-H. Rosny aîné, romancier des "possibles" cosmiques », *Fiction*, n° 27, février 1956, p. 108-110.
- , « Actualité de Villiers », *Fiction*, n° 34, septembre 1956, p. 122-123.
- , « Un auteur oublié de S.F. : sir Arthur Conan Doyle », *Fiction*, n° 35, octobre 1956, p. 115-119.
- , « Les cent ans de Lavarède », *Fiction*, n° 36, novembre 1956, p. 119-123.

- , « Camille Flammarion et la littérature des fins du monde », *Fiction*, n° 42, mai 1957, p. 121-124.
- , « Hommage à Régis Messac », *Fiction*, n° 48, novembre 1957, p. 133-135.
- , « Théo Varlet, prophète cosmique », *Fiction*, n° 60, novembre 1958, p. 123-129.
- CHAPERON, Danielle, « Du roman expérimental au merveilleux-scientifique. Science et fiction en France aux alentours de 1900 », *Europe*, n° 870, octobre 2001, p. 51-63.
- COMPÈRE, Daniel, « L'anticipation populaire », *Europe*, n° 542, juin 1974, p. 148-153.
- ELSEN, Claude, « Les "romans fantastiques" de Jacques Spitz », *Fiction*, n° 113, avril 1963, p. 129-131.
- EVANS, Arthur B., « Science Fiction vs. Scientific Fiction in France : From Jules Verne to J.-H. Rosny Aîné », *Science Fiction Studies*, n° 44, mars 1988.
- , « The Fantastic Science Fiction of Maurice Renard », *Science Fiction Studies*, n° 64, novembre 1994. Consultable : *Science Fiction Studies* [en ligne] <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/64/evans.htm>> (01.05.2010).
- , « Gustave Le Rouge, Pioneer of Early French Science Fiction », *Science Fiction Studies*, n° 86, mars 2002.
- ISSAURAT-DESLAËF, Marie-Louise, « Une épopée cosmique ou l'univers mythique de J.H. Rosny aîné », *Mythes, images, représentations* (Actes du XIV^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, 1977), Limoges, TRAMES, 1981, p. 347-354.
- JAMATT, Georges « Maurice Renard vu par J.-H. Rosny aîné », *Vient de paraître*, n° 41, avril 1925, p. 175. Partiellement reproduit dans RENARD, Maurice, *Romans et contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 1231-1232.
- KLEIN, Gérard, « Lewis Carroll, l'explorateur, ou les voies de l'imaginaire », *Fiction*, n° 44, juillet 1957, p. 119-125.
- , préface à VALÉRIE, André [René Thévenin, Raoul Brémond, Guy d'Armen], *Sur l'autre face du monde et autres romans scientifiques de Sciences et voyages*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1973, p. 7-27.
- LACASSIN, Francis, « Gustave Le Rouge, ou le naufragé de la S.F. », *Fiction*, n° 155, octobre 1966, p. 137-149.
- , « Jules Verne ou Le merveilleux scientifique, alibi de la critique sociale », *Fiction*, n° 289, janvier-février 1978, p. 187-190.
- LEHMAN, Serge, « Les mondes perdus de l'anticipation française », *Le Monde diplomatique*, juillet 1999, p. 28-29. Consultable : *Le Monde diplomatique* [en ligne], <<http://www.monde-diplomatique.fr/1999/07/LEHMAN/12205>> (07.07.2010).
- , « L'héritage du merveilleux scientifique », *Tintin chez les savants*, sous la direction de Sven Ortoli, Bruxelles, Moulinsart/Paris, Science & Vie, 2003, p. 22-26.
- , « Hypermondes perdus », *Chasseurs de chimères, L'Âge d'or de la science-fiction française*, Paris, Omnibus, 2006, p. I-XXV.
- MESSAC, Régis, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, H. Champion, 1929, 698 p.
- NOIRAY, Jacques, *Le Romancier et la machine, tome II, Jules Verne, Villiers de l'Isle Adam*, Paris, José Corti, 1982, 423 p.

- RENARD, Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », *Le Spectateur*, n° 6, octobre 1909. Cité dans *Romans et contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 1205-1213.
- , « Le roman d'hypothèse », *A.B.C.*, 15 décembre 1928. Cité dans *Romans et contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 1216-1219.
- , « Pourquoi j'ai écrit *Un homme chez les microbes* », *La Rumeur*, 19 novembre 1928. Cité dans *Romans et contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 1219.
- TOUTTAIN, Pierre-André, « Un certain Jules Verne », *Jules Verne*, Pierre-André Touttain (dir.), Paris, Éditions de l'Herne, 1974, p. 11-15.
- UZANNE, Octave, « Maurice Renard et le roman scientifico-fantastique », *Vient de paraître*, n° 41, avril 1925, p. 180-183.
- VAN HERP, Jacques, « Maurice Renard, scribe de miracles », *Fiction*, n° 28, mars 1956, p. 107-110.
- , « Un maître du feuilleton : Jean de la Hire », *Fiction*, n° 37, décembre 1956, p. 122-123.
- WARFA, Dominique, « Le roman d'aventures aux sources de la science-fiction », *Les Univers de la Science-Fiction, Essais*, supplément à *Galaxies*, n° 8, Virton, Michel Frères, 1998, p. 41-64.

2. 3. 3. La science-fiction en France (1950-1980)

- BATTESTINI, Monique, préface à *Le Grandiose Avenir. Anthologie de la science-fiction française. Les années 50*, Paris, Seghers, coll. « Constellations », 1975, p. 7-23.
- BAUDIN, Henri, « Boris Vian et la science-fiction », *Boris Vian*, Noël Arnaud, Henri Baudin (dir.), actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-La-Salle, Paris, Union générale d'édition, 1977, t. 1, p. 487-496.
- GALLET, Georges H., « Vie et mort du Rayon fantastique », *Univers 03*, Paris, J'ai Lu, 1975, p. 152-163.
- GOIMARD, Jacques, préface à *Ce qui vient des profondeurs. Anthologie de la science-fiction française 1965-1970*, textes réunis par Jacques Goimard et Gérard Klein, Paris, Seghers, coll. « Constellations », 1977, p. 9-26.
- GOUANVIC, Jean-Marc, « Boris Vian et la science-fiction. L'univers romanesque de Vian dans ses relations avec la science-fiction », *Fiction*, n° 290, mars 1978, p. 175-184.
- , « Vers la Science-fiction moderne », *Europe*, n° 681-682, Janvier-février 1986, p. 12-18.
- , « Les enjeux sociaux de la traduction de la science-fiction américaine dans les années 1950 : le cas du Rayon fantastique », *Les Univers de la Science-Fiction, Essais*, supplément à *Galaxies*, n° 8, Virton, Michel Frères, 1998, p. 143-162.
- , *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 1999, 190 p.
- JAMOUL, Jean-François, « Domaine français de la science-fiction », *Encyclopédie de la science-fiction*, Robert Holdstock (dir.), traduction française, Paris, Compagnie internationale du livre, 1980, p. 191-198.

- KLEIN, Gérard, préface à *En un autre pays, Anthologie de la science-fiction française 1960-1964*, Paris, Seghers, coll. « Constellations », 1976, p. 9-22.
- , préface à *L'Hexagone halluciné*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Grande Anthologie de la science-fiction française », 1988, p. 5-9. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lpa7101.html>> (01.05.2010).
- , préface à *Les Mondes francs*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Grande Anthologie de la science-fiction française », 1988, p. 5-11. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lpa7096.html>> (01.05.2010).
- ORY, Pascal, « The introduction of science-fiction into France », *France and the Mass Media*, Brian Rigby et Nicholas Hewitt (dir.), Basingstoke/London, Macmillan, 1991, p. 98-110.
- PLANQUE, Jean-Pierre, « Repères pour une histoire du fandom SF », *Bifrost*, n° 1, Moret-sur-Loing, avril 1996, p. 74-77 ; n° 2, juillet 1996, p. 87-94. Consultable sur *Infini* [en ligne], <<http://pagesperso-orange.fr/jplanque/Infini/Archives.htm>> (01.05.2010).
- ROTTENSTEINER, FRANZ, « European science fiction », *Science Fiction, a critical guide*, Patrick Parrinder (éd.), London, Longman Group, 1979, p. 203-220 [la France est traitée p. 217-220].
- SLUSSER, George, « The Beginnings of Fiction », *Science-Fiction Studies*, vol. 16, n° 3, novembre 1989, p. 307-337.
- TOMASINI, Italo, TOMASINI Tomaso [ANDREYON, Jean-Pierre], « En parcourant le fleuve... », *Univers 02*, Paris, J'ai Lu, 1975, p. 162-179.
- , « Présence du futur, phase 1 », *Univers 05*, Paris, J'ai Lu, 1976, p. 165-178.
- VALÉRY, Francis, « La Série 2000, regard sur la première collection de S-F française », *Univers 19*, Paris, J'ai Lu, 1979, p. 133-142.

2. 3. 4. Commentaires et prises de positions (1950-1980)

- [s.a.], « Une collection qui fera du bruit », *Fiction*, n° 190, octobre 1969, p. 155. [création d'Ailleurs et Demain]
- ABRAHAM, Pierre (avec Charles DOBZYNSKI, Pierre GAMARRA, Jean MARCENAC, Martine MONOD, Vladimir POZNER, Marc SORIANO), « Entretien sur la science-fiction », *Europe*, n° 139-140, juillet-août 1957, p. 7-20.
- ABRAHAM, Pierre, « Une infra-littérature ? », *Europe*, n° 542, juin 1974, p. 3-6.
- ALBÉRÈS, René-Marie, BRIDENNE, Jean-Jacques, « À propos de l'article de *Combat* : la science-fiction est-elle une littérature stéréotypée ? », *Fiction*, n° 52, mars 1958, p. 123-125.
- ANDREYON, Jean-Pierre, « Un Marabout bien planté », *Fiction*, n° 202, octobre 1970, p. 145-156.
- , « Science-fiction et société », *Horizons du fantastique*, n° 22, 1973, p. 36-39.
- ASTORG, Bertrand d', « Du roman d'anticipation », *Mensonges et vérités de nos anticipations*, numéro spécial d'*Esprit*, n° 202, mai 1953, p. 657-673.

- BARJAVEL, René, « La S.F., c'est le vrai Nouveau Roman », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1832, 11 octobre 1962, p. 1. Repris dans ANDREYON, Jean-Pierre, *Aujourd'hui, demain et après*, Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1970, p. 7-10.
- BERGIER, Jacques, KLEIN, Gérard, STERNBERG, Jacques, « Réponse à l'article de *Combat* : la science-fiction est-elle une littérature stéréotypée ? » *Fiction*, n° 50, janvier 1958, p. 119-121.
- BERGIER, Jacques, KLEIN Gérard, « À propos de *Surface de la planète* (de Drode) et de *L'Ogive du monde* (de Tavera) », *Fiction*, n° 75, février 1960, p. 138.
- BLANC, Bernard, « La SF se porte bien, merci, et elle vire à gauche ! », *Fiction*, n° 245, mai 1974, p. 184-187.
- , « Histoire d'un passage à tabac », *Fiction*, n° 262, octobre 1975, p. 169-174.
- , *Pourquoi j'ai tué Jules Verne*, Paris, Stock, coll. « Le Dire », 1978, 357 p.
- BONNEFOY, Claude, « Le public populaire est privé de légende », *Arts*, n° 908, 20 mars 1963, p. 3.
- BOZZETTO, Roger, « Le new deal de la SF française », *Fiction*, n° 287, janvier 1978, p. 172-178.
- BRIDENNE, Jean-Jacques, « La science-fiction, nouveau genre littéraire ? », *Lectures culturelles*, n° 3, mai 1952, p. 6-7 et 11.
- BROCHON, Pierre, « Du surnaturel à la fabrique d'absolu », *Europe*, n° 139-140, juillet-août 1957, p. 20-28.
- B RUEIL, Suzanne, « Anticipation ou escroquerie à la science ? », *Les Lettres françaises*, n° 578, 21-28 juillet 1955, p. 2.
- BUTOR, Michel, *Répertoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1960. (« La crise de croissance de la science-fiction » (1953), p. 186-194).
- CARROUGES, Michel, « Le spectroscope des anticipations », *Cahiers du Sud*, n° 317, 1^{er} semestre 1953, p. 6-16.
- , « Il y aura une fois... », *Arts*, n° 424, 14 août 1953, p. 1 et 4.
- COCTEAU, Jean, « La réalité copie le rêve », *Les Lettres françaises*, n° 561, 24-31 mars 1955.
- COLSON, Martial-Pierre, « Cabotage sur le Fleuve noir », *Fiction*, n° 187, juillet 1969, p. 136-145.
- CURVAL, Philippe, « La petite chronique de nuit », *Galaxie*, n° 127 (décembre 1974) à 158 (juillet-août 1977). Chroniques consultables sur *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/curval/chronique/galaxie/142.html>> (18.03.2020).
- , « Tour d'horizon des collections de science-fiction », *Le Monde*, n° 10018, 15 avril 1977, p. 1 et 17. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <[https://www.quarante-deux.org/archives/curval/divers/Tour_d%27horizon_des_collections_de_Science-Fiction_\(1977\)/>](https://www.quarante-deux.org/archives/curval/divers/Tour_d%27horizon_des_collections_de_Science-Fiction_(1977)/>) (01.05.2010).
- , « Bernard Blanc : *Pourquoi j'ai tué Jules Verne* », *Le Monde*, n° 10334, 21 avril 1978, p. 16. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/curval/chroniques/le_Monde/Pourquoi_j%27ai_tue_Jules_Verne/> (18.03.2020).
- , « La chronique du temps qui vient », *Futurs*, n° 2 (juillet-août 1978) à 6 (décembre 1978). Chroniques consultables sur *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www>.

- quarante-deux.org/archives/curval/chroniques/Futurs/2-Chronique_du_temps_qui_vient_1/> (18.03.2020).
- DOBZYNSKI, Charles, « Une Machine à décerveler », *Les Lettres françaises*, n° 618, 3-9 mai 1956, p. 3.
- DORÉMIEUX Alain, « La mort de *Galaxie* », *Fiction*, n° 68, juillet 1959, p. 129-130.
- DORÉMIEUX, Alain, GOIMARD, Jacques et KLEIN, Gérard, « Réponse à Robert Kanters », *Fiction*, n° 165, août 1967, p. 143-146.
- DORÉMIEUX, Alain, KLEIN, Gérard et GOIMARD, Jacques, « Réponse à Robert Kanters. Défense et illustration de la science-fiction », *Le Monde*, n° 6984, 28 juin 1967, supplément *Le Monde des livres* p. II. Repris dans « Réponse à Robert Kanters », *Fiction*, n° 165, août 1967, p. 143-146.
- DORÉMIEUX, Alain, préface à *Voyages dans l'ailleurs*, Paris, Casterman, coll. « Histoires fantastiques et de science-fiction », 1971, p. 9-11.
- DOUAY, Dominique, « Le New Look de la SF française : prêt à porter ou confection ? », *Fiction*, n° 289, janvier-février 1978, p. 166-172.
- ESCARPIT, Robert, « La "science-fiction" est-elle un genre littéraire ? », *Le Monde*, n° 2985, 31 août 1954, p. 12.
- FITTING, Peter, « SF Criticism in France », *Science Fiction Studies*, n° 1, Spring 1974, p. 173-181. Consultable : *Science Fiction Studies* [en ligne], <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/3/fitting3art.htm>> (02.07.2010).
- [FONDANÈCHE, Daniel] PHI, Daniel, « Situation de la science-fiction », *Horizons du fantastique*, n° 23, Asnières, 1973, p. 4-6.
- GALLET, Georges H., « La science-fiction en face de la course scientifique », *Satellite*, n° 14, février 1959, p. 177-180.
- GERNSBACK, Hugo, « L'impact de la science-fiction dans le monde d'aujourd'hui » (1952), *Horizons du fantastique*, n° 22, Asnières, 1973, p. 18-20.
- GIULANI, Pierre, « Science-fiction et politique », *Fiction*, n° 258, juin 1975, p. 159-170.
- GOIMARD, Jacques, « Les Français ne font pas le poids », *Fiction*, n° 66, Paris, mai 1959, p. 143-144 (lettre de lecteur).
- , « France : des lecteurs, mais où sont les auteurs ? », *Le Magazine littéraire*, n° 88, mai 1974, p. 21-23.
- , préface à KLEIN, Gérard, *Le Sceptre du hasard*, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1974, p. 9-15.
- GRISSET, Antoine, « La science-fiction va bien, merci », *Le Magazine littéraire*, n° 88, mai 1974, p. 34-36.
- HENNEBERG, Charles, « À armes courtoises (à propos d'un article des *Lettres Françaises*) », *Fiction*, n° 24, novembre 1955, p. 117-121.
- JEURY, Michel, « J'étais à Metz et j'ai même rencontré Christian Vilà », *Fiction*, n° 273, octobre 1976, p. 189-191.
- , « Sur l'onde Lattès », *Fiction*, n° 282, juillet-août 1977, p. 183-194.
- KANTERS, Robert, « Fantômes et martiens ou la littérature entre la magie et la science », *La Revue de Paris*, n° 5, mai 1958, p. 122-131.
- KLEIN, Gérard, « Réponse à Arthur Koestler : non, l'imaginaire n'est pas source d'ennui ! », *Fiction*, n° 39, février 1957, p. 115-117. Consultable sur *Quarante-*

- deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/Non_l%27imaginaire_n%27est_pas_source_d%27ennui/> (18.03.2020).
- , « Jean-François Revel, censeur », *Fiction* n° 157, décembre 1966, p. 147-151.
- , *Malaise dans la science-fiction* (1975), Metz, L'Aube enclavée, 1977, 78 p.
- , « Le procès en dissolution de la S.F., intenté par les agents de la culture dominante », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 145-155.
- , « Un problème : la crise dépassée ou douze ans après », dans AZIZA, Claude, GOIMARD, Jacques, *L'Année de la science-fiction et du fantastique 1979-1980*, Paris, Julliard, 1980, p. 11-19.
- KOESTLER, Arthur, « Lorsque l'ennui naît de la fantaisie », *Preuves*, n° 32, octobre 1953, p. 23-25, repris sous le titre « L'Ennui de l'imaginaire », *L'Ombre du dinosaure*, Paris, Calmann-Lévy, 1956, p. 175-182.
- Mensonges et vérités de nos anticipations*, numéro spécial d'*Esprit*, n° 202, mai 1953, p. 657-719.
- MOUNIN, Georges, « Poésie ou science-fiction ? », *Les Temps modernes*, n° 119, novembre 1955, p. 740-746.
- NARCEJAC, Thomas, « Science-fiction et roman policier », *L'Actualité littéraire*, n° 4, 1954. Cité dans « Glanes interstellaires », *Fiction*, n° 12, novembre 1954, p. 2-3 de couverture.
- PICHON, Jean-Charles, « Science-fiction ou réalisme irrationnel ? », *Europe*, n° 139-140, juillet-août 1957, p. 34-42.
- QUENEAU, Raymond, « Un nouveau genre littéraire : les Science-fictions », *Critique*, n° 16, 1^{er} mars 1951, p. 195-198.
- , « La science-fiction vaincra », *Arts*, n° 435, 29 octobre 1953, p. 1 et 4.
- SADOUL, Jacques, « Deux conventions de science-fiction », *Le Magazine littéraire*, n° 88, mai 1974, p. 30-31.
- , « Maurice Renault : le créateur de *Fiction* disparaît », *Univers* 08, Paris, J'ai Lu, 1977, p. 181-184.
- , « Hommage à Jacques Bergier », *Univers* 16, Paris, J'ai Lu, 1979, p. 147-149.
- SARTÈNE, Gil, « A propos de *Planète*. Réalisme fantastique ou fantastique idéaliste ? », *Fiction*, n° 104, juillet 1962, p. 117-122.
- SPRIEL, Stephen, « Le ressac du futur », *Cahiers du Sud*, n° 317, 1^{er} semestre 1953, p. 21-25.
- , « Sur la science-fiction », *Mensonges et vérités de nos anticipations*, numéro spécial d'*Esprit*, n° 202, mai 1953, p. 674-685.
- , « Formes et métamorphoses de la science-fiction – le merveilleux logique », *Satellite*, n° 11, novembre 1958, p. 121-123.
- , « Formes et métamorphoses de la science-fiction – structure et géographie de la S.F. », *Satellite*, n° 12, décembre 1958, p. 105-107.
- , « Formes et métamorphoses de la science-fiction – critique des critiques de la science-fiction », *Satellite*, n° 13, janvier 1959, p. 186-189.
- , « Formes et métamorphoses de la science-fiction », *Satellite*, n° 14, février 1959, p. 181-183.

- , « Formes et métamorphoses de la science-fiction – critique des critiques de la science-fiction », *Satellite*, n° 15, mars 1959, p. 183 et 197.
- SPRIEL, Stephen, VIAN, Boris, « Un nouveau genre littéraire. La science fiction », *Les Temps modernes*, n° 72, octobre 1951, p. 618-627.
- STERNBERG, Jacques, « La science-fiction reste en France un genre mineur », *Arts*, n° 651, 1^{er} janvier 1958, p. 6.
- , *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, 63 p.
- TOUTTAIN, Pierre-André, « Le dossier de la Science-fiction », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2153, 26 décembre 1968, p. 6-7.
- , « La Science-fiction se porte bien », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2413, 24 décembre 1973, p. 8.
- , « Au-delà des apparences », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2444, 29 juillet 1974, p. 7.
- VALÉRY, Francis, « Y a-t-il une nouvelle SF française ? », *Solaris*, vol. 6, n° 1 (# 31), Longueil, février 1980, p. 16-17.
- VIAN, Boris, « Un robot-poète ne nous fait pas peur », *Arts*, n° 406, 10 avril 1953. Repris dans *Cantilènes en gelée*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1970, p. 220-226.
- , « Sur certains aspects de la science-fiction », *La Parisienne*, n° 11, 1^{er} novembre 1953, p. 1541-1544.
- VILA, Christian, « La Metzcon méritait bien son nom », *Fiction*, n° 271, juillet-août 1976, p. 197-199.
- VILLEMUR, Alain, « Vie et mort (et résurrection ?) d'Émile Opta », *Univers 13*, Paris, J'ai Lu, 1978, p. 118-129.
- WARD, Henry, « L'école française de science-fiction a fait naître une nouvelle formule. Le Cartésianisme de l'irréel. », *Arts*, n° 599, 26 décembre 1956, p. 4.
- ZIEGLER, Gillette, « La science-fiction dans les collections populaires », *Europe*, n° 139-140, juillet-août 1957, p. 87-92.

2. 3. 5. Théorisation (1950-1980)

- ANDREYON, Jean-Pierre, « Du space-opera au space-opera », *Fiction*, n° 243, mars 1974, p. 161-171.
- ANDREYON, Jean-Pierre, BLANC, Bernard, « Sur les tendances des auteurs du Fleuve noir », *Charlie mensuel*, n° 93, octobre 1976, p. 39-40.
- BERGIER, Jacques, « La science-fiction », *Histoire des littératures. III. Littératures françaises, connexes et marginales*, Raymond Queneau (dir.), Paris, Gallimard, coll. « NRF »/ « Encyclopédie de la Pléiade », 1958, p. 1671-1689.
- , *Admirations*, Paris, L'Œil du Sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », 2001, 196 p.
- , *L'Aube du magicien*, Joseph Altairac (éd.), Paris, Éditions de l'Œil du Sphinx, 2008, 392 p.
- BERGIER, Jacques, PAUWELS, Louis, *Le matin des magiciens : introduction au réalisme fantastique*, Paris, Gallimard, 1960, 515 p.
- BLANCHOT, Maurice, « Le bon usage de la science-fiction », *La Nouvelle nouvelle revue française*, vol. 7, n° 73, janvier 1959, p. 91-100.

- CAILLOIS, Robert, « De la féerie à la science-fiction », *Preuves*, n° 118, décembre 1960, p. 19-28. Repris dans *Obliques*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1987 (« De la féerie à la science-fiction », p. 15-48).
- DORÉMIEUX, Alain, « La science-fiction dépassée ? », *Fiction*, n° 138, mai 1965, p. 156-157.
- DRODE, Daniel, « Science-fiction à fond », *Ailleurs*, n° 28-29, avril-mai 1960, p. 24-31.
- EIZYKMAN, Boris, « Mosaïque 4. Imaginaire pacotille de la reduplication, images d'inconscience-fiction », *Fiction*, n° 270, juin 1976, p. 159-167.
- ELSEN, Claude, « Le roman "fantastique" va-t-il tuer le roman "noir" ? », *Le Figaro littéraire*, 8 avril 1950, p. 2.
- FITTING, Peter, « Orientations actuelles de la science-fiction », *Études Littéraires*, VII, I, avril 1974, p. 61-95.
- GATTÉGNO, Jean, *La Science-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », 1971, 128 p.
- , « Hors-d'œuvre : Le mot et la chose – E. La date de naissance – b) 1818 », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 38-43.
- GOIMARD, Jacques, « La science-fiction au pays de Descartes », *Le Magazine Littéraire*, n° 31, août 1969, p. 22-25.
- , « Qu'est-ce que la science-fiction ? », *La Quinzaine Littéraire*, n° 123, 1^{er} août 1971, p. 12-13.
- GOIMARD, Jacques, IOKAMIDIS, Demètre, KLEIN, Gérard, introduction générale à *La Grande Anthologie de la science-fiction*, Paris, Le Livre de Poche, 1974-1976. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/intro_gasf.html> (01.05.2010).
- GOUGAUD, Henri, LACOMBE, Alain, *Démons et Merveilles de la Science-fiction*, Paris, Julliard, 1974, 189 p.
- JUIN, Hubert, « Science-fiction et littérature », *Europe*, n° 139-140, juillet-août 1957, p. 53-62.
- KLEIN, Gérard, « *La maison de rendez-vous*, un roman de science-fiction ? », *Fiction*, n° 148, mars 1966, p. 133-139.
- , « Le fantastique selon Roger Caillois », *Fiction*, n° 159, février 1967, p. 136-144.
- , « Pourquoi y a-t-il une crise de la science-fiction française ? », *Fiction*, n° 166, Paris, septembre 1967, p. 122-128. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/Pourquoi_y_a-t-il_une_crise_de_la_Science-Fiction_francaise/> (18.03.2020).
- , « Prospective et science-fiction », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2427, Paris, 1^{er} avril 1974, p. 6-7.
- , « Science-fiction et roman nouveau », préface à DRODE, Daniel, *Surface de la Planète*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1976, p. 7-24.
- LECAÏE, Alexis, *Les Pirates du paradis. Essai sur la Science-fiction*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Méditations », 1981, 249 p.
- OWER, John Bernard, « Vers une axiomatique de la science-fiction », *Diogène*, n° 85, janvier-mars 1974, p. 53-69.

- SPRIEL, Stephen, « Romans de l'âge atomique », *Les Nouvelles littéraires*, 25 janvier 1951, p. 1.
- VAN HERP, Jacques, « Hors-d'œuvre : Le mot et la chose – E. La date de naissance – c) il y a plusieurs S.F. », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 43-48.
- VERSINS, Pierre, « Hors-d'œuvre : Le mot et la chose – E. La date de naissance – a) Depuis que l'homme est homme », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 34-38.
- WALTHER, Daniel, « Nouvelles formes de la S.F. », *Horizons du fantastique*, n° 22, Asnières, 1973, p. 30-35.
- , « Une préface qui n'ose pas dire son nom », *Les Soleils noirs d'Arcadie*, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1975, p. 7-9.
- WLASIKOV, Romain, « Fumez Coke : en guise de préface... », *Banlieues rouges*, anthologie réunie par Joël Houssin et Christian Vilà, Paris, Opta, coll. « Nébula », 1976, p. 9-12.

2. 3. 6. Témoignages postérieurs

470

- AESCHLIMANN, Richard, « Souvenirs tardifs d'un futur antérieur », *Il venait de Céphée, il s'appelait Versins. Hommage à Pierre Versins*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003, p. 11-14.
- ANDREYON, Jean-Pierre, « Pourquoi êtes-vous si pessimiste ? ou Mémoires d'un ancien combattant de la "jeune S.-F. politique française" », *Science-fiction*, n° 6, mars 1986, Paris, Denoël, p. 74-94. Consultable sur *NooSfere* [en ligne], <<http://noosfere.com/icarus/articles/article.asp?numarticle=717>> (01.05.2010).
- BESSIÈRE, Richard, « Ma route semée d'étoiles », *Richard Bessière, une route semée d'étoiles*, ouvrage coll., Paris, L'Œil du Sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », 2005, p. 9-121.
- CURVAL, Philippe, « Entretien avec Pierre Versins », *Il venait de Céphée, il s'appelait Versins. Hommage à Pierre Versins*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003, p. 31-41. Repris de *Futurs* n° 2, juillet-août 1978.
- GILLE, Élisabeth, « Hommage à Robert Kanters », *Science-fiction*, n° 6, mars 1986, Paris, Denoël, p. 215 à 219.
- GOIMARD, Jacques, « Génération science-fiction », *Les Univers de la science-fiction, Essais*, supplément à *Galaxies*, n° 8, Virton, Michel Frères, 1998, p. 163-182. Repris dans GOIMARD Jacques, *Critique de la science-fiction*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2002, p. 17-39.
- , « Retour à Argos », *Il venait de Céphée, il s'appelait Versins. Hommage à Pierre Versins*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003, p. 73-77.
- KLEIN, Gérard, *Les Perles du Temps* (1958), Paris, Denoël, coll. « Présence du Futur », 1982 (« Mais qu'est-ce que nous avons donc perdu ? », p. 7-15).
- , préface à *Ailleurs et Demain a vingt ans*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1989, p. 9-25.
- , « Un homme en deux monuments », *Il venait de Céphée, il s'appelait Versins. Hommage à Pierre Versins*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003, p. 93-99.
- , *Les Tueurs de temps*, Paris, Le Livre de poche, Science-fiction, 2003 (préface, p. 7-26).

- , *Le temps n'a pas d'odeur*, Paris, Le Livre de poche, Science-fiction, 2004 (préface, p. 9-31). Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lp27269.html>> (18.03.2020).
- , *Le Gambit des étoiles* (1958), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Science-fiction », 2005 (préface, p. 9-15). Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/le_Gambit_des_etoiles/> (01.05.2010).
- MORRIS-DUMOULIN, Gilles, *Le Forçat de l'Underwood*, Paris, Manya, 1993, 236 p.
- WALTHER, Daniel, « La Science-fiction politique à la française », *Science-fiction*, n° 2, juin 1984, Paris, Denoël, p. 180 à 195.

2. 3. 7. Aspects sociologiques

- ANGENOT, Marc, « La Science-fiction : genre et statut institutionnel », *Revue de sociologie*, 1984, 3/4, « Littérature, Enseignement, Société », t. II, « La société : de l'école au texte », Bruxelles, Université libre de Bruxelles, p. 651-660.
- BESSIÈRE, Irène, « Capitales littéraires d'un jour et géographies d'un genre : conventions de la science-fiction et du fantastique », *Paris et le phénomène des capitales littéraires* (Actes du 1^{er} Congrès international du CRLC, 22-26 mai 1984), Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1986, p. 495-503.
- BOGDANOFF, Igor et Grischka, *L'Effet Science-Fiction : à la recherche d'une définition*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Essais », 1979, 423 p.
- DESINGE, Hervé, « Guide du fanédateur modèle », *Fiction*, n° 275, décembre 1976, p. 173-179.
- HERNOT, Yann, « Entretien avec Pierre Bourdieu. Littérature et para-littérature, légitimation et transferts de légitimation dans le champ littéraire : l'exemple de la science-fiction », *Science-fiction*, n° 5, Paris, Denoël, 1985, p. 166-183.
- HOUGRON, Alexandre, *Science-fiction et société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2000, 294 p.
- HUPP, Philippe, « Le petit monde des fanzines », *Le Magazine littéraire*, n° 88, mai 1974, p. 32-33.
- KLEIN, Gérard, « La Science-Fiction est-elle une subculture ? », *Science-fiction*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des arts décoratifs, 28 novembre 1967 - 26 février 1968, Éditions du musée des arts décoratifs, 1967, p. 5-8. Consultable sur *Quarante-Deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html>> (18.03.2020).
- , « Anita Torres, *La Science-fiction française. Auteurs et amateurs d'un genre littéraire* », *Quarante-deux* [en ligne], <<http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/sff.html>> (07.07.2010) [préface inédite publiée le 12 octobre 1998].
- , « Notes nouvelles pour une sociologie de la S.F. », *Europe*, n° 870, octobre 2001, p. 24-31.
- MÉHEUST, Bertrand, *Science-fiction et soucoupes volantes. Une réalité mythico-physique*, Paris, Mercure de France, 1978, 350 p.
- OLIVIER-MARTIN, Yves, « Entremets de pâtisserie : S.F. et société – O. Une littérature populaire », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 127-132.

- TORRES, Anita, *La Science-fiction française. Auteurs et amateurs d'un genre littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1997, 282 p.
- VERSINS, Pierre, « Fandom Français », *Fiction*, n° 95, octobre 1961, p. 125-129.
- , « Fanactivités », *Fiction*, n° 102, mai 1962, p. 117-121 ; n° 107, octobre 1962, p. 137-140 ; n° 113, avril 1963, p. 135-140 ; n° 120, novembre 1963, p. 147-151.

2. 4. Théorie littéraire

2. 4. 1. Genres et paralittérature

472

- ALBÉRÈS, René-Marie, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1971.
 (« Merveilleux et fantastique : de la féerie à la fiction scientifique », p. 391-406).
- ANGENOT, Marc, *Le Roman populaire : recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 1975, 145 p.
- BERTHELOT, Francis, *Bibliothèque de l'Entre-mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF », 2005, 333 p.
- BOYER, Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, 128, 2008, 123 p.
- BOZZETTO, Roger, « Littérature et Paralittérature : le cas de la Science-fiction », *Orientation de recherches et méthodes en littérature générale et comparée* (Actes du XVI^e Congrès [septembre 1980]), Montpellier, Université Paul Valéry, 1984, p. 141-152. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/paralitterature.html>> (18.03.2020).
- , « Science-fiction française, science-fiction américaine, des relations ambiguës », *Science-fiction et fiction spéculative*, Gilbert Hottois (dir.), Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, 1985/1-2, p. 11-25.
- , *L'obscur objet d'un savoir : fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 1992, 278 p.
- , « La Science-Fiction comme genre et comme produit : originalité de la S-F », *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/genre.html>> (18.03.2020).
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1992, 200 p.
- Entretiens sur la paralittérature*, Noël Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel (dir.), Actes du colloque de Cerisy-La-Salle de 1967, Paris, Plon, 1970, 479 p.
- FRIGERIO, Vittorio, « La paralittérature et la question des genres », *Le Roman populaire en question(s)*, Jacques Migozzi (éd.), Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, Limoges, PULIM, 1997, p. 97-114
- KLEIN, Gérard, « Contre la notion de paralittérature », *Science-fiction*, n° 3, mars 1985, Paris, Denoël, p. 218-250.
- RAYNAUD, Jean, « Fantastique et science-fiction : essai de différenciation », *Les Cahiers du CERLI*, n° 4, janvier 1982, S.A.E.S. (Lyon), Atelier Poétique du fantastique, p. 34-46.
- RIEDER, John, « On defining SF, of not : genre theory, SF, and history », *Science Fiction Studies*, n° 111, 2010, p. 191-209.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.

- SLUSSER, George E., « The *And* in Fantasy and Science Fiction », *Intersections : Fantasy and Science Fiction*, Georges E. Slusser, Eric S. Rabkin (dir.), Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois Press, 1987, p. 133-170.
- SUVIN, Darko, « La Science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire. », *Littérature* III, 10, mai 1973, p. 98-113.
- , « Entrées chaudes : l'extrapolation – H. S.F. et utopie – b) Deux arbres au bord du fleuve de l'histoire », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 65-72.
- THOVERON, Gabriel, *Deux siècles de paralittératures : lecture, sociologie, histoire (1895-1995)*, Liège, Éd. du CEFAL, coll. « Bibliothèque des paralittératures », 2008, 452 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1970, 190 p.
- , *La Notion de Littérature*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1987 (« L'origine des genres », p. 27-46)
- WANDZIOCH, Magdalena, « La stéréotypie et ses fonctions dans le roman de S.F. », *Le Roman populaire en question(s)*, Jacques Migozzi (éd.), Actes du colloque international de mai 1995 à Limoges, Limoges, PULIM, 1997, p. 133-146.

2. 4. 2. Théorie de la fiction

- BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the theory of Narrative* (1985), Toronto, University of Toronto Press, 1997, 254 p.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.
- COHN, Doritt, *Le Propre de la fiction*, traduction française, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2001, 261 p.
- DOLEZEL, Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1998, 339 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, traduction française, Paris, Grasset, 1985, 315 p.
- , *Six walks in the fictional woods*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1994, 153 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.
- JOUVE, Vincent, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », *Littérature et exemplarité*, Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 239-248.
- LAVOCAT, Françoise, « Les genres de la fiction. État des lieux et propositions », *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Françoise Lavocat (éd.), Paris, CNRS éditions, 2010, p. 15-51.
- MACÉ, Marielle, « “Le Total fabuleux”. Les mondes possibles au profit du lecteur », *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Françoise Lavocat (éd.), Paris, CNRS éditions, 2010, p. 205-222.
- PAVEL, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1986, 178 p.
- , *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 2003, 436 p.
- , « Fiction et perplexité morale », conférence prononcée le 10 juin 2003, *Fabula, la recherche en littérature* [en ligne], <https://www.fabula.org/documents/pavel_bloch.php> (18.03.2020).

- , « Axiologie du romanesque », *Le Romanesque*, Gilles Declerq et Michel Murat (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 283-290.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1983, 405 p.
- RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 244 p.
- RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, 291 p.
- , « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Françoise Lavocat (éd.), Paris, CNRS éditions, 2010, p. 53-81.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1999, 346 p.
- SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, 160 p.

2. 4. 3. Théorie de la science-fiction

474

- ANGENOT, Marc, « Le paradigme absent : éléments d'une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n° 33, février 1978, p. 74-89.
- BERTHELOT, Francis, « S. F. et nouvelle fiction », *Europe*, n° 870, octobre 2001, p. 132-146.
- BAUDRILLARD, Jean, « Simulacres et science-fiction », *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 179-188.
- BLISH, James, « On Science Fiction Criticism », *Science Fiction : The Other Side of Realism (Essays on Modern Fantasy and Science Fiction)*, Thomas D. Clareson (éd.), Bowling Green, Bowling University Popular Press, 1971, p. 166-170.
- BOUCHARD, Guy, « Science-fiction, utopie et philosophie : l'art de s'étonner », *Science-fiction et philosophie*, Gilbert Hottois (dir.), Paris, Vrin, 2000, p. 43-66.
- BOZZETTO, Roger, « Accréditer l'irréel : la piste du paradigme absent », *Solaris*, n° 67, Chicoutimi, mai-juin 1986, p. 19-20.
- , « La littérature de science-fiction : recherche critique désespérément », *Les Univers de la science-fiction, Essais*, supplément à *Galaxies*, n° 8, Virton, Michel Frères, 1998, p. 203-222. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/recherche.html>> (18.03.2020).
- , « Éléments d'enquête sur la Science-Fiction en France de 1945 à 1975 », *Quarante-deux*, [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/france.html>> (18.03.2020).
- , « La Science-Fiction devant la critique », *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/la_Science-Fiction_devant_la_critique/> (18.03.2020).
- BRÉAN, Simon, « Cyborgs et corps piratés dans la littérature de science-fiction », *Critique*, n° 733-734, juin-juillet 2008, p. 519-530.
- BRÉAN, Simon, PIEYRE, Clément, « Les chaînes de l'avenir. La science-fiction, une littérature à contraintes ? », *Recto/Verso*, n° 4, janvier 2009, numéro spécial

- « Mauvais genres » [en ligne], <<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article143>> (07.07.2010).
- CLERMONT, Philippe, « Promesses à suivre en science-fiction : renouvellement du genre et pistes théoriques », *Les Cahiers du CERLI nouvelle série*, n° 7-8, janvier 1998, p. 131-145.
- CORDESSE, Gérard, *La Nouvelle Science-fiction américaine*, Paris, Aubier, 1984, 222 p.
- DOUAY, Dominique, « Un regard terroriste sur l'histoire », *Science-fiction et histoire*, Gérard Klein et Daniel Riche (dir.), Paris, Seghers/Laffont, Cahiers du Collectif Change, n° 40, 1981, p. 45-54.
- ECKEN, Claude, « Pour une approche quantique de la SF », *Bifrost*, n° 61, janvier 2011, p. 114-143.
- ECO, Umberto, « Science et science-fiction », *Science-fiction*, n° 5, octobre 1985, Paris, Denoël, p. 210-221.
- EIZYKMAN, Boris, *Science-Fiction et capitalisme. Critique de la position de désir de la science*, Tours, Mame, coll. « Repères Sciences humaines idéologies », 1974, 256 p.
- FONDANÈCHE, Daniel, *La science-fiction française sous la IV^e République : nationalisme et vocation internationale*, Thèse de 3^e cycle, Littérature générale et comparée, Limoges, 1982, 485 p.
- , *1960, émergence d'une nouvelle science-fiction. Influences des science-fictions américaines et anglaises des années 60 sur la science-fiction française entre 1974 et 1980*, Thèse de doctorat d'État, Limoges, sous la direction de Jean-Marie Grassin, 1987, 4 vol., 1657 p.
- GOIMARD, Jacques, « SF et histoire : uchronie et prévisions », *Métaphores*, n° 20-21-22, Actes du quatrième colloque de SF de Nice, Nice, Faculté des Lettres de Nice, 1992, p. 247-256.
- , « Une définition, une définition de la définition, et ainsi de suite », *Cinéma d'Aujourd'hui*, n° 7, printemps 1976, p. 11-20 (Numéro « Demain la Science-Fiction »).
- , « Pour une définition de la science-fiction », *Europe*, n° 870, octobre 2001, p. 10-16.
- GOUANVIC, Jean-Marc, « Positions de l'histoire dans la science-fiction », *Science-fiction et histoire*, Gérard Klein et Daniel Riche (dir.), Paris, Seghers/Laffont, Cahiers du Collectif Change, n° 40, 1981, p. 85-103.
- , *La Science-fiction française au XX^e siècle (1900-1968) : essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi BV, 1994, 292 p.
- GRASSIN, Jean-Marie, « L'élaboration de nouvelles mythologies par la science-fiction : le problème critique », *Mythes, images, représentations* (Actes du XIV^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, 1977), Limoges, TRAMES, 1981, p. 285-297.
- KLEIN, Gérard, « Science et science-fiction », *Science-fiction*, n° 6, mars 1986, Paris, Denoël, p. 178-193.
- LANGLET, Irène, « Rendez-vous en 701 DJ », *Europe*, n° 870, octobre 2001, p. 103-116.
- , *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2006, 303 p.

- LE GUIN, Ursula K., *The Language of the Night : Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York, Putnam, 1979, 270 p.
- LEHMAN, Serge, « Les enfants de Jules Verne », *Escapes sur l'horizon, seize grands récits de science-fiction*, Paris, Fleuve noir, 1998, p. 11-52.
- , « La physique des métaphores », *Europe*, n° 870, octobre 2001, p. 32-50.
- , préface à *Retour sur l'horizon*, Paris, Denoël, coll. « Lunes d'encre », 2009, p. 9-23.
- , « Vers la fiction analogique », *Solaris*, n° 138, août 2001, p. 72-84.
- MALMGREN, Carl D., *Worlds apart, narratology of science fiction*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 208 p.
- MENDLESOHN, Farah, « Introduction : reading science fiction », *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Edward James, Farah Mendlesohn (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 1-12.
- NICOT, Stéphane, VIAL, Éric, « Les Seigneurs de l'Histoire. Notes sur l'uchronie », *Les Univers de la Science-Fiction, Essais*, supplément à *Galaxies* n° 8, Virton, Michel Frères, 1998, p. 75-88.
- RAYNAUD, Jean, « Hors-d'œuvre : Le mot et la chose – D. Les définitions – b) Une impasse : le contenu », *Europe*, n° 580-581, août-septembre 1977, p. 25-34.
- SAINT-GELAIS, Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, Littérature (s), 1999, 399 p.
- SCHOLES, Robert, *Structural Fabulations : An Essay on Fiction of the Future*, Notre Dame/London, University of Notre Dame Press, 1975, 111 p.
- Science-fiction et psychanalyse : l'imaginaire social de la SF*, Marcel Thaon (dir.), Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1986, 243 p.
- STOLZE, Pierre, *La Rhétorique de la science-fiction*, thèse Nouveau Régime, Université Nancy II, 1994.
- , « La Science-Fiction : littérature d'images et non d'idées », *Les Univers de la Science-Fiction, Essais*, supplément à *Galaxies*, n° 8, Virton, Michel Frères, 1998, p. 183-202.
- SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la S.F.*, Montréal, Presses de l'Université de Québec, 1977, 228 p.
- , « On What Is and Is Not an S F Narration », *Science Fiction Studies*, n° 14, mars 1978, p. 14-45. Consultable sur *Science Fiction Studies* [en ligne], <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/14/suvin14art.htm>> (07.07.2010).
- , *Metamorphoses of Science Fiction, On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven/London, Yale University Press, 1979, 317 p.

2. 4. 4. Études monographiques

- ANDREYON, Jean-Pierre, « Sternberg en deux temps, trois mouvements », *Fiction*, n° 208, avril 1971, p. 127-131.
- , « B.R. Bruss avant le Fleuve noir », *Fiction*, n° 217, janvier 1972, p. 129-133.
- , « Entretien avec Roger Blondel (et B. R. Bruss) », *Fiction*, n° 258, juin 1975, p. 148-157.
- , « Préface à face », DORÉMIEUX, Alain, *Alain Dorémieux*, textes réunis par Jean-Pierre Andrevon, Paris, Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction », 1980, p. 7-42.

- BAUDIN, Henri, « De l'imagination dépaysante à l'image-choc (petit panorama de l'imaginaire dans les romans de Stefan Wul) », *Recherches et Travaux de l'université de Grenoble, Bulletin*, n° 23, « Littérature populaire 2, XIX^e-XX^e siècles », 1982, p. 42-72.
- BOZZETTO, Roger, « L'enjeu temporel dans les œuvres de Michel Jeury », *Métaphores*, n° 9-10, Actes du 1^{er} colloque international de science-fiction de Nice (21-23-24 avril 1983), Nice, Faculté des Lettres de Nice, 1984, p. 11-18.
- , « La Terre et les terriens dans la SF française des années 1950 », *Métaphores*, n° 12-13, Actes du deuxième colloque international de SF de Nice : planète Terre, mars 1986, p. 119-128. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/territoires/terre.html>> (18.03.2020).
- COMBALLOT, Richard, « Stefan Wul. Souvenirs d'une vie et parcours d'une œuvre », *Bifrost*, n° 23, Avon, août 2001, p. 94 à 111 [entretien].
- , « Michel Demuth ou la nostalgie de l'avenir », *Bifrost*, n° 25, janvier 2002, Avon, p. 124 à 141 [entretien].
- , « Jean-Pierre Andrevon. Repères dans l'infini », *Bifrost*, n° 29, Avon, janvier 2003, p. 120 à 152 [entretien].
- , « Philippe Curval ou la nécessité créative », *Bifrost*, n° 31, Avon, juillet 2003, p. 122 à 150 [entretien].
- , « Le Chant d'un rêveur. Un entretien avec Jean-Pierre Hubert », *Bifrost*, Avon, n° 33, janvier 2004, p. 132 à 151.
- , « André Ruellan. Au cœur des genres », *Bifrost*, n° 38, Avon, avril 2005, p. 144 à 167 [entretien].
- , « Michel Jeury. Aux Dieux du Temps... », *Bifrost*, n° 39, Avon, juillet 2005, p. 128 à 166.
- , « Gérard Klein. Mémoire vive de la science-fiction. Les vies d'une vie », *Bifrost*, n° 46, Avon, avril 2007, p. 102-170 [entretien].
- , « Rapiécateur de néant », *Bifrost*, n° 48, Avon, novembre 2007, p. 126 à 166 [entretien avec Daniel Walther].
- DUVIC, Patrice, « La Mort, le réveil », ANDREVON, Jean-Pierre, *Jean-Pierre Andrevon, textes réunis par Patrice Duvic*, Paris, Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction », 1983, p. 7-26.
- GENEFORT, Laurent, « Stefan Wul, artificier de l'imaginaire », WUL, Stefan, *Œuvres complètes (1)*, Bruxelles, Claude Lefrancq, 1996, p. 5-19.
- , *Architecture du livre-univers dans la science-fiction, à travers cinq oeuvres : Noô de S. Wul, Dune de F. Herbert, La Compagnie des glaces de G.-J. Arnaud, Helliconia de B. Aldiss, Hypérior de D. Simmons*, Thèse Nouveau Régime, Nice Sophia-Antipolis, dir. Denise Terrel, 1997, 478 p. Consultable à l'adresse [en ligne], <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00004119>> (07.07.2010).
- GOIMARD, Jacques, « Modeste précis d'ortogologie portative », préface à STEINER, Kurt, *Ortog*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1975, p. 7-24.
- GUIOT, Denis, « Axes de la perspective curvalienne ou au-delà de la quête d'identité », *Fiction*, n° 268, avril 1976, p. 181-191.
- JEURY, Michel, préface à KLEIN, Gérard, *Gérard Klein*, textes réunis par Michel Jeury, Paris, Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction », 1979, p. 7-38.

- KLEIN, Gérard, « Jacques Sternberg ou le robot éccœuré », *Fiction*, n° 51, février 1958, p. 122-129. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/sternberg_1.html> (18.03.2020).
- , « Exécution et apothéose de Jacques Sternberg », dans *Fiction*, n° 145, décembre 1965, p. 135-138. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/sternberg_2.html> (18.03.2020).
- , préface à WUL, Stefan, *Ceuvres 1*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain Classiques », 1970, p. 11-14.
- , préface à STERNBERG, Jacques, *Futurs sans avenir*, Paris, Robert Laffont, coll. « Ailleurs et Demain », 1971, p. 9-21.
- , « Une vue sur l'Histoire », préface à JEURY, Michel, *Michel Jeury*, textes réunis par Gérard Klein, Paris, Pocket, coll. « Le Livre d'or de la science-fiction », 1982, p. 7-42. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/jeury.html>> (18.03.2020).
- , préface à RUELLAN, André, *Le Disque rayé* (1970), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Science-fiction », 1997, p. 7-10. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lp27200.html>> (18.03.2020).
- , préface à RUELLAN, André, *Les Océans du ciel* (1967), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Science-fiction », 1992. Consultable sur *Quarante-deux* [en ligne], <<https://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lp27148.html>> (18.03.2020).
- LECLERC DE LA HERVERIE, Jean, « Daniel Walther ou l'apôtre de la New Thing », *Horizons du fantastique*, n° 27, Asnières, 1974, p. 16-18.
- MARLSON, Pierre, « Stefan Wul ou la diastase française de la SF américaine », *Nyarlathotep*, n° 4, Lyon, avril 1971, p. 29-32.
- Maurice Limat : l'entreprise du rêve*, Claude HERMIER et Philippe HEURTEL (éd.), Paris, L'Œil du Sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », 2002, 264 p.
- MURAIL, Lorris, « Nathalie Henneberg (1917-1977) » et « Notes sur la Plaie », *Fiction*, n° 288, mars 1978, p. 173-181.
- NAHON, Georges, « Maurice Limat, un des chefs de file de la science-fiction française », *Horizons du fantastique*, n° 14, Asnières, 1971, p. 44-47 [entretien].
- , « Entretien avec Max-André Rayjean », *Horizons du fantastique*, n° 18, Asnières, 1971, p. 17-20.
- PHILIPPE, Denis [ANDREYON, Jean-Pierre], « Stefan Wul ou la grandeur de l'évidence » *Fiction*, n° 229, janvier 1973, p. 120-130. Consultable sur *NooSfere* [en ligne]. <<http://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=446>> (07.07.2010).
- Richard Bessière, une route semée d'étoiles*, ouvrage coll., Paris, L'Œil du Sphinx, coll. « La Bibliothèque d'Abdul Alhazred », 2005, 367 p.
- RUELLAN, André, « Un langage perpendiculaire », préface à CURVAL, Philippe, *Philippe Curval*, Paris, Presses Pocket, coll. « Le Livre d'Or de la Science-fiction », 1980, p. 7-18.
- VALÉRY, Francis, « Francis Carsac : au-delà du mythe », préface à CARSAC, Francis, *Terre en fuite*, Paris, Néo, 1988, p. I-XV.
- WAGNER, Roland C., « Chroniques de la grande séparation, de G.-J. Arnaud », postface à ARNAUD, G. J., *La Grande Séparation*, Paris, Fleuve noir, coll. « Grand

- Format SF », 2000, p. 635 à 642. Consultable sur *Roland C. Wagner* [en ligne], <http://rcw.noosphere.org/articles/ao5_gde_separation.htm> (18.03.2020).
- , « De bons divertissements sans prétention ? », VERLANGER, Julia, *Dans les mondes barbares*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2009, p. 557-565.
- , « Sauve qui peut ! », *Roland C. Wagner* [en ligne], <<https://www.noosphere.org/icarus/articles/Article.asp?numarticle=744>> (18.03.2020) [sur Louis Thirion].
- WINTREBERT, Joëlle, « Michel Jeury, du *Temps incertain* au *Territoire humain* », *Univers 18*, Paris, J'ai Lu, 1979, p. 123-134 [entretien].
- , « Planète grise, planète verte ? », ANDREVON, Jean-Pierre, *Très loin de la Terre*, Paris, Bragelonne, coll. « Trésors de la SF », 2009, p. 617-628.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES, DE LIEUX
ET DES INSTITUTIONS DE LA SCIENCE-FICTION EN FRANCE

- Ailleurs* : 38.
- Ailleurs et Demain Classiques (coll.) : 190 ; 196.
- Ailleurs et Demain (coll.) : 85 ; 86 ; 159 ; 189 ; 191 ; 193 ; 194 ; 195 ; 197 ; 198 ; 199 ; 248 ; 253-254.
- Albin Michel : 158 ; 191-193.
- Aldiss, Brian : 72 ; 84.
- Alerte !* : 193.
- Allorge, Henri : 138.
- Altairac, Joseph : 16.
- Amazing Stories* : 18 ; 23 ; 31 ; 75 ; 76 ; 80 ; 363.
- Analog* : 83.
- Anderson, Poul : 94 ; 102n ; 138 ; 149 ; 197 ; 222n.
- Andrau, Marianne : 137.
- Andrevon, Jean-Pierre : 121 ; 140 ; 159 ; 172 ; 178 ; 196 ; 198 ; 199 ; 200 ; 204 ; 210 ; 212 ; 213 ; 214n ; 218n ; 232 ; 238n ; 249 ; 252 ; 254 ; 372 ; 382 ; 418. [voir également Brutsche, Alphonse ; Philippe, Denis].
- Angenot, Marc : 206 ; 267-270 ; 272n.
- Anticipation (coll.) : 13 ; 19 ; 41n ; 71 ; 87 ; 96 ; 98 ; 105 ; 116-121 ; 134-136 ; 146 ; 150 ; 153 ; 157 ; 159 ; 161 ; 189 ; 190 ; 193 ; 195 ; 198 ; 200 ; 212 ; 253 ; 254 ; 393 ; 405.
- Anti-mondes (coll.) : 192 ; 195.
- Apollo (Prix) : 211n.
- Arcadius : 145.
- Argon* : 204.
- Argosy* : 74.
- Argyre, Gilles d' [Klein, Gérard] : 135-136 ; 147 ; 152 ; 153 ; 163.
- Arnaud, Georges J. : 198 ; 224 ; 239-240 ; 254 ; 255 ; 418.
- Arnoux, Alexandre : 136.
- Arts* : 93 ; 95.
- Asimov, Isaac : 34 ; 77 ; 80 ; 81 ; 83 ; 94 ; 99 ; 102n ; 131 ; 138 ; 147-148 ; 162 ; 194 ; 402.
- Association des écrivains français de science-fiction (L) : 212.
- Astounding Stories* : 76-78 ; 80n ; 81-83 ; 108n.
- Atalante (L) (coll.) : 253 ; 254.
- Au Diable Vauvert : 254.
- Autres temps, autres mondes (coll.) : 192.
- Ayerdhal : 258.
- Ballard, James** : 84 ; 85 ; 249.
- Balzac, Honoré de : 378.
- Barbet, Pierre : 36n ; 146 ; 152 ; 166 ; 176n ; 192 ; 198 ; 199 ; 212 ; 222 ; 249 ; 252 ; 255 ; 286 ; 316-317 ; 343 ; 418. [voir également Main, David ; Sprigel, Olivier].
- Barets, Stan : 209.
- Barjavel, René : 14 ; 57 ; 63 ; 65-68 ; 70 ; 99 ; 158n ; 174 ; 175 ; 251.
- Barlow, George : [voir Philippe, Denis].
- Baronian, Jean-Baptiste : 102n.
- Barthes, Roland : 276.

- Battestini, Monique : 105.
 Baudin, Henri : 205.
 Beauverger, Stéphane : 260.
 Béalial (Le) : 254.
 Bellagamba, Ugo : 259 ; 260.
 Benoît, Pierre : 56 ; 74n.
 Béra, Paul : 110n ; 198 [voir également Dermèze, Yves].
 Bérato, Paul : [voir Béra, Paul].
 Bergerac, Cyrano de : 33 ; 87.
 Bergier, Jacques : 93 ; 95 ; 101 ; 114 ; 133n ; 191.
 Berthelot, Francis : 243n ; 256 ; 414.
 Bertrand, Serge-André [Dorémieux, Alain] : 210 ; 211 ; 213.
 Bessières, Henri : 98n [voir également Richard-Bessièrè].
 Bester, Alfred : 78 ; 82 ; 131 ; 132.
Bifrost : 253.
 Bilal, Enki : 188.
 Blanc, Bernard : 213 ; 214.
 Blish, James : 78n ; 84 ; 102n ; 137 ; 162.
 Blondel, Roger : 68n [voir également Bruss, B. R.].
 Bodin, Félix : 16.
 Boex, Joseph-Henri et Séraphin : 50n [voir également Rosny, J. H].
 Bogdanoff, Igor : 209.
 Bogdanoff, Grichka : 209.
 Bonnefoy, René : 68n [voir également Bruss, B. R.].
 Bordage, Pierre : 253 ; 257.
 Bordes, François : 108n [voir également Carsac, Francis].
 Bouille, Pierre : 70 ; 138 ; 139.
 Bouquet, Jean-Louis : 101 ; 102.
 Bourdieu, Pierre : 11 ; 205.
 Boussenard, Louis : 14 ; 50.
 Bozzetto, Roger : 13n ; 20n ; 35n ; 45 ; 94n ; 190 ; 216.
 Bradbury, Ray : 34 ; 78 ; 82-84 ; 93 ; 96-98 ; 102n ; 129 ; 131 ; 138.
 Bragelonne : 254.
 Brantonne, René : 161n.
 Brémond, Raoul : 41n.
 Bridenne, Jean-Jacques : 7 ; 45 ; 47 ; 59 ; 64 ; 101 ; 102.
 Brochier, Jean-Jacques : 158.
 Brown, Fredric : 78 ; 97-98 ; 102n ; 131.
 Brunner, John : 162 ; 194 ; 249 ; 399n.
 Bruss, B. R. [Bonnefoy, René] : 14 ; 63 ; 68 ; 69 ; 107 ; 113 ; 117 ; 118 ; 134 ; 147 ; 151 ; 165 ; 174n ; 190 ; 195 ; 196 ; 199 ; 203 ; 295 ; 313 ; 339 [voir également Blondel, Roger].
 Brussolo, Serge : 255-256.
 Brutsche, Alphonse [Andrevon, Jean-Pierre] : 196 ; 198 ; 212 ; 224.
 Butor, Michel : 92 ; 95 ; 313 ; 356 ; 357.
Cahiers du Sud (Les) : 16 ; 92.
 Calmann-Lévy : 85n ; 192.
 Calvo, David : 258n ; 416n.
 Campbell, John : 38n ; 71 ; 76 ; 77 ; 80 ; 141 ; 205.
 Capek, Karel : 287n.
 Capitaine Danrit : 50.
 Capoulet-Junac, Edward de : 70n ; 147.
 Carrère, Jean : 56.
 Carrouges, Michel : 93.
 Carsac, Francis [Bordes, François] : 71 ; 95 ; 102 ; 108 ; 109 ; 122 ; 131 ; 137 ; 142 ; 143 ; 145 ; 147 ; 151 ; 164 ; 171 ; 172 ; 191 ; 199 ; 200 ; 252 ; 265 ; 313 ; 320 ; 328 ; 348 ; 375 ; 382 ; 403 ; 404 ; 418.
 Cartmill, Cleve : 77 ; 394n.

- Casterman : 158 ; 192.
 Caza : 188.
 Chute Libre (coll.) : 192.
Charlie Mensuel : 204.
 Chomet, Richard : 101 ; 113n [voir également Pagery, François].
 Christin, Pierre : 188 ; 402n.
 Clarke, Arthur C. : 77 ; 84 ; 97 ; 102n ; 114n ; 141 ; 159 ; 191 ; 194 ; 223n ; 251.
 Clement, Hal : 77 ; 84.
 Club des Savanturiers : 92n.
 Club du Livre d'Anticipation (C.L.A.) : 148 ; 161 ; 190.
 Colin, Fabrice : 258n ; 416n.
 Colson, Martial-Pierre : 160 ; 161 ; 204n [voir également Philippe, Denis].
Conquêtes : 89.
 Constellations (coll.) : 202 ; 203n.
 Conventions (Angoulême, Clermont-Ferrand, Limoges, Metz) : 38 ; 76 ; 210 ; 211 ; 213 ; 217.
 Corti, Jean-Michel : 148.
 Costes, Guy : 16.
 Couégnas, Daniel : 19.
 Curval, Philippe : 13 ; 71 ; 95 ; 101 ; 141 ; 144 ; 164 ; 198 ; 199 ; 200 ; 203n ; 204 ; 211n ; 213-215 ; 222 ; 231 ; 235 ; 236 ; 238 ; 249 ; 252 ; 259 ; 286 ; 307 ; 308 ; 309 ; 322 ; 370 ; 371 ; 382 ; 410 ; 418.
- Damasio, Alain** : 259.
 Darlton, Clark : 150n.
 Daudet, Léon : 56.
 DAW Books : 249.
 Debats, Jeanne-A : 259.
 Delany, Samuel : 14 ; 85.
 Demuth, Michel : 103 ; 150 ; 191 ; 192 ; 198 ; 210.
- Denis, Sylvie : 257n ; 259.
 Denoël : 95n ; 98 ; 106n ; 137n.
 Dermèze, Yves : 110 ; 123 ; 196 ; 343 [voir également Béra, Paul].
 Dick, Philip K. : 86 ; 150n ; 162 ; 194 ; 197 ; 226 ; 227 ; 250 ; 394.
 Dimensions SF (coll.) : 85n ; 192 ; 193 ; 195.
 Dionnet, Jean-Pierre : 188.
 Disch, Thomas : 85 ; 150n ; 162.
 Dolezel, Lubomir : 315.
 Dorémieux, Alain : 98n ; 99n ; 101 ; 102 ; 105n ; 114n ; 150 ; 159 ; 202 ; 203n ; 210 ; 211 ; 213 ; 373-374 [voir également Bertrand, Serge-André].
 Douay, Dominique : 198-200 ; 213-215 ; 227 ; 233 ; 237 ; 326.
 Doyle, Arthur Conan : 14 ; 73.
 Drode, Daniel : 114-115 ; 127 ; 129 ; 130 ; 190 ; 275 ; 305 ; 368 ; 418.
 Druillet, Philippe : 188.
 Dufour, Catherine : 259.
 Duits, Charles : 201 ; 224 ; 303 ; 368.
 Dumas, Alexandre : 12.
 Dunyach, Jean-Claude : 257.
 Duvic, Patrice : 199-200 ; 234 ; 243 ; 351.
- Eaubonne, Françoise d' : 145.
 Eco, Umberto : 281-285 ; 296-297.
 Eddings, David : 253.
 Egan, Greg : 366n.
Electrical Experimenter : 75.
 Ellison, Harlan : 85 ; 162 ; 214.
 Elsen, Claude : 91n ; 96.
 Eschbar, Andreas : 36n ; 366n.
Esprit : 16 ; 92.
Europe : 93 ; 215-216.

- Fantastic Adventures* : 77 ; 82.
- Fantastique/SF/Aventure, Nouvelles Éditions Oswald : 193.
- Farmer, Philip José : 85 ; 150 ; 162 ; 192 ; 194.
- Farrère, Claude : 56.
- Fearn, John Russel : 106.
- Féval, Paul : 12.
- Fiction* : 13 ; 41 ; 47 ; 83 ; 94 ; 95 ; 97n ; 100-103 ; 105 ; 107-110 ; 112-114 ; 127 ; 129 ; 132 ; 134-136 ; 139-142 ; 144-150 ; 153 ; 156-162 ; 185 ; 189 ; 192 ; 193n ; 196-198 ; 202-204 ; 210 ; 213-214 ; 216 ; 226 ; 253 ; 365-366 ; 406 ; 414.
- Fiction spécial* : 68n ; 103 ; 133.
- Flammarion, Camille : 16 ; 47 ; 50 ; 102n.
- Fleuve noir : 13-14 ; 41 ; 69 ; 71 ; 84 ; 96 ; 98-100 ; 105-109 ; 112-113 ; 116-121 ; 133-136 ; 146-147 ; 150-154 ; 157 ; 159-162 ; 165-166 ; 192n ; 194-196 ; 198-201 ; 203 ; 210 ; 212 ; 221 ; 223 ; 225 ; 227 ; 243 ; 249 ; 251-253 ; 255 ; 392 ; 405.
- Folio SF : 254.
- Fontana, Jean-Pierre : 38n ; 199 ; 211 ; 223 ; 238 ; 330 [voir également Scovel, Guy].
- Forest, Jean-Claude : 159n ; 188.
- France Dimanche* : 16 ; 91.
- Futura (coll.) : 192.
- Futurs* : 204.
- Galaxie* (1^{ère} série) : 13 ; 83 ; 100 ; 103.
- Galaxie* (2^{ème} série) : 83 ; 100n ; 148-149 ; 156 ; 162 ; 192 ; 204 ; 213 ; 226.
- Galaxie-Bis* : 148 ; 161 ; 190 ; 192 ; 226.
- Galaxies* : 253.
- Galaxy Science Fiction* : 78 ; 82-83 ; 100
- Gallet, Georges H. : 78 ; 82 ; 89 ; 96-97 ; 157 ; 191.
- Gallimard : 86 ; 95 ; 97 ; 99n ; 140 ; 193n ; 254.
- Gattégno, Jean : 205 ; 215n.
- Genefort, Laurent : 258-259.
- Gernsback, Hugo : 17 ; 18 ; 23 ; 31 ; 56 ; 71 ; 75-76 ; 87 ; 205 ; 363-364.
- Gibson, William : 257n.
- Gille, Élisabeth : 196 ; 198.
- Godard, Christian : 189.
- Godard, Jean-Luc : 158n ; 38on.
- Goimard, Jacques : 21 ; 101 ; 102n ; 135 ; 137 ; 140 ; 148n ; 153 ; 158n ; 191 ; 193 ; 198 ; 202-203 ; 210 ; 213-215.
- Gouanvic, Jean-Marc : 100n ; 106.
- Goy, Philip : 196 ; 199-200 ; 237.
- Grand Prix de la Science-fiction française : 211 ; 414.
- Grand Prix du Roman d'Anticipation Scientifique : 414.
- Gridban, Volstead : 106n.
- Groc, Léon : 47-48 ; 56 ; 59 ; 63-65.
- Guieu, Jimmy : 100 ; 106 ; 109 ; 117 ; 134 ; 252 ; 322 ; 324 ; 345n ; 418.
- Guiot, Denis : 204.
- H**achette : 86 ; 95-97 ; 193n.
- Haggard, Henry Ridder : 74.
- Hamilton, Edmond : 76 ; 80 ; 97 ; 114n ; 191.
- Heinlein, Robert : 77 ; 81-83 ; 85 ; 94 ; 189 ; 191.
- Héliot, Johan : 260.
- Henneberg, Charles : 99 ; 109 ; 122 ; 131 ; 144 ; 196 ; 335-336.
- Henneberg, Nathalie : 13 ; 143-145 ; 151 ; 164 ; 175-176 ; 192 ; 196 ; 199 ; 200-201 ; 204 ; 252 ; 336 ; 418.

- Herbert, Frank : 85n ; 86 ; 189 ; 194.
Higon, Albert [Jeu, Michel] : 142-144 ; 163 ; 181 ; 184 ; 192 ; 237.
Hoda, F. : 101.
Horizons du Fantastique : 201.
Hougron, Jean : 139-140 ; 170 ; 180 ; 221 ; 337-338.
Houssin, Joël : 198 ; 241 ; 255 ; 416n.
Howard, Robert E. : 75.
Hubert, Jean-Pierre : 198 ; 214.
Hugo (Prix) : 194n ; 207 ; 211.
Hugo, Victor : 12.
Humanoïdes associés (Les) : 188.
Hupp, Philippe : 211 ; 214.
Hypermondes (coll.) : 14 ; 57n ; 89.

Ici et Maintenant (coll.) : 193-194 ; 214.
Intérim : 114 ; 204n.
Ioakimidis, Démètre : 101 ; 102n ; 138 ; 202-203.
Ivoi, Paul d' : 50.

J'ai Lu : 97n ; 188 ; 190 ; 193-195 ; 198 ; 204 ; 249 ; 253-254.
Jeter, K. W. : 361n.
Jeu, Michel : 142n ; 144 ; 163-164 ; 197 ; 199-200 ; 212-213 ; 227-229 ; 232 ; 235 ; 249 ; 252 ; 255 ; 286 ; 307 ; 321 ; 341 ; 382 ; 394 ; 403-404 ; 418.
Jouanne, Emmanuel : 256.
Jules Verne (Prix) : 113-114 ; 141-142.

Kanters, Robert : 98 ; 196.
Kepler, Johannes : 33.
Kesselring : 193 ; 214.
Klein, Gérard : 13 ; 21 ; 36n ; 37 ; 59 ; 71 ; 94 ; 101-103 ; 106n ; 113-115 ; 125 ; 127 ; 131 ; 135 ; 137 ; 139-140 ; 150 ; 153-156 ; 158-159 ; 163 ; 176-177 ; 182-184 ; 186 ; 189-191 ; 195-199 ; 202-203 ; 210n ; 213-214 ; 216-217 ; 219-220 ; 226 ; 249 ; 252 ; 262 ; 286 ; 324-325 ; 351-352 ; 357 ; 367-368 ; 371n ; 382-391 ; 401-403 ; 418 [voir également Argyre, Gilles d' ; Pagery, François].
Kloetzer, Laurent : 259.
Knight, Damon : 22n ; 78.
Koestler, Arthur : 92.
Kornbluth, Cyril : 78 ; 82.
Kubrick, Stanley : 158 ; 241n.
Kuttner, Henry : 191.

L'Atome : 21n.
La Balance : 94-95 ; 98n.
La Hire, Jean de : 13n ; 47-48 ; 52 ; 71 ; 102n ; 196.
Laloux, René : 379.
Langevin, Paul : 174n ; 333.
Langlet, Irène : 15 ; 17 ; 21 ; 23 ; 264 ; 288 ; 301 ; 315.
Lattès : 192 ; 196.
Le Guin, Ursula K. : 162 ; 249-250.
Le Livre d'or de la Science-fiction : 203.
Le Livre de Poche : 193-195 ; 254.
Le Masque Science-Fiction (Librairie des Champs-Élysées) : 192-193 ; 196.
Le May, Doris : 146 ; 152 ; 166 ; 198.
Le May, Jean-Louis : 146 ; 152 ; 166 ; 198 ; 242 ; 418.
Le Rouge, Gustave : 52 ; 59 ; 71 ; 73-74.
Lec, Jean : 77n.
Lehman, Serge : 21 ; 34n ; 35 ; 45-46 ; 48 ; 53 ; 60n ; 62 ; 70 ; 257-258 ; 285n.
Leiber, Fritz : 77 ; 194n.
Leinster, Murray : 76.
Lem, Stanislas : 36n ; 84 ; 146 ; 366n.

- Lendemains retrouvés (coll.) : 193 ; 195 ; 212n.
- Léourier, Christian : 199 ; 223 ; 239 ; 255n.
- Lieutenant Kijé : 192 ; 341.
- Ligny, Jean-Marc : 241 ; 256 ; 307.
- Limat, Maurice : 99 ; 134 ; 151 ; 160 ; 252.
- Lovecraft, Howard P. : 59 ; 75-76 ; 84 ; 97-98 ; 102n.
- Lucien de Samosate : 32-33.
- Lunes d'encre : 254.
- Magazine of Fantasy and Science Fiction* : 78 ; 8283 ; 100.
- Magroon, Vector : 106n.
- Maine, David [Barbet, Pierre] : 192 ; 237.
- Maison d'Ailleurs : 10 ; 207n.
- Marabout (coll.) : 158 ; 190 ; 193 ; 196.
- Marcy, Gérard : 198.
- Marginal (coll.) : 192.
- Martel, Serge : 113-114 ; 122.
- Maslowski, Igor B. : 101 ; 107.
- Mauméjean, Xavier : 260.
- Maurois, André : 48 ; 56 ; 59 ; 61.
- Mc Intyre, Vonda : 194n.
- Mercier, Louis-Sébastien : 12.
- Mercury* : 38n.
- Merritt, Abraham : 74 ; 97 ; 191.
- Messac, Régis : 14 ; 16 ; 34n ; 47 ; 56-57 ; 60n ; 89 ; 196.
- Métal : 13 ; 96 ; 99 ; 107 ; 209.
- Métal Hurlant* : 188.
- Metzcon : voir Conventions.
- Mézières, Jean-Claude : 188 ; 402n.
- Milady (coll.) : 254.
- Millénaires (coll.) : 254.
- Mnémos : 253.
- Modern Electrics* : 75.
- Moebius : 188.
- Mondoloni, Jacques : 254.
- Moorcock, Michael : 84-85 ; 162 ; 192 ; 194.
- Moore, Catherine L. : 76 ; 114n.
- More, Thomas : 333.
- Moselli, José : 48 ; 196.
- Moutons électriques (Les) : 254.
- Murcie, Georges : 198.
- Nebula (Prix) : 194n.
- Nébula (coll.) : 192 ; 198 ; 214.
- Nouvelles Éditions Oswald : 193.
- New Worlds* : 84-85 ; 162.
- NooSFere : 21n.
- OPTA : 100 ; 146 ; 148 ; 161 ; 188 ; 192-193 ; 214.
- Padgett, Lewis [pseud. coll. de Kuttner, Henry et Moore, Catherine] : 91n.
- Pagery, François [pseud. coll. de Chomet, Richard ; Klein, Gérard ; Rondard, Patrice] : 113n ; 122 ; 384n.
- Paquet, Olivier : 259.
- Pavel, Thomas : 334-335 ; 337.
- Pelot, Pierre : 199 ; 200 ; 225n ; 227 ; 232 ; 237 ; 243-246 ; 249 ; 252 ; 262 ; 329 ; 350 ; 382 ; 391-403 ; 418 [Voir également Suragne, Pierre].
- Philippe, Denis [pseud. coll. de Andrevon, Barlow, Colson] : 196-197 ; 210.
- Pilote* : 188.
- Pilotin, Michel : 78 ; 91n ; 94n ; 95 ; 97 ; 99n.

- Planet Stories* : 77.
Planète : 133n.
 Pocket (coll.) : 193-195 ; 198 ; 203 ; 249 ; 253-254.
 Poe, Edgar Allan : 23 ; 33 ; 53n ; 56 ; 72 ; 75 ; 87 ; 102n ; 360.
 Pohl, Frederik : 22n ; 78 ; 82.
 Ponson du Terrail, vicomte du : 12.
 Powers, Tim : 361n.
 Pratchett, Terry : 253.
 Présence du Futur (coll.) : 13 ; 19 ; 66n ; 67 ; 69 ; 84 ; 95n ; 96 ; 98-99 ; 105 ; 110 ; 112 ; 132 ; 136-137 ; 139-141 ; 146-149 ; 156 ; 161-162 ; 189-190 ; 193 ; 196 ; 201 ; 226 ; 253-254 ; 405 ; 414.
 Presses de la Cité : 192.

 Quarante-deux : 10 ; 16 ; 21n.
 Queneau, Raymond : 78 ; 89-92 ; 100 ; 114.

 Randa, Peter : 134 ; 151 ; 182.
 Rayjean, Max-André : 113n ; 134 ; 151.
 Rayon fantastique (coll.) : 13 ; 69 ; 71 ; 83-84 ; 86 ; 94-99 ; 108-110 ; 113 ; 115 ; 132-133 ; 140-142 ; 144-147 ; 151 ; 157 ; 159 ; 160-162 ; 185 ; 191 ; 200 ; 226 ; 252 ; 365 ; 405.
 Rémy, Yves : 233n.
 Rémy, Ada : 233n.
 Renard, Christine : 145 ; 174n.
 Renard, Maurice : 13n ; 14 ; 16 ; 22 ; 31 ; 34n ; 45 ; 47-49 ; 52-56 ; 59-61 ; 69 ; 71-72, 102n ; 262 ; 361 ; 363 ; 406.
 Renault, Maurice : 13n ; 100 ; 101 ; 105n ; 148n.
 Ribera, Julio : 189.
 Richard, François : 98.
 Richard-Bessière, Francis [Bessières, Henri] : 13 ; 106-107 ; 113 ; 117 ; 134 ; 147 ; 151 ; 198 ; 212 ; 252 ; 288 ; 418.
 Robert Laffont : 190 ; 249.
 Robida, Albert : 15 ; 47 ; 50 ; 56n ; 72n ; 73n ; 75 ; 102n.
 Roger, Noëlle : 56.
 Rondard, Patrice : 113n [voir également Pagery, François].
 Rosny, J.-H. : 50
 Rosny aîné, J. H. : 14 ; 31n ; 45 ; 47-48 ; 51-53 ; 55n ; 59-61 ; 69 ; 71 ; 72n ; 99 ; 102n ; 108-109 ; 138 ; 262 ; 406.
 Rosny aîné (Prix) : 109.
 Ruellan, André : 71 ; 199-200 ; 240 ; 252 ; 286 ; 298 ; 319 ; 324 ; 329 ; 348 ; 351 ; 382 ; 418 [voir également Steiner, Kurt].
 Ruyer, Raymond : 7.

 Sadoul, Jacques : 21 ; 96n ; 97-99 ; 110 ; 129 ; 140 ; 157 ; 190-191 ; 197n ; 198 ; 201 ; 204 ; 208-210 ; 355-356 ; 363.
 Saint-Gelais, Richard : 15 ; 21 ; 23 ; 129 ; 280 ; 282-283 ; 285 ; 289 ; 296 ; 300-303 ; 314.
Satellite : 103 ; 132 ; 226.
 Schachner, Nat : 76.
 Scheer, Karl : 150n.
 Schlanger, Judith : 358.
 Schmidt, Valérie : 95.
Science fiction studies : 10 ; 17 ; 21n ; 35n ; 206.
 Science-Fiction, Albin Michel (coll.) : 158 ; 191 ; 193.
 Scovel, Guy [Fontana, Jean-Pierre] : 223n.
 Seghers : 202.

- Série 2000 (coll.) : 19 ; 96 ; 99 ; 107 ; 109-110 ; 115 ; 143 ; 209.
- Sériel, Jérôme : 165n ; 286.
- Shelley, Mary : 33 ; 72 ; 360.
- Silverberg, Robert : 249-250.
- Simak, Clifford : 77 ; 81-82 ; 84 ; 97 ; 141 ; 148-149.
- Siry, Patrick : 212.
- Smith, Edward E. : 75-76 ; 191.
- Spinrad, Norman : 22n ; 85-86 ; 250.
- Spitz, Jacques : 14 ; 45 ; 48 ; 57 ; 60-61 ; 68n ; 69 ; 72n ; 138 ; 190 ; 199 ; 262.
- Spriel, Stephen [Pilotin, Michel] : 91-93 ; 95 ; 97-100.
- Sprigel, Olivier [Barbet, Pierre] : 192n.
- Stableford, Bryan : 17.
- Startling Stories* : 77.
- Statten, Vargo : 106n.
- Steiner, Kurt [Ruellan, André] : 28 ; 113n ; 134 ; 136 ; 147 ; 152-153 ; 168 ; 173 ; 177 ; 190 ; 199-200 ; 227 ; 230 ; 273n ; 324.
- Sternberg, Jacques : 13 ; 34 ; 83 ; 92 ; 94-96 ; 102 ; 110 ; 111.
- Stolze, Pierre : 20n.
- Strougatski, Arkadi : 36n.
- Strougatski, Boris : 36n.
- Sturgeon, Theodore : 78 ; 82 ; 97 ; 99 ; 102n.
- Sue, Eugène : 12.
- Super + Fiction : 191.
- Super Fiction : 191 ; 193.
- Super Science Stories* : 81.
- Suragne, Pierre [Pelot, Pierre] : 198 ; 210 ; 212 ; 225 ; 230 ; 243 ; 392.
- Sussan, René : 136 ; 175.
- Suvin, Darko : 15 ; 21 ; 22n ; 24 ; 206 ; 262 ; 288.
- Swift, Jonathan : 33 ; 333.
- Tchékhov, Anton : 334.
- Temps Futurs (coll.) : 68.
- Temps modernes (Les)* : 16 ; 92.
- Thaon, Marcel : 140.
- Thirion, Louis : 152 ; 167 ; 199 ; 220 ; 291 ; 339 ; 418.
- Thomas, Gilles : 223 ; 242 [voir également Verlanger, Julia].
- Thrilling Wonder Stories* : 31n ; 76 ; 363.
- Tiphaigne de la Roche, Charles-François : 13 ; 15.
- Todorov, Tzvetan : 206.
- Topor, Roland : 379.
- Torres, Anita : 96.
- Touttain, Pierre-André : 49n.
- Truffaut, François : 158n ; 379-380.
- Tubb, E. C. : 106n ; 380n.
- Tucker, Wilson : 75n.
- Univers* : 208-209 ; 214.
- Unknown* : 77.
- Valéry, Francis : 66 ; 102n ; 204.
- Van Herp, Jacques : 14 ; 47 ; 92 ; 97 ; 101 ; 148n ; 191 ; 209-210 ; 215n.
- Van Vogt, Alfred Elton : 34 ; 77 ; 81-83 ; 97 ; 99 ; 102n ; 110 ; 114 ; 131-132 ; 138 ; 141 ; 149 ; 162.
- Vandel, Jean-Gaston : 106 ; 118 ; 195 ; 340 ; 418.
- Varlet, Théo : 48 ; 52 ; 73.
- Verlanger, Julia : 103 [voir également Thomas, Gilles].
- Verne, Jules : 12 ; 14 ; 23 ; 30 ; 32-33 ; 35 ; 45-50 ; 56n ; 59-61 ; 72n ; 75 ; 79 ; 87 ;

- 93 ; 102 ; 193n ; 205 ; 214 ; 259n ; 262 ;
360 ; 406 ; 411.
- Vernes, Henri : 70.
- Versins, Pierre : 9-10 ; 13-15 ; 21 ; 31-32 ;
38n ; 49 ; 95 ; 110 ; 139 ; 142-143 ;
158 ; 206-209 ; 213 ; 215n ; 360.
- Véry, Pierre : 136-137.
- Vian, Boris : 78 ; 83 ; 89-92 ; 94n ; 95 ;
100 ; 158n.
- Vigan, Luc : 210n.
- Vilà, Christian : 213.
- Villaret, Bernard : 196.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste : 26 ; 50.
- Vinge, Vernor : 342.
- Volkoff, Vladimir : 141 ; 145.
- Volodine, Antoine : 256.
- Voltaire : 15 ; 87.
- Volte (La) : 254.
- Vonarburg, Élisabeth : 255.
- Wagner, Roland C. : 21 ; 256-260.
- Walther, Daniel : 150 ; 198-199 ; 213-
214 ; 226.
- Weinbaum, Stanley G. : 76.
- Weird Tales* : 74.
- Wells, Herbert George : 14 ; 23 ; 31n ;
32-35 ; 45-46 ; 48-49 ; 51-55 ; 57 ; 60 ;
63 ; 65 ; 67 ; 71-75 ; 79 ; 93 ; 174 ; 205 ;
259n ; 360-361 ; 363 ; 406 ; 411.
- Westfahl, Gary : 363.
- Williamson, Jack : 76 ; 79 ; 83 ; 91n ; 97.
- Wintrebert, Joëlle : 239n ; 259.
- Wollheim, Donald A. : 249.
- Wul, Stefan : 103 ; 112-113 ; 116 ; 119-
121 ; 123 ; 126 ; 131 ; 134 ; 136 ; 147 ;
156-157 ; 190 ; 195-196 ; 199 ; 201 ;
204 ; 221 ; 252 ; 270 ; 271 ; 318 ; 340 ;
372 ; 375 ; 379 ; 382 ; 418.
- Zelazny, Roger : 85 ; 149 ; 150n ; 192 ;
250 ; 253.
- Zola, Émile : 375.
- Zorn, Jacqueline : 64-65.

INDEX DES ŒUVRES

- 2001, L'Odysée de l'espace* : 159 ; 251.
2001, L'Odysée de l'espace (film) : 85 ; 158-159 ; 187 ; 380 ; 402.
6 voyages de Lone Sloane (Les) (bande dessinée) : 188.
- À contre-temps* : 145 ; 174.
À quoi songent les Psyborgs ? : 222.
À la poursuite des Slans : 77 ; 81.
A Princess of Mars : 73.
A World Set Free : 73.
Abattoir 5 (film) : 187.
Adieu aux astres (L') : 113-114 ; 122.
Âge de cristal (L') (film) : 187.
Agonie de la Terre (L') : 52n.
Agonie de la voie lactée (L') : 152n.
Agonie du globe (L') : 57 ; 70n.
Alien (film) : 187 ; 217.
Alphaville (film) : 158 ; 380n.
Amants étrangers (Les) : 162n.
An... 239I : 341.
Animaux de justice (Les) : 237 ; 341.
Apparition des surhommes (L') : 14 ; 68 ; 135.
Armureries d'Isber (Les) : 77 ; 81.
Astronautes (Les) : 52n ; 174n ; 219.
Atlantide (L') : 56 ; 60n ; 68 ; 74n.
Aucune étoile aussi lointaine : 258.
Aujourd'hui, demain et après : 67n.
Autoroute sauvage (L') : 242.
Autour de la lune : 49.
- Aux armes d'Ortog* : 134 ; 168-169 ; 298-300 ; 344.
Aux étoiles du destin : 142-143 ; 163.
Avaleurs de vide (Les) : 250.
Aventure alphéenne (L') : 145.
Aventures de Á (Les) : 131n.
Ayesha : 74.
- Ballade pour presque un homme* : 394 ; 395n.
Balle du néant (La) : 257.
Bang ! : 117.
Banlieues rouges : 192 ; 214n.
Barbarella (bande dessinée) : 159n ; 188.
Barbarella (film) : 159n.
Barreaux de l'Éden (Les) : 245-246 ; 329 ; 396 ; 398n ; 401n.
Belgariade (La) : 253.
Biofeedback : 241 ; 242n.
Blake et Mortimer (bande dessinée) : 70.
Blue : 255.
Bob Morane : 70.
Brebis galeuses : 230 ; 234 ; 318.
Buck Rogers (bande dessinée) : 75 ; 89n.
- Canyon Street* : 245n ; 397-398.
Car je suis Légion : 260.
Catalogue des âmes et cycles de la science-fiction : 209.
Caverne du futur (La) : 177n ; 324.

- Cavernicoles de Wolf (Les)* : 146 ; 165 ; 331n.
- Ce monde est nôtre* : 143 ; 172.
- Ce qui vient des profondeurs* : 148n ; 202n ; 203n.
- Celten Taurogh* : 145 ;
- Cette chère humanité* : 211n ; 235 ; 238 ; 307-308 ; 370-371.
- Ceux de nulle part* : 71 ; 108-109 ; 122-123 ; 142-143 ; 163 ; 171 ; 266-267 ; 320 ; 348 ; 370.
- Chant du cosmos (Le)* : 258.
- Chasse à l'impondérable (La)* : 146 ; 166.
- Chasseurs de chimères* : 34n ; 45n ; 46.
- Chimères de Séginus (Les)* : 153n.
- Chirurgiens d'une planète* : 135 ; 163 [voir également *Rêve des forêts (Le)*].
- Chroniques martiennes* : 82 ; 94 ; 96 ; 98 ; 129.
- Ciel bleu d'Irookee (Le)* : 401n.
- Cité au bout de l'espace (La)* : 396n.
- Cité de l'esprit* : 117
- Cité des asphyxiés (La)* : 57n.
- Cité du soleil (La)* : 259.
- City* : 255.
- Cleer* : 259.
- Colomb de la Lune* : 68n.
- Compagnie des glaces (La)* : 239 ; 240n ; 254-255.
- Complot Vénus-Terre* : 268 ; 313 ; 342 ; 348.
- Confluents (Les)* : 136 ; 138 ; 175-176.
- Conquérants de l'univers* : 71 ; 106 ; 117.
- Coulez mes larmes, dit le policier* : 250.
- Crash* : 249.
- Cristal qui songe* : 82.
- Croisade stellaire* : 222n.
- Croisés de Mara (Les)* : 224 ; 295.
- Croisière dans le temps* : 326n.
- Croisière des oubliés (bande dessinée)* : 188n.
- Croix des décastés (La)* : 223.
- Cuir bouillis (Les)* : 145.
- Curée des astres (La)* : 75.
- D'un lieu lointain nommé Soltrois* : 223n.
- Dangereuses visions* : 195.
- Déchronologue (Le)* : 260.
- De la Terre à la Lune* : 34 ; 49.
- Delirium Circus* : 245 ; 397.
- Demain les chiens* : 82.
- Dépossédés (Les)* : 194n ; 250.
- Derniers Jours de mai (Les)* : 256.
- Désert du monde (Le)* : 232 ; 350.
- Dieu truqué (Le)* : 225 ; 344 ; 395.
- Dieu venu du Centaure (Le)* : 162 ; 197.
- Dieux eux-mêmes (Les)* : 250.
- Dieux verts (Les)* : 144n.
- Disque rayé (Le)* : 227 ; 324-325.
- Docteur Lerne, sous-dieu (Le)* : 34n ; 52n ; 54 ; 72 ; 361.
- Dune* : 85n ; 86 ; 159 ; 194n.
- Échiquier de la création (L)* : 232n.
- Éclipse, ou le printemps de Terre XII* : 214n ; 237.
- Écumeurs du silence (Les)* : 224n.
- Embûches dans l'espace* : 113n ; 122 ; 163 ; 294 ; 331 ; 348n.
- Empire du Baphomet (L)* : 29 ; 222 ; 294 ; 316-317.
- En avant Mars !* : 110n.
- En terre étrangère* : 85 ; 189.
- Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction* : 10 ; 32 ; 49 ; 206-207 ; 360n.

- Enfant qui marchait sur le ciel (L)* : 225 ; 339 ; 393.
- Enfants de l'histoire (Les)* : 152.
- Enfants de Mord (Les)* : 200.
- Énigme de Givreuse (L)* : 51.
- Énigme des Phtas (L)* : 151 ; 165.
- Épée de l'Archange (L)* : 145.
- Éphémères (Les)* : 182.
- Épopée martienne (L)* : 52 ; 73.
- Épouvante (L)* : 226 ; 350 ; 370.
- Ergad le composite* : 214n.
- Escales sur l'horizon* : 253.
- Et la planète sauta* : 14 ; 68 ; 190n.
- Et puis les loups viendront* : 394.
- Éternel Adam (L)* : 49.
- Étoile du néant (L)* : 166 ; 343-344.
- Étonnant Voyage d'Hareton Ironcastle (L)* : 51/
- Étrange Planète Orga (L)* : 165.
- Être multiple (L)* : 70n.
- Êtres de feu (Les)* : 113n.
- Évadés de l'An 4000 (Les)* : 57.
- Ève future (L)* : 26 ; 50.
- Évolution magnétique* : 152n.
- Exilé du temps (L)* : 176n ; 222n.
- Expérience du docteur Mops (L)* : 57 ; 190n.
- Exterminateur* (bande dessinée) : 188n.
- Fahrenheit 451* : 138.
- Fahrenheit 451* (film) : 158n ; 380n.
- Faiseur d'univers (Le)* : 162n.
- Faits d'Eiffel (Les)* : 137.
- Faune de l'espace (La)* : 77 ; 81 ; 110.
- Feu d'artifice* : 110n.
- Fin d'Atlantis, ou le grand soir (La)* : 56.
- Fin de l'éternité (La)* : 147 ; 162n.
- Flash Gordon* (bande dessinée) : 89n.
- Fléau de l'univers (Le)* : 113n.
- Fleurs de Vénus (Les)* : 164.
- Fœtus Party* : 398.
- Foire aux immortels (La)* (bande dessinée) : 188n.
- Fondation et Empire* : 146n
- Fondation* : 77 ; 80-81 ; 132n ; 146 ; 148.
- Force mystérieuse (La)* : 51 ; 55n ; 69n.
- Forteresse perdue (La)* : 144 ; 175.
- Frankenstein* : 22 ; 33 ; 72.
- Gambit des étoiles (Le)* : 113 ; 125-126 ; 163 ; 168 ; 287 ; 328 ; 331 ; 333 ; 368.
- Geste du Halaguen (La)* : 223 ; 417n.
- Gouffre de la Lune (Le)* : 74.
- Goulags mous (Les)* : 254.
- Gout de l'immortalité (Le)* : 259.
- Grand Catachysme (Le)* : 138.
- Grand Kirn (Le)* : 113n ; 118 ; 165.
- Grand Secret (Le)* : 68n ; 70n.
- Grande Anthologie de la science-fiction (La)* : 9 ; 25n ; 193n ; 202-203 ; 286.
- Grandiose Avenir (Le)* : 121n ; 203n.
- Grognaards d'Eridan (Les)* : 152n.
- Guérillero galactique* : 237.
- Guerre au vingtième siècle* : 50.
- Guerre de demain (La)* : 50n.
- Guerre des étoiles (La)* (film) : voir *Star Wars*.
- Guerre des machines (La)* : 331 ; 341.
- Guerre des mondes (La)* : 34 ; 52-54 ; 73 ; 145 ; 361.
- Guerre des mouches (La)* : 57 ; 61 ; 70n ; 138.
- Guerre des soucoupes (La)* : 69 ; 165.
- Guerre des vampires (La)* : 52.

Guerre olympique (La) : 318 ; 398.
Guerriers du silence (Les) : 253 ; 257.

Hector Servadac : 49.

Histoire de la science-fiction moderne :
 208 ; 210n.

Histoire véritable (L') : 32.

Histoires d'extraterrestres : 286.

Histoires de cosmonautes : 286.

Histoires de demain : 286.

Histoires de fins du monde : 286.

Histoires de machines : 286.

Histoires de mutants : 25 ; 286.

Histoires de planètes : 286.

Histoires de pouvoirs : 286.

Histoires de robots : 25 ; 286.

Histoires de surhommes : 25 ; 286.

Histoires de voyages dans le temps : 286.

Homme à rebours (L') : 144 ; 231-232 ;
 234 ; 289 ; 322 ; 324 ; 335 ; 344.

Homme de l'espace (L) : 109 ; 117 ; 345n.

Homme démolé (L') : 82.

Homme programmé (L) : 250.

Homme stochastique (L') : 250.

*Hommes-Machines contre Gandahar
 (Les)* : 159 ; 178-180 ; 196 ; 287 ; 293-
 294 ; 331 ; 339 ; 417n.

Horde du Contrevent (La) : 258.

Île de béton (L') : 249.

Improbables (Les) : 152 ; 177-178 ; 324 ;
 352.

Inner City : 257.

Jack Barron et l'éternité : 86 ; 250.

Je m'appelle « tous » : 152n.

Jour des Voies (Le) : 200 ; 235.

Jour où la Terre s'arrêta (Le) (film) : 158n ;
 380.

Kid Jésus : 244 ; 398-399.

La sortie est au fond de l'espace : 110-111 ;
 335.

Lazaret 3 : 224 ; 273n.

La Lune seule le sait : 260.

Le dormeur s'éveillera-t-il ? : 236.

Le nom du monde est Forêt : 249.

Le temps n'a pas d'odeur : 137 ; 174 ; 176 ;
 265 ; 330 ; 348 ; 371n ; 384 ; 386 ; 389-
 390.

Légion de l'espace (La) : 76 ; 79 ; 156.

Lensmen : 76.

Les Whums se vengent : 176 ; 331 ; 339n.

Liane de Noldaz : 222n.

Ligue des héros (La) : 260.

*Littérature française d'imagination
 scientifique (La)* : 7 ; 45.

Locomotive rictus : 214n ; 241 ; 305 ; 344 ;
 416n.

Long Voyage (Le) : 135 ; 163 ; 175n ; 342 ;
 384 ; 388-389.

Lothar Blues : 259.

Lune noire d'Orion (La) : 243n.

Machine à explorer le temps (La) : 52 ; 66 ;
 174.

Machine à franchir la mort (La) : 70n.

Machine à lire les pensées (La) : 56 ; 61.

Machine du pouvoir (La) : 181-182 ; 184 ;
 287 ; 341 ; 369.

Mages de Dereb (Les) : 151-152.

Main gauche de la nuit (La) : 162n ; 194n.

Mains d'Orlac (Les) : 55.

Mais si les papillons trichent : 395n.

- Maison des hommes vivants (La)* : 56.
Maison du cygne (La) : 233n.
Maître de la lumière (Le) : 55.
Maître du Haut-Château (Le) : 226.
Maître du monde : 49.
Maître du soleil (Le) : 63.
Mal Iergo le dernier : 198 ; 225 ; 291-292 ; 393.
Malgré le monde : 256.
Marque (La) (film) : 379.
Martiens, go home ! : 98n ; 132n.
Matin des magiciens (Le) : 133.
Mecanic Jungle : 225 ; 394.
Meilleur des mondes (Le) : 23.
Métro pour l'enfer : 141 ; 145 ; 162.
Mission of Gravity : 84.
Monadés urbaines (Les) : 249.
Monarques de Bi (Les) : 224 ; 292.
Monde inversé (Le) : 85n ; 250.
Monde perdu (Le) : 73.
Monde de Rocannon (Le) : 162n.
Monde des Â (Le) : 77 ; 82 ; 132.
Montagnes du soleil (Les) : 223 ; 349.
Mort de la Terre (La) : 50-51 ; 60-61 ; 138 ; 142n.
Mort en billes (La) : 242n.
Mort vivante (La) : 120n.
Mur de la lumière (Le) – : 174n.

Naguen (Le) : 221 ; 337 ; 349.
Naissance des dieux (La) : 109-110 ; 122-123 ; 144 ; 335.
Naissez, nous ferons le reste : 243 ; 351.
Napus, Fléau de l'an 2227 (Le) : 56.
Navigateurs de l'infini (Les) : 51-52 ; 60.
Ne tirez pas sur le Martien : 110n.
Nef des dieux (La) : 394.

Neuf princes d'Ambre (Les) : 250.
Neuromancien : 257n.
Niourk : 112 ; 123-124 ; 168 ; 201 ; 221 ; 223 ; 344 ; 349.
Nôô : 201 ; 221.
Nouveau Déluge (Le) : 56.
Nuit des temps (La) : 68n ; 158.

Océans du ciel (Les) : 173 ; 273n ; 348.
Odysée du Delta (L) : 167.
Odysée sous contrôle : 112 ; 120.
Œil du purgatoire (L') : 57.
Oenips d'Orlon (L') : 167.
Olympiades truquées (Les) : 239n.
Omale : 259.
Ombre dans la vallée (L') : 242.
Oms en série : 123-124 ; 168 ; 221 ; 270 ; 318 ; 346 ; 370 ; 372 ; 379.
Orange mécanique (film) : 241n.
Orange mécanique (L') : 241n.
Ortog et les ténèbres : 152 ; 173 ; 321.

Pallas ou la tribulation : 70n ; 147.
Parabellum tango : 245 ; 247 ; 268 ; 278 ; 398-400.
Pays sans étoile (Le) : 136.
Père éternel (Le) : 237.
Péril bleu (Le) : 54-55 ; 61 ; 145 ; 262 ; 361.
Peur géante (La) : 119 ; 345.
Phalanges de l'Ordre noir (Les) (bande dessinée) : 188n.
Piège sur Zarkass : 120n.
Pionnier de l'atome (Le) : 71.
Plaguers : 259.
Plaie (La) : 144 ; 160 ; 164 ; 336 ; 344.
Planète à gogos : 82.

- Planète à trois temps* : 214n.
- Planète de cristal (La)* : 56.
- Planète des singes (La)* : 23 ; 70 ; 138-139.
- Planète enchantée (La)* : 222 ; 286.
- Planète glacée (La)* : 165.
- Planète inquiète (La)* : 239.
- Planète interdite (film)* : 158n ; 380.
- Planète introuvable (La)* : 165.
- Planète sauvage (La) (film)* : 379.
- Plus qu'humains (Les)* : 82.
- Poisson-pilote* : 234-235.
- Pollen* : 259.
- Poupée aux yeux morts (La)* : 256.
- Pour patrie, l'espace* : 143 ; 171 ; 272.
- Pourquoi j'ai tué Jules Verne* : 214.
- Principe de l'œuf (Le)* : 326.
- Prisonnier de la planète Mars (Le)* : 52 ; 73.
- Ptah Hotep* : 201 ; 224-225 ; 303 ; 326-327 ; 368.
- Q**
Quinzinzinzili : 56 ; 60n.
- R**
R. U. R. : 287n.
- Rage dans le troupeau (La)* : 244 ; 398n.
- Ralph 124C41+* : 75.
- Ravage* : 14 ; 57 ; 65-66 ; 72.
- Rayons pour Sidar* : 120 ; 287 ; 340 ; 369.
- Règne du bonheur (Le)* : 136.
- Reine des lumières (La)* : 260.
- Rempart des naufrageurs* : 256.
- Rencontres du troisième type (film)* : 187.
- Rendez-vous avec Rama* : 194n.
- Ressac de l'espace (Le)* : 141 ; 144 ; 164 ; 272 ; 295 ; 410.
- Retour à « 0 »* : 112 ; 119 ; 331.
- Retour à la Terre* : 196n ; 214n ; 238n.
- Rêve des forêts (Le)* : 87n ; 384n.
- Rêves de Gloire* : 260.
- Révolte des pierres (La)* : 56.
- Rideau magnétique* : 295.
- Robinsons du cosmos (Les)* : 109n.
- Rois des étoiles (Les)* : 80 ; 97n ; 156.
- Rollerball (film)* : 187.
- Rosée du soleil (La)* : 144.
- Roue fulgurante (La)* : 52.
- Royaumes du soleil et de la lune (Les)* : 33
- S**
S.O.S. soucoupes : 117 ; 135 ; 339 ; 370.
- Sables de Falun (Les)* : 222 ; 348 ; 370.
- Saison de la sorcière (La)* : 259.
- Saison des singes (La)* : 259.
- Salammbô (bande dessinée)* : 188.
- Sang des astres (Le)* : 144.
- Sceptre du hasard (Le)* : 153 ; 182 ; 184 ; 273 ; 307 ; 331 ; 341-343 ; 384 ; 390.
- Seconde Fondation* : 146n.
- Seigneur des anneaux (Le)* : 361.
- Seigneurs de la guerre (Les)* : 197 ; 219-220 ; 280 ; 324-325 ; 385 ; 390.
- Sept Anneaux de Rhéa (Les)* : 288.
- Sept Fils de l'étoile (Les)* : 145.
- Septième Saison (La)* : 198 ; 225 ; 331 ; 350 ; 370 ; 392-393.
- Serpent du rêve (Le)* : 194.
- She* : 74.
- Shéol* : 238 ; 277 ; 329 ; 340.
- Signaux du soleil (Les)* : 57.
- Signe du chien (Le)* : 139-140 ; 169-170 ; 221 ; 289-290 ; 320 ; 330 ; 338.
- Silence de la cité (Le)* : 255.
- Silent Running (film)* : 187.
- Singes du temps (Les)* : 200n ; 230 ; 306.
- Solaris* : 146 ; 148n.
- Solaris (film)* : 187.

- Soleil chaud poisson des profondeurs* : 200n ; 235.
- Soleil vert* (film) : 187 ; 380.
- Soleils noirs d'Arcadie* (Les) : 192 ; 214.
- Sommeil du chien* (Le) : 395.
- Songe ou Astronomie lunaire* (Le) : 33.
- Sourire des crabes* (Le) : 396n.
- Spirou et Fantasio* (bande dessinée) : 70.
- Star Wars* (film) : 187 ; 217 ; 380n
- Sterga la noire* : 220 ; 291.
- Stols* (Les) : 152n ; 167 ; 339.
- Strates* : 233.
- Structura Maxima* : 259.
- Sub-espace* (Le) : 145 ; 165n ; 286 ; 320-321 ; 332.
- Substance morte* : 250.
- Sur l'autre face du monde* : 190.
- Surface de la planète* : 114-115 ; 126-131 ; 204 ; 274-276 ; 304 ; 335 ; 368.
- Tancrède** : 260.
- Temple du passé* (Le) : 340.
- Temps blancs* : 242 ; 307.
- Temps cyclothymique* (Le) : 224n.
- Temps des grandes chasses* (Le) : 222-223 ; 372-373.
- Temps incertain* (Le) : 142n ; 197 ; 200 ; 227-229 ; 234 ; 288 ; 306 ; 321 ; 349.
- Terminus I* : 120n.
- Terminus les étoiles* : 132n.
- Terre en fuite* : 143.
- Terre endormie* (La) : 145.
- Territoire humain* (Le) : 200.
- Territoire robot* : 118 ; 287 ; 340.
- THX 1138* (film) : 187.
- Tintin* (bande dessinée) : 70.
- Titan de l'espace* (Le) : 110 ; 123 ; 343
- Titans du ciel* (Les) : 52n.
- Tous à Zanzibar* : 249 ; 399n.
- Tout doit disparaître le mai* : 136.
- Transit* : 232-234 ; 396.
- Travail du furet à l'intérieur du poulailler* (Le) : 254.
- Triplanetary* : 76.
- Troupeau aveugle* (Le) : 249.
- Tueurs de temps* (Les) : 153 ; 178n ; 384 ; 387 ; 390.
- Tunnel* : 199 ; 240-241 ; 323 ; 329 ; 351.
- Ubik** : 86 ; 197 ; 226 ; 250.
- Un Américain à la cour du Roi Arthur* : 33n.
- Un futur pour Mr Smith* : 152n.
- Un homme chez les microbes* : 55 ; 71.
- Un passe-Temps* : 28 ; 241n ; 286n ; 319 ; 323.
- Une mouche nommée Dresä* : 151 ; 165.
- Une porte sur l'éther* : 258.
- Une si profonde nuit* : 198 ; 230 ; 350 ; 395.
- Une succursale du fantastique nommée science-fiction* : 92 ; 95.
- Univers en folie* (L) : 98n ; 132n.
- Univers parallèles* : 321-322.
- Univers vagabond* (L') : 64-65.
- Vagabond** (Le) : 194n.
- Vagabond des limbes* (Le) (bande dessinée) : 189.
- Vaisseau de pierre* (bande dessinée) : 188n.
- Valérian, agent spatio-temporel* (bande dessinée) : 188 ; 402.
- Vendredi par exemple* : 395n.
- Vénus anatomique* (La) : 260.

- Vermine du lion (La)* : 151 ; 172 ; 313-314 ; 350.
- Via Velpa* : 110n.
- Viaduc perdu (Le)* : 242.
- Vie comme une course de chars à voile (La)* : 233.
- Vikings de l'espace* : 152n.
- Ville qui n'existait pas (La)* (bande dessinée) : 188n.
- Vingt mille lieues sous les mers* : 49.
- Vingtième siècle. La Vie électrique (Le)* : 50.
- Vingtième Siècle. Roman d'une Parisienne d'après-demain (Le)* : 50.
- Virgules téléguidées* : 396n.
- Voies d'Almagiel (Les)* : 223n.
- Voiliers du soleil (Les)* : 135 ; 163.
- Voyage au centre de la Terre* : 49.
- Voyages de Gulliver (Les)* : 33.
- Voyageur imprudent (Le)* : 14 ; 57-58 ; 65-67 ; 174-175.
- Xipéhuz (Les)* : 50 ; 52n.
- Yeux géants (Les)* : 235.
- Zardoz* (film) : 187.
- Zone du dehors (La)* : 259.

TABLE DES MATIÈRES

Préface de Gérard Klein.....	7
Introduction	19
Science-fiction et études littéraires.....	19
L'impossible définition du « genre » science-fiction.....	22
Les régimes ontologiques matérialistes.....	26
Le régime spéculatif dans l'histoire de la littérature	29
La querelle des Français et des Anglo-Saxons	32
La science-fiction française, une histoire discrète mais significative	35
Trois décennies de romans français de science-fiction	40
Théorie et histoire de la science-fiction française.....	42
Chapitre I. Précurseurs et modèles : l'imagination scientifique et la <i>science fiction</i>	45
Une tradition littéraire interrompue	46
Un canon rétrospectif	46
L'imagination scientifique française (1863-1945)	49
Une pensée de l'anomalie.....	58
La confluence ou le renoncement	63
Que devient l'imagination scientifique française après 1950 ?	69
L'insaisissable « modèle américain »	71
De la <i>scientific romance</i> à la <i>science fiction</i>	72
Les <i>pulps</i> de <i>science fiction</i>	74
Portrait de la <i>science fiction</i> en 1950	78
<i>Science fiction</i> mondiale, science-fiction traduite, science-fiction française	83
la littérature spéculative en 1950	86
Chapitre II. Une nouvelle littérature française (1950-1959).....	89
Fondation de la science-fiction en France	91
« La science-fiction vaincra ! » (Raymond Queneau).....	91
La triade des collections	95
<i>Fiction</i> et les revues françaises	100
Devenir écrivain de science-fiction	103
Le courant du Fleuve noir	105
Difficultés créatrices.....	108
Première maturité	111
L'appel de l'espace.....	115
Plaisir d'une science-fiction en série	116
Sociétés bloquées et tentations cosmiques	121
<i>Surface de la planète</i> , un cas à part.....	126

Chapitre III. La science-fiction française en crise (1960-1969).....	133
L'élan brisé.....	133
Pas d'héritier pour Stefan Wul.....	134
Science-fiction et « littérature ».....	136
L'introuvable école française.....	140
Traversée du désert.....	145
Des auteurs sans éditeurs.....	146
« Crise de la science-fiction française » (Gérard Klein, 1967).....	150
La crise surmontée.....	156
Rêver des mondes nouveaux.....	160
L'importance du Fleuve noir.....	160
Les dernières aventures spatiales ?.....	162
Planètes et sociétés exotiques.....	168
Autres temps, autres mœurs.....	174
De l'art de décomposer un système politique.....	180
Chapitre IV. Une expansion éditoriale sans précédent(1970-1980).....	187
Seconde fondation.....	189
Un champ littéraire en effervescence.....	189
La place des auteurs français.....	193
Faire carrière dans la science-fiction.....	199
Droit de cité pour la science-fiction.....	201
Le temps des encyclopédies.....	202
Sortir du ghetto.....	210
Portraits d'univers en machines infernales.....	218
Du héros au martyr.....	219
Réalités piégées et cobayes humains.....	226
Sociétés en ruine.....	236
Bilan historique : la science-fiction française, de 1950 à nos jours.....	251
Chapitre V. Lire et écrire de la science-fiction en France.....	261
Le mot et la chose en science-fiction.....	264
Illusions paradigmatiques.....	265
Un lexique à construire.....	270
Les effets de matérialité.....	274
Donner chair à un nouvel univers.....	279
La « xénoencyclopédie » (Richard Saint-Gelais).....	280
Les objets de la science-fiction.....	286
Composer et recomposer un monde.....	290
Lire un récit de science-fiction.....	297
Une lecture d' <i>Aux armes d'Ortog</i>	298
Des mondes fondés sur des stratégies discursives.....	300
Vers un savoir intertextuel.....	306
Chapitre VI. Les mondes de la science-fiction.....	313
Une infinité de mondes possibles.....	314
Mondes possibles et monde réel.....	315

L'infini de l'espace et du temps.....	319
Reconnaître l'inconnu	326
Des univers chargés de sens	332
Axiologie des mondes de science-fiction	334
Surhommes et machines pensantes	338
Sociétés extraterrestres et alternatives	345
Chapitre VII. Horizons de la science-fiction.Propositions théoriques	355
Le macro-texte, une culture de science-fiction.....	358
<i>Mega-text</i> de la science-fiction et macro-texte français.....	360
La vie des objets dans le macro-texte.....	367
Macro-texte et monde réel.....	373
Macro-texte et univers personnels.....	381
L'empire spatio-temporel de Gérard Klein	382
Voici l'homme, selon Pierre Pelot.....	391
Conclusion.....	405
La science-fiction, une littérature à part ?.....	405
Domaine de la science-fiction et figures d'auteurs	407
Science-fiction mondiale, science-fiction nationale.....	410
Le « matérialisme » en littérature	414
L'avenir	418
Remerciements.....	419
Annexes	421
Annexe I. Chronologie indicative de la science-fiction	421
Annexe II. Chronologie indicative de l'apparition des régimes ontologiques matérialistes en littérature.....	431
Annexe III. L'édition de science-fiction en France(1950-1980)	432
Bibliographie	437
Index	481
Index des noms de personnes, de lieux et des institutions de la science-fiction en France ...	481
Index des œuvres	491
Table des matières	499



Simon Bréan, ancien élève de l'ENS Ulm, est agrégé de lettres classiques et docteur en littérature française. Chercheur rattaché à l'équipe « Littérature française XIX^e-XXI^e siècles » de l'université Paris-Sorbonne, il est spécialiste de la littérature de science-fiction d'expression française et s'intéresse aux théories de la fiction. Il est secrétaire de rédaction de la revue en ligne ReS Futurae.

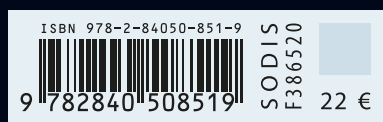
Lettres | Françaises

Collection dirigée par
Michel Murat

« La science-fiction vaincra ! », lance Raymond Queneau à des lecteurs français incrédules, en 1953. Soixante ans plus tard, la science-fiction s'est bel et bien répandue partout. Ses images sont connues de tous. Il a pourtant fallu des générations d'écrivains avant que cette littérature n'obtienne une reconnaissance de fait.

Ce livre retrace l'histoire de la lutte pour l'affirmation du genre en France et pour la légitimité d'une science-fiction française, unissant l'imagination scientifique à la Jules Verne aux inventions des maîtres américains. À travers une histoire éditoriale complexe et de longue haleine, il propose une initiation originale aux thèmes de la science-fiction, qui vivent, mûrissent et évoluent avec le temps, pour former un riche patrimoine littéraire. Sous la plume des écrivains français, Gérard Klein, Stefan Wul, Philippe Curval, Pierre Pelot, et bien d'autres, le lecteur verra naître des mondes possibles et extraordinaires, dont l'étude pourrait apporter un sang neuf aux théories contemporaines de la fiction.

Illustration de couverture : Sans titre, montage photographique, 2012. © Stéphane Mercier



<http://pups.paris-sorbonne.fr>