La science-fiction française: 1918-1968

by

Jean-Marc GOUANVIC

A thesis submitted to the
Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy

Department of French Language and Literature

McGill University, Montreal

March 1983

© Jean-Marc Gouanvic, 1983

La science-fiction française: 1918-1968

Alors que la "science-fiction" américaine émerge à peine vers la fin des années vingt, en France la littérature d'imagination scientifique a déjà plusieurs traditions issues de Jules Verne, J.-H. Rosny Aîné, Maurice Renard et des romanciers populaires. Pourtant, à aucun moment cette littérature ne parviendra à s'imposer comme genre littéraire. Il faut attendre les années cinquante pour que la science-fiction soit reconnue comme telle en France à la faveur de la découverte de la science-fiction américaine.

A nos yeux, la situation problématique de la science-fiction française jusqu'en 1950 et après 1950 n'est compréhensible que si, d'une part, nous disposons d'hypothèses solides sur la spécificité générique de la science-fiction et si, d'autre part, nous procédons à une étude textuelle approfondie des courants de l'imaginaire de science-fiction de notre période.

Dans un "Etat présent des recherches en science-fiction", nous rendons compte des principaux travaux sur l'histoire et la théorie et nous proposons ensuite nos propres hypothèses sur la SF comme "poétique de l'altérité".

L'étude de la science-fiction française de 1918 à 1968 montre que le genre est constitué de courants hétérogènes les uns par rapport aux autres, en dépit d'une communauté thématique. Ces courants sont au nombre de cinq et nous les étudions à travers cinq auteurs représentatifs des problématiques qui leur sont propres:

1) un courant caractérisé par l'attrait de l'altérité: J.-H. Rosny Aîné
2) un courant de "science-fiction moyenne" issu du contact des thématiques de la SF, du fantastique et du roman populaire: Maurice Renard
3) un courant de "science-fiction de la catastrophe": Jacques Spitz
4) un courant de science-fiction de masse: B.R. Bruss
5) un courant caractérisé par une science-fiction de dérive imaginative: Stefan Wul

En conclusion, nous proposons d'interpréter l'état de crise chronique de la science-fiction française comme un symptôme de la difficulté à réaliser le potentiel de "poétique de l'altérité" de ce genre littéraire.

La science-fiction française: 1918-1968

Around the end of the 1920's, when American science fiction was just beginning to emerge, the literature of scientific imagination had already several traditions in France stemming from Jules Verne, J.-H. Rosny the Elder, Maurice Renard and many popular novelists. This literature, however, never succeeded in establishing itself as a literary genre in its own right. It was only with the discovery of American science fiction in the fifties that science fiction was recognized as such in France.

The problematic situation of French science fiction before and after 1950 can only be explained by means of sound hypotheses concerning the genological specificity of science fiction, on the one hand, and a thorough textual analysis of works reflecting the various strains of imagination in our period, on the other hand.

The introduction reviews the current state of research in science fiction, focussing on the main essays on the history and theory of the genre. We then expose our own hypotheses on science fiction as a "poetics of otherness".

An examination of French science fiction from 1918 to 1968 reveals that the genre is made up of heterogeneous strains, despite a real community of themes. There are five such strains, which we analyze through five authors exemplifying their specific characteristics:

1) A strain whose particular characteristic is the appeal of "otherness": J.-H. Rosny the Elder
2) A strain that could be called "middle-of-the-road science fiction", which is a blend of science fiction proper, the fantastic and the popular novel: Maurice Renard
3) The "catastrophic imagination" strain: Jacques Spitz
4) The mass-produced science fiction strain: B.R. Bruss
5) A strain characterized by an "imaginative drift": Stefan Wul.

In conclusion, the chronic state of crisis of French science fiction is interpreted as a symptom of the difficulty in achieving this literary genre's potential as a "poetics of otherness".

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

Etat présent des recherches en science-fiction 4
La science-fiction, poétique de l'altérité 28

PRÉLIMINAIRES: La science-fiction au XIXe siècle et Jules Verne 58

CHAPITRE I: Altérité et pastorale utopique: Rosny Aîné (1856-1940) 62

INTERCHAPITRE I: Le "roman scientifique" en France avant et après la première guerre mondiale à travers H.-G. Wells et Maurice Renard 98

CHAPITRE II: Une "science-fiction moyenne": Maurice Renard (1875-1939) 103

INTERCHAPITRE II: Le magazine Sciences et Voyages et le "roman scientifique" de l'entre-deux-guerres 177

CHAPITRE III: Un imaginaire "catastrophique": Jacques Spitz (1896-1963) 183

INTERCHAPITRE III: L'irruption de la science-fiction américaine en France dans les années cinquante et ce qu'il en est résulté pour la science-fiction française 233

CHAPITRE IV: La science-fiction de masse: le cas de B.R. Bruss (1895-1981) 242

CHAPITRE V: Entre la science-fiction de masse et la dérive imaginative, un imaginaire ambigu: Stefan Wul (né en 1922) 324

ÉPILOGUE: La science-fiction française avant et après 1968 364

CONCLUSION 368

BIBLIOGRAPHIE 376

INTRODUCTION

Les critiques et les amateurs de science-fiction montrent une forte propension à multiplier les jargons terminologiques et les taxinomies, imitant en cela leurs homologues américains. Nous nous sommes efforcé de restreindre au strict minimum les références à des étiquettes thématiques souvent d'un intérêt contestable et aux sous-genres auxquels elles correspondent. Parmi les abréviations courantes dans les milieux de la science-fiction, la seule que nous nous soyons permise est "SF" pour désigner la science-fiction.

En 1905 disparaît la figure dominante du roman scientifique du XIXe siècle, Jules Verne, "homme d'incommensurable génie" selon les termes de Raymond Roussel [1]. L'écrivain a connu un vif succès auprès de publics de plus en plus diversifiés, mais surtout juvéniles, depuis le premier de ses "Voyages extraordinaires" (1863) jusqu'après sa mort. La science-fiction américaine même lui est redevable: Hugo Gernsback, Luxembourgeois émigré aux Etats-Unis au début du siècle, fonde en 1926 le premier magazine exclusivement consacré à la science-fiction en se réclamant de Jules Verne.

Or, paradoxalement, il apparaît avec le recul historique que Verne clôt une époque plus qu'il n'en inaugure une nouvelle. Même si le XXe siècle a continué de lire "Les Voyages extraordinaires" avec fidélité, l'œuvre de Verne appartient indéniablement au XIXe siècle. Par son succès même, l'auteur de Vingt mille lieues sous les mers a, bien involontairement, contrecarré la possible émergence d'une science-fiction française moderne dans les premières décennies du XXe siècle. Les principaux auteurs de "science-fiction" du tournant du siècle, J.-H. Rosny Aîné, Albert Robida, Jean de la Hire, Maurice Renard et H.-G. Wells, se définiront en opposition à Jules Verne.

Si l'on excepte Verne, rares sont les écrivains de SF français qui ont suscité l'ardeur des chercheurs. L'évolution de la science-fiction au cours de ce siècle montre pourtant que c'est dans les courants représentés par Rosny Aîné et, dans une certaine mesure, Renard que le potentiel de la science-fiction a le mieux trouvé à s'exprimer. Nous avons tenté de combler cette lacune.

A ce jour, l'essentiel des commentaires sur la science-fiction française se trouve dans des recensions thématiques et historiques: L'Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction (1972) de Pierre Versins, le Panorama de la science-fiction (1973) de Jacques van Herp, L'Histoire de la science-fiction moderne (1973) de Jacques Sadoul. Seul Gérard Klein a cherché à rendre compte du roman scientifique français de l'entre-deux-guerres en abordant sous l'angle sociocritique quelques récits publiés dans le magazine Sciences et Voyages [2]. Nous serons amené à commenter les analyses de Gérard Klein.

La période 1918-1950 est riche en auteurs. Dans L'Encyclopédie, Pierre Versins recense quelques centaines de récits. Jacques Sadoul mentionne une vingtaine d'auteurs. Jacques van Herp, s'en tenant à quelques auteurs et à quelques récits, présente un échantillonnage de la science-fiction de cette période et conclut à l'appauvrissement progressif du genre vers le milieu des années trente.

D'une part, notre étude veut tendre à l'économie. Il ne s'agit en aucune manière de commenter tous les récits publiés entre 1918 et 1968, mais de présenter une image fidèle de la science-fiction française à partir des courants qui la traversent. D'autre part, si nous avons choisi d'aborder la science-fiction française par l'étude de certains auteurs, c'est bien entendu en raison de l'intérêt intrinsèque de leur oeuvre, mais surtout en raison de leur représentativité en ce qui touche les courants de l'imaginaire de la science-fiction française de cette période. Notre choix offre donc une vue en coupe de la science-fiction française et présente certaines des problématiques qui s'y développent. Notre étude vise enfin à montrer où se trouvent les potentialités de la science-fiction comme genre.

Il convient, avant même d'exposer le plan et les divisions de cette étude, de présenter la problématique d'ensemble à partir de laquelle nous abordons la question de la science-fiction comme entité générique et comme production culturelle dotée de caractéristiques spécifiques. Pour cela nous procéderons en deux temps: nous commencerons par brosser un tableau rapide des recherches en science-fiction, puis nous exposerons les hypothèses qui ont guidé l'ensemble de notre travail.

ÉTAT PRÉSENT DES RECHERCHES EN SCIENCE-FICTION

L'étude de la science-fiction comme genre littéraire ne remonte qu'à une trentaine d'années et ce n'est que dans le courant des années soixante-dix que les essais les plus importants de théorie et d'histoire sont apparus.

*

Parmi les premiers essais sur la science-fiction, trois méritent d'être mentionnés: J.O. Bailey, Pilgrims through Space and Time (1947); Jean-Jacques Bridenne, La Littérature française d'imagination scientifique (1950); Reginald Bretnor, Modern Science Fiction and its Future (1953).

Ces trois ouvrages ont des visées différentes. Celui de J.O. Bailey et celui de R. Bretnor sont des recensions thématiques et historiques; celui de J.-J. Bridenne est une étude de la place de la science dans la littérature en général et non pas simplement dans la science-fiction.

Avant la deuxième guerre mondiale, il semble qu'aucun ouvrage de

quelque envergure n'ait été écrit sur le genre. Il y a là un phénomène important pour l'histoire littéraire. En effet, même si la "science-fiction" est pratiquée au XIXe et au XXe siècles, il faut attendre la seconde guerre mondiale pour que le genre obtienne une reconnaissance comme objet digne d'étude. Cette situation tient à deux facteurs: le premier relève de la constitution d'un genre en entité discrète; la science-fiction du XIXe siècle et du début du XXe siècle est généralement sentie comme un phénomène ambigu, soit marginal, soit "populaire" et sans véritable intérêt, soit destiné à la jeunesse. Le second facteur est lié à l'émergence d'une sub-culture (Gérard Klein, d'après Oscar Lewis) de SF aux Etats-Unis vers la fin des années vingt, à la naissance d'un fandom. L'une des caractéristiques de la sub-culture de science-fiction aux Etats-Unis est de rendre taboue toute interrogation sur sa propre légitimité. Aussi les critiques de science-fiction issus de cette sub-culture s'en tiennent-ils à l'expression minimale des interrogations sur le genre. L'un des exemples de cette attitude non critique est Universe Makers (1971) de Donald A. Wollheim traduit en 1973 (Les Faiseurs d'univers).

Nous allons examiner quatorze ouvrages qui, même s'ils n'échappent pas tous aux défauts mentionnés, ont leur placé dans un état des recherches en science-fiction: leur intérêt peut être thématique, historique, méthodologique, théorique. Nous les avons regroupés en trois catégories:

I) Les études thématiques et historiques
(Jacques van Herp, Pierre Versins, Jacques Sadoul, Igor et Grichka Bogdanoff, Kingsley Amis)

II) Les études de la SF sous les angles
- anthropologique (Leon Stover)
- mythographique (Michel Serres)
- archétypique littéraire (David Ketterer)

III) Les études marquantes pour leur perspective
- historique et génologique (Ignatius F. Clarke)
- sociologique (Gérard Klein)
- génologique et théorique (Darko Suvin et Robert Scholes)
- post-freudienne (Boris Eizykman)

I) Les études thématiques et historiques

Les perspectives thématiques sont fondées sur la conviction que la science-fiction se distingue des autres genres littéraires par ses thèmes, c'est-à-dire les robots, les voyages dans le temps, les voyages spatiaux, etc. C'est ainsi que Jacques van Hérp (Panorama de la science-fiction, 1973) procède, par catalogues, et après lui Igor et Grichka Bogdanoff (Clefs pour la science-fiction, 1976). A partir des thématiques de science-fiction, les auteurs dressent un tableau de ce qu'ils appellent des sous-genres (science-fantasy, space-opéra, hard science...) et des écoles (écoles américaine, soviétique, française...).

Le thématisme multiplie les étiquettes génériques sans contenu réel; lorsqu'il arrive qu'elles dénotent des transformations, ces dernières ne sont pas senties comme telles. Igor et Grichka Bogdanoff, par exemple, classent 1984 de George Orwell à "Politic-Fiction", quand toute autre étiquette aurait pu convenir; Les Dépossédés d'Ursula Le Guin est traité à la rubrique "Spéculative-Fiction" à côté des Singes du temps de Michel Jeury, alors que leur parenté n'est pas liée à ce "courant" né d'une opposition avec la science-fiction classique.

Le défaut du thématisme est l'absence d'argumentation sur ce qui traverse les thèmes. Les études thématiques classent les oeuvres dans des catégories aléatoires, établissent des rapprochements en général incongrus qui

contribuent à donner de la SF l'image d'un genre qui échappe à toute prise, dépasse la systématisation et duquel on ne peut que jouir sans qu'il soit possible de vraiment saisir pourquoi. Aussi les études thématiques érigent-elles leurs lacunes en principe, en proclamant d'emblée que la SF échappe à toute définition. Nous verrons que la réalité du discours théorique et critique est autre.

L'Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction (1972) de Pierre Versins est sous-tendue par une conception bien mieux articulée de la science-fiction. Le genre est défini comme la littérature de la "conjecture rationnelle", le fantastique appartenant à la "conjecture irrationnelle". L'Encyclopédie, d'une utilité réelle, est cependant entachée de deux défauts importants. D'une part, l'auteur tend à conférer à la "conjecture rationnelle" un caractère transhistorique valant aussi bien pour l'épopée sumérienne du Gilgamesh que pour la science-fiction américaine. D'autre part, il se laisse parfois aller à des jugements à l'emporte-pièce, sans argumentation; ainsi, à la lettre Q on peut lire: "Que sais-je? - A la question que s'est posée Jean Gattégno dans la fameuse collection des Presses Universitaires de France - on peut répondre par un mot: 'Rien" [3].

L'Histoire de la science-fiction moderne (1ère édition: 1973) de Jacques Sadoul amalgame les perspectives historique et "thématique". Certes, J. Sadoul ne prétend pas, au contraire de Jacques van Herp ou d'Igor et Grichka Bogdanoff, effectuer des synthèses sur les écoles et les sous-genres, mais son Histoire est sous-tendue par les mêmes conceptions thématiques. La perspective est subjective et ce que l'auteur nous donne à contempler, ce sont ses goûts et dégoûts dans un esprit "fan de la première heure" qui valorise à

outrance les récits américains de l'"Age d'or", c'est-à-dire de la fin des années trente et des années quarante.

Jacques Sadoul est le critique français qui se rapproche le plus du ton adopté généralement par les commentateurs anglo-saxons. Kingsley Amis, l'écrivain des angry young men britanniques des années soixante, fournit un exemple de ce ton. L'Univers de la science fiction (1962) [4] se présente comme une conversation brillante qui donne lieu à des remarques intéressantes. Cependant, l'essai manque d'unité et l'auteur pense pouvoir s'en dédouaner en assumant cette insuffisance avec désinvolture: "Aussi n'éprouverai-je aucun scrupule à m'égarer de temps en temps de la catégorie que je serai en train de discuter." (p. 101) Par rapport à cet ouvrage, les approches thématiques pures apparaissent plutôt régressives: elles systématisent une perspective peu défendable, sans en voir les lacunes, alors que K. Amis est au moins conscient de ces dernières.

II) Les études sous les angles anthropologique, mythographique et archétypique

Leon E. Stover, dans La Science-fiction américaine, essai d'anthropologie culturelle (1972), aborde la SF en suivant une méthode structurée, inspirée de celle de l'anthropologie culturelle. Pour lui, la science-fiction permet de mesurer l'impact de la technologie sur les masses populaires. Il en est ainsi, selon l'auteur, de la SF actuelle, c'est-à-dire la SF sociale, celle qui se fonde plus sur les sciences sociales que sur les sciences de la nature.

La thèse de L. Stover est la suivante: le souci principal de la SF

américaine porte sur le renversement des fins et des moyens et pose donc la question fondamentale des fins et des moyens de la culture. Selon l'auteur, les fins sont: la communication, la société, le travail et la sexualité (reproduction); les moyens: l'acquisition des connaissances, le jeu, la défense et les instruments. Ce sont des universaux qui définissent, aux yeux de Stover, la position de la SF dans les productions littéraires, étant entendu que "toute littérature est, en somme, une forme de critique anthropologique, un moyen de moraliser sur la conduite humaine" (p. 43).

Une telle perspective a l'avantage de mettre la production de SF en prise sur la vie sociale et les pratiques empiriques. Ainsi, l'auteur fait la constatation suivante: la mutation que connaît la SF à l'époque de John Campbell Jr. est liée à la révolution dans la recherche, l'industrialisation de la science. Clé du développement économique de la "nation", la recherche appliquée a des implications extra-économiques, sur lesquelles la SF pose précisément un regard critique.

La démarche anthropologique éclaire certains aspects du champ de la science-fiction. On peut regretter simplement que L. Stover ait omis d'affirmer la spécificité littéraire de la SF indiquant par là les limites de sa méthodologie appliquée à la littérature.

Jouvences sur Jules Verne (1974) de Michel Serres nous intéresse non pour Jules Verne lui-même, car cette étude n'est pas plus qualifiée qu'une autre pour représenter la critique vernienne, mais pour l'approche mythique particulièrement significative. Verne, "coulée fantastique de mythes" (p. 17), de l'Odyssée au cycle de l'Exode en passant par celui d'Orphée, Oedipe et les

images platoniciennes réactivées. Ce n'est pas que cette optique ne rende pas compte de l'ensemble de l'oeuvre. La critique de Serres est à cet égard exemplaire: elle manifeste par sa finesse la cohérence de Verne d'un bout à l'autre de son oeuvre: on voit bien comment Verne s'approprie les mythes pour n'en conserver généralement que ce qui l'intéresse pour alimenter une thématique. Mais l'étude de M. Serres montre aussi que toute approche mythique, quelle qu'en soit la subtilité, ne peut que laisser échapper son objet. L'étude mythique ne peut jamais que répéter ce que le mythe dit ou ne dit pas, obscurcit ou éclaire.

Parallèlement à cette lecture mythique qui envahit la perspective de Serres, des problématiques sont posées qui se rejoignent dans le topos du cyclique: le périple ordinaire ou extraordinaire (dans le cas des voyages aux pôles), le circuit intellectuel ou encyclopédique et enfin le pélerinage initiatique, religieux, mythique. Ces trois motifs coexistent sans incompatibilité dans tous les romans de Verne, selon M. Serres. Ce n'est sans doute pas contestable. Ce qui l'est plus, en revanche, c'est que le critique ne retienne d'une étude historique que ce qui étaye sa thèse mythographique. Cette lacune se traduit en particulier (pour ce qui nous intéresse) par une méconnaissance de la nature de la science-fiction et du rôle qu'y peut jouer la science: "Il fallait beaucoup d'ignorance et de naïveté pour baptiser cette oeuvre science-fiction: l'auteur était plutôt en retard sur l'histoire..." (p. 13). La remarque de M. Serres qui dénie à Verne tout caractère prophétique est cependant tout à fait justifiée. Et c'est bien là l'une des questions centrales posées par la thématique vernienne: la conciliation de thèmes de progrès, qui plus est de progrès dans le bonheur, avec cette absence notable d'anticipation telle qu'on la rencontre, par exemple, dans les récits de Wells.

L'oeuvre de Verne est compréhensible si on la saisit dans la perspective globale des sciences-fictions, mieux sans doute qu'en y cherchant tel mode d'insertion dans l'espace du sacré. Nolens volens, M. Serres livre paradoxalement des armes contre sa thèse en s'insurgeant (avec raison, mais là n'est pas la question) contre les critiques anticipatrices de Verne: non un rêve de la science, une science des rêves; mais d'où vient cette incapacité à anticiper? La réponse ne peut se trouver dans la strate mythique que Serres s'attache à mettre au jour. Fixer son attention sur les mythes comme point nodal de l'oeuvre, c'est occulter le continuum idéologique propre à Verne dans cette fin de XIXe siècle.

L'attitude de David Ketterer dans New Worlds for Old, The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature présente une certaine parenté avec celle de M. Serres: pour D. Ketterer, la Bible est le sésame de toute la littérature américaine, science-fiction comprise. La perspective archétypique s'alimente aux paradigmes que sont le Livre de l'Exode et surtout l'Apocalypse de Jean. Toute littérature est en effet apocalyptique pour le critique. Ce dernier est donc porté, par un glissement sensible, à inscrire la science-fiction exclusivement dans la littérature américaine, elle-même inscrite dans l'ensemble littérature, en reconnaissant aux trois des qualités communes subsumées dans l'archétype apocalyptique. La question se pose dès lors de savoir si l'apocalyptique est un invariant lié à l'imaginaire humain ou un cadre culturel où s'exprime une fiction. Ketterer semble osciller entre les deux interprétations.

La thèse de D. Ketterer n'a pas que des inconvénients: elle permet de rattacher la SF aux Etats-Unis à l'ensemble de la production littéraire de

ce pays et à ce que Ketterer nomme "l'expérience américaine". Ainsi se trouve peut-être expliqué le succès extraordinaire d'une certaine SF aux Etats-Unis, cette dernière se trouvant dans une continuité idéologique profonde avec la littérature du mainstream.

Il faut en outre noter la propension délibérée du critique à ne considérer que la SF américaine parce que, en termes quantitatifs et thématiques, la SF moderne serait "aussi endémiquement américaine que le western" (p. x). Un tel postulat n'invalide pas l'ensemble de l'étude à condition de rétablir "littérature américaine" là où l'on a "littérature" et "science-fiction américaine" à la place de "science-fiction". Ainsi le travail de David Ketterer, dans ses limites, est éclairant: il montre quelle place a pu prendre la thématique religieuse et crypto-religieuse dans un domaine marqué essentiellement par une problématique laïque.

III) Les études marquantes en théorie et histoire de la science-fiction

Voices prophesying war (1966) d'Ignatius F. Clarke est une phénoménologie historique des récits de guerres futures de la deuxième moitié du XVIIIe siècle (1763: The Reign of George VI) jusqu'au milieu des années soixante. L'importance de ce travail est considérable. L'auteur a mis au jour des éléments socio-historiques déterminants dans la constitution de la fiction des guerres futures et, par-delà ce genre, dans la constitution de la science-fiction telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui.

Jusqu'à l'apparition des premiers aérostats en 1783 et jusqu'au développement de la machine à vapeur de Watt, l'homme occidental a été dans l'incapacité complète d'anticiper l'avenir: l'auteur inconnu de The Reign of

George VI imagine une guerre en 1920 comme réduplication pure et simple des guerres du XVIIIe siècle. La Révolution industrielle commençante (alliée à la menace d'une invasion de Napoléon en 1803) marque une mutation dans l'attitude d'esprit de l'Occidental: la littérature reçoit pour fonction majeure de défendre la nation. Le prototype de ces récits de guerre du futur est La Bataille de Dorking (1871), aboutissement d'un siècle d'évolution marqué principalement par l'essor de la Révolution industrielle et par le darwinisme.

Les très nombreux récits de ce type ont comme point commun un "darwinisme militaire": c'est le plus apte militairement, donc le mieux préparé, qui survit; le darwinisme justifie la force. Mais à partir de 1890, seront agrégés aux récits des guerres futures les motifs sentimentaux et nationalistes agressifs, lorsque les classes populaires accéderont à l'instruction et que les techniques d'impression et de diffusion seront améliorées.

Selon Clarke, les raisons qui ont entraîné un tel succès de ces fictions à partir de 1870 sont de trois ordres:

1) Nouvel équilibre des forces en Europe après la victoire allemande de 1870. (La France n'est plus LA puissance militaire en Europe.)
2) Développement extraordinaire des armements entre 1875 et 1900. La conduite de la guerre suivante devient une préoccupation majeure.
3) Universalisation de l'instruction et émergence de la presse populaire en 1890. Les militaires et les écrivains s'adressent dorénavant directement au peuple.

Au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, les questions posées par l'avenir de l'humanité ont établi le récit du futur comme forme littéraire

stable. La première guerre mondiale révèle le problème de l'emploi que l'homme peut faire de la science; la deuxième guerre mondialise le phénomène et exige une solution devant l'imminence de l'anéantissement. La science entraîne une attitude nouvelle face au temps: l'imaginaire occidental se trouve modifié par la prise de conscience de la capacité humaine à "réaliser tous les possibles". Le genre du roman des guerres futures défini comme "a predictive epic on the victory or defeat of a nation-species in the international struggle to survive" (p. 42) ne résiste pas à la guerre atomique.

Des récits paradoxaux apparaissent après la deuxième guerre mondiale, qui allient pessimisme de la destruction et optimisme de la renaissance: mythe de la survie, ce sont des récits de nouveaux Adam et de nouvelles Eve qui manifestent la pérennité de l'homme et son indomptable "esprit". Le nationalisme demeure puissant malgré la disparition des fictions nationalistes des guerres futures. Il se donne libre cours dans des récits d'espionnage hors des réalités contemporaines, comme ceux de la série des James Bond.

Les guerres imaginaires proprement dites sont, depuis 1950, coupées de la condition de l'homme contemporain: le récit didactique fait place au récit d'aventure et de merveille. Les fictions deviennent un jeu rituel où les morts par millions laissent le lecteur indifférent, n'ayant d'autre fonction que d'exorciser les horreurs réelles en les ignorant purement et simplement. Alliance de science, de guerre et d'utopie, l'aventure spatiale a pour fonction de faire oublier la guerre froide, le Tiers-Monde, la Chine communiste à l'<u>Homo Americanus</u> et lui permettre de réaliser ses désirs dans les lointaines galaxies euphorisantes.

Que s'est-il passé entre 1763 et les années 1960? Avant 1780, la science, croit-on, n'a pas d'effets sur l'histoire. Puis viennent les merveilles technologiques et la révolution industrielle; on sait dès lors que l'avenir ne ressemblera pas au passé. En 1880, l'anticipation est devenue une pratique européenne; mais la conduite de la guerre et la recherche scientifique sont des activités encore bien distinctes. Deux guerres mondiales accomplissent une mutation majeure; désormais l'avenir est senti comme menaçant. Ainsi se trouvent renversés les pôles au sein de la société occidentale: les chercheurs sont désormais les chantres du développement de la civilisation et de l'adaptation au changement (puisqu'il n'est pas question pour eux de remettre en cause la science comme fondement de la société occidentale). Le message final que l'âge contemporain reçoit de la science est celui d'un choix entre l'union et l'anéantissement, entre l'utopie possible et l'extinction probable.

L'analyse historique de I.F. Clarke est un document important pour l'étude de l'évolution du genre de la science-fiction, fondé sur un élément bien circonscrit et particulièrement significatif de l'état d'une société: l'attitude face aux conflits armés. Elle marque avec clarté les points tournants de la formation du genre de la science-fiction, bien qu'elle ne se veuille nullement une revue complète d'un champ aussi vaste.

Gérard Klein. Malaise dans la science-fiction (1977)

Les hypothèses de Gérard Klein, issues des recherches en sociologie littéraire de Lucien Goldmann, peuvent se résumer par les deux citations suivantes:

> Les oeuvres littéraires et à la limite toutes les oeuvres d'art constituent autant de tentatives pour résoudre, par le passage dans l'imaginaire, sur le mode esthétique, un problème qui n'est pas soluble dans la réalité. (p. 35)

> Le véritable sujet d'une oeuvre est la situation du groupe social auquel appartient son auteur dans la société globale, et (...) l'angoisse que peut convoyer l'oeuvre est celle provoquée par l'inadaptation de ce groupe social au changement de la société globale, changement qui peut aller jusqu'à entraîner la dissolution du groupe. (pp. 19-20)

Pour Gérard Klein, "les auteurs et sans doute les lecteurs de science-fiction appartiennent à un groupe social assez homogène" (p. 20). Et l'auteur continue:

> Il semble certain que ce groupe social est inclus dans la vaste classe moyenne américaine (voire mondiale) mais qu'il s'en distingue par ses fonctions et sa culture scientifico-techniciennes. (p. 26)

Cette "classe moyenne à vocation technicienne" (p. 27), dont la SF est l'expression culturelle privilégiée, est historiquement passée par trois phases:

1) du milieu des années trente jusqu'au début de la guerre froide: optimisme et foi dans le progrès scientifique;
2) de la guerre froide à la fin des années cinquante: scepticisme confiant et doute salvateur;
3) années soixante et début des années soixante-dix: pessimisme et imprécation.

Selon G. Klein, depuis la fin des années soixante, l'on assiste à l'expression vécue en SF de l'agonie du groupe social caractérisé plus haut. Or, aux yeux de l'auteur, il existe une oeuvre

"notable et moderne" qui ne confond pas "le sort de son groupe social avec celui de la civilisation, de l'humanité, voire de l'avenir entier" (p. 49): cette oeuvre, c'est celle d'Ursula Le Guin, que le critique qualifie pour cela d'"aberrante", et à laquelle il consacre une longue étude.

Les hypothèses de G. Klein soulèvent deux types de questions: le premier ressortit à la caractérisation du groupe social et le second à la fonction des productions imaginaires.

a) Dans sa préface à Malaise dans la science-fiction, G. Klein va au devant des critiques:

> Le point le plus faible (de mon hypothèse) (...) réside sans doute dans la caractérisation du groupe produisant et consommant de la SF. (...) Font défaut, et une définition suffisamment rigoureuse de la notion de groupe social (mais la théorie sociale est encore bien muette sur ce point crucial) et une bonne description empirique de son contenu et de ses limites. (p. 8)

Constater la relative homogénéité d'un groupe social pour le définir comme étant une "classe moyenne à vocation technicienne" sans dire en quoi cette homogénéité est relative met d'emblée en péril la suite de la démonstration. L'oeuvre d'Ursula Le Guin doit-elle être interprétée comme une discordance au sein de ladite classe moyenne? Ne peut-elle pas être évaluée à partir de paramètres idéologiques empruntés à d'autres groupes sociaux? Auquel cas son oeuvre perdrait toute valeur exemplaire.

On peut en outre se demander si l'élément technico-scientifique que postule G. Klein pour caractériser la SF et le groupe social correspondant est aussi déterminant qu'il y paraît. Selon nos hypothèses, l'élément

science ou technologie dans la SF pourrait n'être qu'un effet de surface, le plus visible et le plus présent, dans la production de la SF de ce siècle; certes, mais non le seul possible, et non le plus déterminant, comme nous le verrons dans la présentation de nos hypothèses sur la position de l'histoire et de l'altérité dans la science-fiction.

Enfin, et cette critique peut être adressée aux sociocritiques en général, il est contestable que l'on puisse passer sans heurt d'une spécificité littéraire à une caractérisation de groupe social. Sans nier l'effet des littératures sur le corps social, on peut se demander si cet effet se transmet homologiquement, sans distorsion, du système littéraire au système social.

b) L'une des originalités des hypothèses de G. Klein est d'avoir pris en considération la composante sociologique des productions imaginaires et la composante psychanalytique qui lui est indissolublement liée.

Cependant, s'il est vrai qu'une oeuvre manifeste globalement les limites de la conscience idéologique de l'auteur, ses contradictions et ses essais pour les dépasser, il nous semble quelque peu réducteur de ne voir dans toute oeuvre d'art que des tentatives pour résoudre dans l'imaginaire un problème insoluble dans la réalité.

Il n'est pas douteux que toute production imaginaire est "sublimative", comme l'a montré Robert Scholes, par exemple. Mais l'imaginaire joue un rôle éminemment positif dans la construction du réel, ce que ne laissent nullement voir les analyses de Gérard Klein, sinon implicitement lorsqu'il rend compte de l'oeuvre d'Ursula Le Guin; et dans ce cas, les lumières de

l'imagination "positive" semblent être le seul apanage de la romancière américaine, ce qui reste à évaluer à partir de paramètres restituant à l'imagination un rôle plus central que celui de simple compensation ou sublimation.

Darko Suvin. Pour une poétique de la science-fiction (1977)

Darko Suvin. Metamorphoses of Science Fiction (1979)

Pour une poétique de la science-fiction de Darko Suvin marque une étape décisive dans les études sur la science-fiction. Alliant une étude historique à une recherche théorique, D. Suvin est le premier à poser les questions fondamentales sur le statut génologique de la science-fiction. Définie par rapport au mythe, au conte de fées, au fantastique et à la pastorale, la science-fiction apparaît comme la "littérature de la connaissance distanciée".

Le mythe tend à s'intéresser illusoirement à ce qui est immuable dans l'homme, alors que la science-fiction s'interroge sur tel homme, tel monde, et sur le pourquoi de tel homme dans tel monde. Le conte de fées, comme le mythe, conteste les "lois du monde empirique de l'auteur", mais en s'évadant dans

> un monde latéral et clos, indifférent aux possibilités cognitives. Il n'utilise pas l'imagination pour comprendre les tendances de la réalité mais comme fin en soi, en l'isolant des contingences réelles. (p. 15)

Le fantastique est un genre tout à fait distinct de la science-fiction, en ce sens qu'il s'oppose aux lois naturelles (alors que le conte de fées ne faisait que les ignorer) et qu'il "introduit dans un monde censé être

empirique des lois anticognitives" (p. 16). La pastorale est plus proche de la science-fiction, parce qu'elle isole "dans un monde sans échange monétaire, sans appareil d'Etat et sans urbanisation déshumanisante (...) deux motivations humaines: l'érotisme et la soif du pouvoir" (p.16). C'est la voie de la pastorale qu'emprunte la science-fiction quand elle aborde le thème du triomphe des humbles.

En outre, "l'littérature du réalisme" et science-fiction se distinguent non par le caractère de cognition qui est commun aux deux genres mais par la distanciation que le réalisme ne peut opérer, par définition; par contre, mythe, conte merveilleux et fantastique sont par rapport à la science-fiction des formes distanciées, mais non cognitives,

Quant à l'utopie, pour D. Suvin, elle se définit d'abord comme construction verbale, c'est-à-dire qu'elle se situe au-delà de la problématique traditionnelle du "réalisable/irréalisable". L'utopie est un "comme si" qui a valeur de contre-proposition. La question à poser est celle de l'utilisation de l'utopie, puisqu'elle se présente comme un outil.

Aussi l'utopie, sous-genre de la SF, tend-elle à occuper tout le champ de cette dernière puisqu'après tout, "toute vie intelligente imaginable, y compris la nôtre, ne peut être organisée que plus ou moins parfaitement" (p. 69). C'est pourquoi D. Suvin considère l'<u>Utopie</u> de Thomas More comme l'un des modèles structurels de la science-fiction, l'autre étant <u>La Machine à explorer le temps</u> de H.G. Wells.

Pour ce qui est de La Machine à explorer le temps, une analyse structurale du récit fait apparaître

> [une] opposition entre les visions du futur du Voyageur du Temps, et les normes du lecteur idéal, fondées dans ce cas sur la conscience bourgeoise satisfaite avec sa croyance dans le progrès linéaire et dans le "darwinisme social" à la Spencer. (p. 74)

D. Suvin examine donc les processus de convergence et de divergence élaborés par Wells à partir de l'enseignement de son professeur de biologie "darwinienne", T.H. Huxley. On obtient, au lieu d'une "série évolutive à partir des protistes (...) en direction d'une série divergente de complexité croissante" (enseignement de T.H. Huxley), "une série sociobiologique normative 'de formes convergentes d'une complexité graduellement décroissante'" (p. 76) chez Wells. Autrement dit, on part chez Darwin-Huxley du germe de vie originel pour aboutir à l'homme victorien contemporain de Wells, alors qu'avec Wells, par un renversement des valeurs, on part du bourgeois victorien pour aboutir, par une régression simple, à l'éclipse finale (fin du globe) en passant par les divers épisodes, dont celui des Elois/Morlocks (figuration darwinienne de la lutte des classes avec renversement des rôles sociaux, la classe des Morlocks/prolétaires faisant la chasse aux Elois/capitalistes, désormais bétail des Morlocks), celui des crabes et celui de la Chose venue de la mer, totalement étrange pour le Voyageur du Temps.

L'Utopie procède également à ce renversement, puisque Hythlodée, le protagoniste du récit, présente du monde d'Utopie une vision positive: tout y est juste, alors que l'Angleterre de More est le lieu de l'injustice. Cette inversion vise à rétablir l'homme en tant qu'espèce

dans son paysage socio-politique normal; en tant qu'espèce, car l'Utopie, comme tout récit appartenant au genre, présente une définition implicite de la nature humaine en déterminant ce qui est fondamentalement bon pour lui.

Dans Metamorphoses of Science Fiction (1979), où sont repris la plupart des textes de Pour une poétique, D. Suvin fait intervenir un autre concept théorique dans son chapitre intitulé "SF and the Novum". En relation avec la cognition, il élabore une théorie du novum inspirée d'Ernst Bloch. La présence d'un novum (invention, locus spatio-temporel, actant, relations nouvelles...) dans un récit suffit pour le qualifier comme science-fiction. Le novum constitue la garantie de la distanciation et la mesure de la qualité esthétique et "éthico-politique" du récit de SF. Darko Suvin écrit:

> Since freedom is the possibility of something new and truly different coming about, "the possibility of making it different" (E. Bloch), the distinction between a true and fake novum is, interestingly enough, not only a key to aesthetic quality in SF but also to its ethico-political liberating qualities. (p. 82)

La thèse de D. Suvin est convaincante dans ses aspects génologiques, et en particulier lorsqu'il s'agit de distinguer la science-fiction des autres genres "distanciés". En cela la définition de la SF comme distanciation cognitive est opératoire. Comme le montrent les études sur More, Wells, Verne, Čapek, la cognition est fortement liée, dans l'esprit de D. Suvin, à l'émergence dans l'intellect de formes libératrices: elle est de nature socio-politique et elle se réalise préférentiellement par la satire. L'apport que constitue le concept de novum à l'ensemble de cette

perspective est considérable. Le novum authentique est celui qui exprime les valeurs de libération: il y a là un élément essentiel de la science-fiction. Cependant il ne nous paraît pas être le seul. Le novum tel que le conçoivent E. Bloch et D. Suvin nous semble encore trop lié au couple antinomique de la cognition et de la sublimation. Aussi nous paraît-il urgent de poser la question de la relation de la cognition et de la sublimation dans la fiction.

Peut-être Robert Scholes (Structural Fabulation - 1975) donne-t-il un début de réponse à ces questions, en définissant toute fiction comme sublimation et cognition. En effet, cette perspective n'est pas incompatible avec la précédente; une filiation apparaît même parfois assez clairement.

Pour Robert Scholes, l'une des questions essentielles est de savoir de quelle manière la fiction peut être "le plus utile" à l'humanité. Pour y répondre l'auteur explore les façons dont les modèles de la réalité (car, la fiction n'étant ni mimétique ni antimimétique, la cognition naît de la distorsion de la réalité dans la fiction) peuvent être en relation avec l'existence humaine. Et selon lui, c'est dans l'étude du traitement du temps qu'il est possible d'apercevoir la réponse à la question posée.

Les temps dans le mythe, dans la légende, dans le conte merveilleux, ont des caractères tout à fait spécifiques qui évoluent peu à peu jusqu'à la conception moderne du temps comme processus irréversible.

C'est cette nouvelle appréhension de l'Histoire qui change la perspective humaine face à l'avenir et rend possible la "fiction du futur".

Selon Scholes, le type de fiction le plus approprié aujourd'hui et dans l'avenir immédiat est une fiction du futur, et ce, pour les raisons suivantes:

1) Historiquement, le déplacement amorcé il y a plus d'un siècle vers des fictions du futur continue à gagner en puissance.

2) D'un point de vue éthique, la nécessité d'un feedback sur le futur se fait sentir pour guider le présent. L'écrivain est en situation de responsabilité historique.

3) D'un point de vue "métaphysique", la fiction du futur résout le problème solipsiste où se trouve enfermée la fiction moderne (réalisme et fantaisie). Par nature, la fiction du futur ne peut être mimétique tout en n'étant pas non plus antimimétique.

4) L'étude du modèle actuel des best-sellers (Leon Uris, Jacqueline Susann) montre que le courant réaliste qui réussit est fondé sur une duperie. La fiction donnée comme réalité (intégration dans le récit de noms de personnages publics contemporains, par exemple) est sans rapport avec la situation réelle. Cette littérature donne au lecteur l'illusion de la connaissance et fait de lui (dont les problèmes sont pourtant bien réels) un citoyen dangereusement mal informé.

Tel est le cadre général de l'hypothèse de R. Scholes. Sur cette base l'auteur élabore une théorie des genres proche de celle de Darko Suvin. L'opposition fondamentale se situe entre réalisme et "fantasy" ou "romance". La "fantasy" joue sur la discontinuité radicale entre le monde zéro et le monde de la fiction. Elle s'exprime

a) dans les récits qui suspendent les lois naturelles

et qui dès lors relèvent de la sublimation pure;

b) dans les récits que l'auteur nomme "fabulations didactiques", telles l'allégorie, la satire, la fable, la parabole. Ces récits se définissent par le renvoi constant au monde zéro; ils ont donc un caractère cognitif.

Selon Scholes, il existe historiquement deux types de fabulations didactiques: la fabulation dogmatique (des penseurs religieux et des prédicateurs) et la fabulation spéculative, qui est l'oeuvre de l'humanisme (qui a lui-même donné naissance à la science moderne).

Or, la fiction spéculative telle qu'on la rencontre chez More, Bacon ou Swift va subir une mutation générique à la faveur des révolutions dans les conceptions de l'homme avec Darwin, Einstein et les divers systèmes de perception, d'organisation et de communication. Ces réévaluations de la situation de l'homme dans les cadres spatio-temporels aboutissent à une mutation, à une évolution de l'Homme Historique en un Homme Structurel. (Darwin, par exemple, place l'histoire humaine dans un cadre beaucoup plus vaste que celui de l'Homme Historique, et modifie ainsi le sens de la temporalité et la position de l'homme dans le cosmos.) La fiction dite "structurelle" que Scholes nomme Structural Fabulation est la seule actuellement à pouvoir occuper à la fois et de façon satisfaisante les champs de la connaissance et du plaisir littéraire. Aujourd'hui, dit-il, l'existence humaine apparaît comme un phénomène fortuit dans un monde régi par des lois, mais dénué de plan ou de fin. L'homme ne peut plus attendre de l'Histoire ni finalité ni triomphe en tant qu'espèce. Il doit désormais fabriquer ses propres valeurs au sein d'un univers qui ne se préoccupe que du système et non de lui.

Tel est l'essentiel de la thèse de Robert Scholes, tributaire des recherches de Darko Suvin, antérieures. Son analyse de l'évolution des fabulations didactiques basée sur une étude génologique et historique des littératures parvient à intégrer de façon cohérente les aspects de cognition et de sublimation dans la Structural Fabulation (SF). Cette hypothèse a en outre l'intérêt de permettre des ouvertures sur des hypothèses qui mettraient l'accent sur le pôle sublimatif de la fiction en marquant éventuellement le rôle éminent que ce pôle peut tenir dans l'effet de cognition en littérature. Ainsi Boris Eizykman.

La thèse de Boris Eizykman dans Science-fiction et capitalisme, critique de la position de désir de la science (1973) est fondée sur une analyse post-freudienne de la science-fiction. L'hypothèse centrale de l'auteur est que la SF manifesterait une utilisation subversive des constituants majeurs de la réalité, cette réalité où se révèlent les machineries libidinales dans lesquelles se coincent les sociétés. Cette subversion résulterait de la "convergence redoutable de désirs mutants", qui ne peuvent dès lors que pousser à "l'éclatement définitif de cette machine folle qu'est le capitalisme" (p. 258).

La science-fiction fonctionnerait donc comme une vaste utopie (la seule qui soit véritablement opérante dans nos sociétés) parce qu'elle manifeste une mutation libidinale du désir délié, des flux décodés et déterritorialisés. On reconnaît ici les thèses de Jean-François Lyotard et de Deleuze et Guattari.

L'intérêt d'une telle perspective est double:

1) Elle place la littérature en général et la science-fiction en particulier dans le cadre des productions de représentation, de fiction, au sens de fiction-fiction, quand il existe une forte tendance à gauchir les littératures dans le moule des didactismes (allégories, satires, paraboles....). Sont ainsi rendues non avenues les questions, traditionnellement posées par les critiques, de la plausibilité, par exemple, comme élément déterminant du genre et disqualifiés les discours volontaristes purs qui supposent un certain idéalisme, car ce qui est à l'oeuvre dans les idéologies, ce sont tout aussi bien le libidinal et ses modes d'investissement que les structures socio-politiques comme telles.

2) Elle est fondée sur l'affirmation du caractère libidinal du capitalisme et de son fonctionnement rigoureusement immanent (le système fonctionnant grâce à l'adhésion inconsciente du désir envers la pure échangeabilité). La pertinence de la science-fiction réside dans une remise en question fondamentale du "statut libidinal" de la réalité.

Cependant, on peut se demander si Boris Eizykman ne fait pas la part trop belle à un <u>telos</u> libidinal s'exprimant dans la "toute-puissance de la pensée". En effet l'espace-temps ne peut être vu, nous semble-t-il, simplement comme un lieu d'investissement du désir; c'est aussi le lieu des pratiques idéologiques, lesquelles ne peuvent se réduire à du libidinal pur, pas plus — empressons-nous d'ajouter — qu'à du socio-politique pur.

Par ailleurs, il n'est pas certain que le rôle attribué à la science-fiction (comme productrice d'une sur-déliaison, d'un passage à la

limite, en quelque sorte) soit pertinent comme remise en question du "statut libidinal" de la réalité. Par contre, ce qui est essentiellement à retenir, c'est l'affirmation de l'investissement et de l'articulation du libidinal dans la fiction.

LA SCIENCE-FICTION, POÉTIQUE DE L'ALTÉRITÉ: PROBLÉMATIQUE D'ENSEMBLE

Après ce panorama théorique, il nous paraît à propos de présenter nos hypothèses. Nous placerons la science-fiction dans la perspective de la théorie des genres. Puis, nous appuyant sur les recherches de Michel Zéraffa, nous verrons quels rapports d'inclusion et d'exclusion existent entre la SF et la forme romanesque dominante en Occident, le roman réaliste. Nous esquisserons une typologie des positions possibles de l'histoire dans la science-fiction en l'englobant dans la perspective de certains travaux sur l'imaginaire social.

La science-fiction comme genre littéraire

Le concept de genre est admis dans la mesure où il est compris comme un modèle heuristique permettant l'élaboration d'hypothèses. Les genres sont entendus ici comme des configurations socio-esthétiques et non comme des entités métaphysiques, logiques ou transhistoriques.

Nous postulons un cadre théorique comparable à celui qu'a présenté Darko Suvin dans Pour une poétique de la science-fiction et dans Metamorphoses of Science Fiction. La science-fiction est la littérature de la distanciation cognitive. Nous y adjoignons certaines des questions que soulèvent les thèses de Robert Scholes sur la Structural Fabulation.

D. Suvin et R. Scholes posent les relations de la fiction aux formes socio-esthétiques en des termes peu dissemblables: la fiction est décrite dans ses relations problématiques avec l'empirie et avec le signifié imaginaire. Leurs thèses manifestent cependant un effort pour échapper au dualisme cognition/évasion (sublimation): Robert Scholes, en établissant d'emblée que toute fiction est sublimatrice; Darko Suvin, en faisant jouer au novum le rôle de principe intégrateur.

De fait, l'une des questions que pose la science-fiction de façon aiguë est la suivante: comment penser ensemble cognition et sublimation, comment décrire ces deux éléments autrement qu'en termes mécanistes, de sorte qu'ils ne soient pas liés en un mixte analogue à celui que suggère l'expression même de "science-fiction"?

La cognition et la sublimation étant co-déterminées dans la fiction, nous serons amené à réévaluer ces deux concepts. Auparavant, il convient de décrire sous le rapport de l'historicité la problématique du roman compris comme forme de fiction où entrent la science-fiction et le réalisme et de tracer dans ses grandes lignes le champ occupé par ce dernier.

I) Le roman - littérature et histoire

Pour situer le débat du côté de la science-fiction, disons tout d'abord que la relation que la SF entretient avec l'histoire est double. En premier lieu, et quel que soit son statut génologique particulier, elle est un phénomène de culture. Secondement, et c'est en partie sur cet aspect que porte l'hypothèse développée ici, la SF comme genre littéraire peut se définir par la place thématique et structurelle qui y est faite à l'histoire. Pour distinguer ces deux plans de relation à l'histoire et pour se mettre dans la

meilleure position possible pour aborder notre hypothèse, nous examinerons maintenant les relations que le roman réaliste entretient avec le social-historique. Cette discussion est en effet pertinente en ce qui a trait à la perspective génologique, puisque, après tout, le roman réaliste est depuis huit siècles le genre qui a le mieux réussi à saisir l'humain dans son histoire.

A) Roman et société

Comme phénomène de culture (entendu dans le sens le plus large: s'opposant aux phénomènes relevant des sciences de la nature), la SF s'inscrit dans un continuum social-historique. Toute sociologie du fait littéraire s'attache à rendre manifeste ce social-historique dont témoigne nécessairement toute littérature. Elle choisit de s'intéresser à un ordre de signifiants, sans préjudice des autres ordres; ainsi font Georg Lukàcs, par exemple, et Lucien Goldmann après lui. La littérature apparaît dans cette perspective comme le produit d'une histoire et d'un état de société. Par un retour sur les causes et sur les conditions de la production, le sociologue remonte au premier producteur: le social-historique.

Il va de soi que toutes les littératures se prêtent à cet exercice. Cependant, il en est une qui, par sa nature, a mérité l'attention toute particulière du sociologue: la littérature du réalisme.

Les méthodologies ne sont pas susceptibles de produire des ordres de pertinence équivalents. La perspective sociologique, nous le verrons, est particulièrement adaptée à l'étude du réalisme. Aussi l'oeuvre critique de Lukàcs peut-elle être tenue pour exemplaire à l'adéquation d'une méthode

critique à son objet.

Dans Roman et société, Michel Zéraffa définit ainsi l'apport de Lukàcs:

> Référant la signification du roman aux deux pôles entre lesquels existe une société — d'une part ses mythes, de l'autre la réalité concrète de ses relations interpersonnelles — Lukàcs fit apparaître dès 1915 les insuffisances de l'historicisme littéraire et de la sociologie positiviste. Theorie des Romans montrait que la création romanesque consiste essentiellement en une tentative pour concilier des rapports sociaux réels (déterminés par leur infrastructure de production) avec des idéaux ou des valeurs que l'individu aspire à réaliser dans sa vie, et qui furent inscrits jadis dans la littérature mythique. [5]

Le réalisme tel qu'il est pratiqué par Tolstoï, Dostoïevsky ou Thomas Mann sera plus tard dit "critique" par Lukàcs, parce qu'il trahit (aux deux sens du terme: manifeste et nie) l'idéologie sur laquelle l'oeuvre est constituée. Cette manifestation idéologique n'est donc pas simplement un reflet du réel: "Le roman dévoile l'existence (dans la société) d'insolubles contradictions, au sens marxiste du terme." [6]

De la théorie de Lukàcs, ce qui doit être retenu pour la présente discussion, c'est l'existence d'une contradiction fondamentale au sein de la société bourgeoise (contradiction insurmontable sinon par un humanisme authentique) entre l'idéal de l'homme total engendré par ladite société et le monde empirique où la réalisation de cet idéal est rendue impossible.

B) Fiction et mythe

A ce stade, une question se pose quant à la place du mythe dans la

fiction. Si l'on admet l'hypothèse que toute fiction vise à tracer sur le monde une signification mythique [7], il peut paraître discutable de rapporter les idéaux de l'individu — tels qu'ils s'expriment dans ses littératures — à un état ancien quelconque de l'évolution desdites littératures.

A vrai dire, le concept de mythe jouit d'une extensivité très grande, qui va du sens de mythologie antique à la notion de "valeur" prise au sens moderne.

Que l'intuition triviale des valeurs soit l'analogue moderne des mythes antiques, cela est possible. Cependant, la question est de savoir si l'usage de mythèmes dans des récits modernes, en science-fiction chez Jules Verne par exemple, nécessite une étude mythographique telle qu'en réalise Michel Serres dans Jouvences sur Jules Verne [8]. Autrement dit, il s'agit de savoir si une étude mythographique de la littérature moderne est susceptible de produire une pertinence satisfaisante. La réponse est négative dans la mesure où, encore une fois, il est discutable qu'un état historique passé (car nul doute que le mythe est une production culturelle apparue dans des cadres historiques déterminés) soit privilégié pour éclairer la production littéraire d'un autre âge, le nôtre.

Le mythe n'existe pas comme forme archétypique susceptible de réactivations permanentes. Tout recours aux cadres formels des mythes dans la fiction moderne est justiciable d'une critique idéologique : il peut manifester de nos jours un attrait pour des âges antérieurs et une régression.

C) Réalisme et histoire

Le procès d'historicisation qui définit le roman se dialectise avec l'autre pôle fondamental: celui des valeurs. La production romanesque occidentale peut être interprétée comme une tentative d'articulation de ces éléments antagonistes. Selon que l'écrivain privilégie le pôle des déterminismes historiques ou le pôle de la Vie des valeurs, on aura un Balzac (dans le premier cas) ou un Proust, par exemple (c'est le second cas); il va de soi, cependant, que les réponses que les réalistes apportent au dilemme sempiternellement reposé ne sont jamais équivalentes:

> Le personnage de Balzac vivra (par rapport aux personnages romanesques antérieurs) un drame rigoureusement déterminé par le monde actuel. (...) Le personnage balzacien constate que la poésie du coeur doit s'intégrer, sous peine d'anéantissement, dans une prose sociale qui est le destin de l'homme. [9]

Au figuratisme balzacien et à son historicité positive répond la récusation de l'histoire en tant que modèle chez Flaubert, et l'historicité négative de Proust, les ensembles sociaux n'étant vus qu'à travers le miroir du solipsisme; pour James, ce n'est pas l'histoire qui est créatrice de valeurs, mais la conscience humaine; comme l'exprime M. Zéraffa, "par et 'pour' les phénomènes historiques et sociaux, le roman naquit et se constitua en genre; mais 'contre' ces phénomènes, il accéda au statut d'art." [10] Cependant que

chez Joyce le psychique médiatise l'histoire, les héros de Malraux refuseront d'être asservis à leur vie psychologique: La Condition humaine, c'est la dignité historique de la personne; chez Kafka, le temps perd la dimension psychologique et historique dont il était jusqu'alors pourvu; il perd sa 'durée':

> Se transformaient la perception du temps, et même la notion de temps. Le révolu, le présent, l'avenir cessaient d'appartenir à la Durée comme à l'Histoire, n'étaient plus relatifs les uns aux autres, mais devenaient de simples plans. [11]

Est nié par là même le mythe de la totalité humaine: c'est de la temporalité kafkaïenne que les nouveaux romanciers seront les héritiers. Pour Lucien Goldmann, Robbe-Grillet sera l'écrivain réaliste par excellence parce qu'il traduira l'état de déshumanisation de ce temps.

Bref, pour le romancier contemporain, l'homme a à faire face à l'inhumanité de son destin (éventuellement il se révoltera contre lui) dans une société où les valeurs sont ou anachroniques ou absentes. Nul n'est plus en mesure de proposer une philosophie propre à embrasser ou à dominer cet univers déshumanisé; d'où parfois ces retours nostalgiques aux philosophies du passé, dont la philosophia perennis chrétienne.

Tel est l'insoluble dilemme où se trouve enfermé le roman réaliste. Toute tentative pour le héros d'entrer dans l'histoire est vouée à l'échec,

sauf une relative renonciation à la "poésie du coeur". Les oeuvres de désagrégation et d'interrogation modernes complexifient les formes et, par là, rendent compte d'une complexification du monde (cf. Joyce), mais le problème demeure entier: le dilemme de l'intégration au social ou de la fuite (pour le bénéfice des valeurs) hors de celui-ci ne peut recevoir de réponse satisfaisante dans une structure romanesque héritée de conceptions idéalistes et manichéennes du monde.

II) Science-fiction et histoire

Notre hypothèse suppose que la science-fiction doit être pensée en termes de potentialités et de limitations idéologiques. Ce sont les conflits (donc l'écart) entre les contraintes idéologiques et les potentialités génériques qui s'expriment dans les oeuvres. Le degré de pertinence d'une oeuvre prise dans l'ensemble SF se mesure à cet écart.

Il est par ailleurs entendu que la SF est saisie comme une totalité. Cela signifie que des pratiques que l'on pourrait dire "aliénées" comme les récits d'aventures spatiales où les conflits socio-historiques contemporains sont purement et simplement déplacés dans les étoiles, loin d'infirmer l'hypothèse défendue, tendraient à la confirmer. Cette SF qui nie un potentiel montré réalisable dans d'autres oeuvres reproduit un discours sur l'identité là où l'on serait en droit d'attendre un discours sur l'altérité. Il est en effet manifeste que le potentiel du genre se trouve dans l'émergence de l'altérité et non dans la reproduction du même. La reproduction du même est une négation de l'énergétique imaginaire et relève d'une esthétique mimétique,

alors que la SF est nucléairement par distanciation, non pas seulement au sens de simple procédé rhétorique, mais de finalité générique, comme on le verra plus loin.

Réalisme et science-fiction

Dans le réalisme, les problèmes de l'historicité sont médiatisés par une conscience, un sujet individuel; en SF l'historicité n'est pas marquée par une axiomatique romanesque individualiste. Dans le réalisme, la temporalité s'exprime dans des déterminismes sociaux déjà là, extérieurs au monde des valeurs du personnage problématique; en SF, les déterminismes socio-historiques sont thématisés: leur existence, leur nécessité sont ontologiquement interrogées. C'est dans ce sens et pour ces raisons que l'on peut, en raccourci, désigner la SF comme un discours sur l'Histoire.

Les conséquences de cette capacité à interroger l'histoire sont multiples. Il est possible que le point limite de la SF, dans notre optique, soit le récit d'une recherche quasi épistémologique; il n'en va pas ainsi dans la réalité. Le "discours sur l'histoire" se donne toujours et inévitablement comme une interrogation sur UNE histoire ou sur des possibles historiques. C'est sans doute dans cet espace précis que l'utopie trouve sa niche générique. L'histoire ne peut jamais apparaître que par une théâtralisation et par une idéologisation à travers des thématiques.

Science et science-fiction

On pourrait se demander si, avant d'être discours sur l'histoire, la SF ne serait pas discours sur la science ou mieux sur les sciences.

Or, le statut du savoir scientifique dans les récits de SF peut être de plusieurs ordres:

a) la science peut être donnée comme le sujet réel du récit, et l'on a les nombreux récits de vulgarisation scientifique, hard science, généralement pour la jeunesse, où la fiction est l'ancilla scientiae;

b) la science peut être vue comme moteur du changement socio-historique; c'est le cas de Jules Verne, pour lequel le progrès social est conditionné par l'effet de la science sur la société;

c) la science peut être le gadget qui joue le rôle de make believe; c'est le cas, par exemple, de la machine du temps (Wells), de l'hyperespace (récits innombrables), mais aussi de la Chronolyse (M. Jeury).

Que les sciences aient eu, comme le montre R. Scholes, un impact profond sur la SF n'est pas douteux: émergence de la "science humaniste", avec les diverses réévaluations de la place de l'homme dans le cosmos; révolution copernicienne et passage du géocentrisme à l'héliocentrisme, ruinant en principe les conceptions anthropocentristes; révolution darwinienne, qui place l'homme dans la "chaîne des êtres" comme un simple maillon; théorie de la relativité, qui est censée révolutionner la conception kantienne de l'espace et du temps comme cadres a priori de la perception.

Vu sous cet angle, l'apport de la science à la SF peut sembler considérable mais aussi très variable. De fait, le rapport science/SF n'est jamais aussi simple qu'il y paraît; la SF fait intervenir la science à plusieurs niveaux: selon les auteurs et selon les récits, la science peut certes avoir une fonction utopique ou dystopique, mais aussi elle peut être critiquée comme idéologie; chez Wells, par exemple, où le darwinisme est présent sous la forme du

darwinisme social critiqué, ironisé, transformé.

Bref, la science ne peut jouir d'une position privilégiée pour le critique de SF; elle est partie prenante à l'histoire qui se fait. C'est ce qu'un critique comme I.F. Clarke montre dans Voices Prophesying War.

Il en résulte que le sujet réel de la fiction n'est pas un discours scientifique, même s'il se donne parfois pour tel, mais dans tous les cas la mesure du pouvoir de l'homme sur son devenir.

III) Typologie des positions de l'histoire dans la science-fiction

Nous présentons ci-dessous quelques exemples de la thématisation de l'histoire en domaine français. Cette typologie ne vise pas, bien entendu, à construire des cloisons entre récits: elle permet simplement d'illustrer l'exposé.

A) Les uchronies

Le genre uchronique doit son nom à Charles Renouvier, philosophe du XIXe siècle: Uchronie (l'Utopie dans l'Histoire), Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être (1876; première version: 1857) conte, à partir de la transmission du pouvoir entre Marc-Aurèle et Commode et l'avènement du philosophe Avidius Cassius, comment l'Europe est parvenue au XVIe à un niveau de développement équivalent à celui du XVIIIe siècle. L'uchronie avait déjà le Napoléon apocryphe de Louis Geoffroy (première édition: 1836). Aujourd'hui, le genre est représenté par des récits comme

The Man in the High Castle (1962) de Philip K. Dick et The Iron Dream (1972) de Norman Spinrad.

L'uchronie fait bifurquer l'histoire instituée en modifiant un événement de cette dernière: elle présente un déroulement différent de celui de l'histoire instituée sans toutefois aller jusqu'à conjecturer des lois historiques autres. L'uchronie "est la modernisation d'un très vieux thème de l'historiographie classique, le thème du "petites causes, grands effets" (...)" [12]. C'est une "historiographie fictionnelle" [13] qui assume les déterminismes historiques existants, sans tenter d'y substituer d'autres qui seraient radicalement différents.

B) Les histoires du futur

Toute anticipation est jusqu'à un certain point une histoire du futur. Cependant, ce qui distingue ces deux types, c'est que l'histoire du futur est un essai de construction historique: l'auteur établit un lien historiographique entre les événements de la fiction.

Les histoires du futur sont peu nombreuses. Mentionnons Histoire de quatre ans, 1997-2001 (1903) de Daniel Halévy, Trois Fragments d'une histoire universelle 1992 (1927) d'André Maurois, Last and First Men (1930) d'Olaf Stapledon.

Il est possible de distinguer, comme le fait Pierre Versins dans son Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction, les histoires du futur et les regroupements a posteriori de plusieurs oeuvres d'un auteur. Les regroupements s'offrent comme un cadre que

l'auteur s'efforce de construire pour recevoir plusieurs récits et parfois son oeuvre entier. C'est le cas d'auteurs comme Michel Demuth, Poul Anderson, Isaac Asimov.

C) Les Voyages dans le temps

Le récit séminal de cette thématisation est The Time Machine (1895) d'H.G. Wells, qui connaîtra une postérité très nombreuse. Dans les voyages dans le temps, le protagoniste fait irruption dans le passé ou dans l'avenir, où il connaît les aventures d'un personnage romanesque, mais confronté à un état du monde qu'il doit décoder. Un exemple devenu classique en domaine français est Le Voyageur imprudent (1943) de René Barjavel. Manifestant des velléités uchroniques, le héros tente de tuer Bonaparte au siège de Toulon pour débarrasser l'Europe des guerres napoléoniennes; il ne parviendra qu'à assassiner son propre ancêtre, ce qui donnera lieu au paradoxe: comment peut-il lui-même exister s'il a tué son aïeul? Il poursuit son voyage dans le futur, où il découvre l'avenir de la société bourgeoise au terme de l'évolution.

D) Les explorations eschatologiques

De quelle nature sont le temps et l'histoire, et quelles sont les "fins dernières" de l'humanité? Ces interrogations sont très anciennes dans les cultures occidentales. En science-fiction, ce qui les caractérise, c'est leur mise en scène romanesque: elles ne sont plus du domaine exclusif des penseurs et des philosophes, laïcs ou religieux. En devenant thème romanesque, elles tendent nettement à se séculariser. Comme le souligne Alexandre Cioranescu [14], l'eschatologie est surtout vivante aujourd'hui

sous sa forme sécularisée. Certains récits de science-fiction sont des exemples de cette sécularisation. Ainsi, Vers un avenir perdu (1962) de Pierre Barbet. Dans ce roman, le héros, dont la mission est de découvrir si l'univers va exploser à la fin des temps, se projette à 12 milliards d'années dans le futur pour y découvrir "le facteur décisif qui préside aux phénomènes cosmogoniques" [15].

E) Les dystopies

Les dystopies, aussi appelées anti-utopies ou contre-utopies, décrivent la société humaine de l'avenir dans un état de crise qui est l'hyperbole du présent; aussi dans ces récits la distanciation temporelle est-elle peu accusée. L'un des romans majeurs de ce thème est 1984 (1949) de George Orwell. Ce sont parfois des critiques implicites des utopies classiques bloquées où s'épanouit le rêve d'une société égalitaire fondée sur l'absence de différences. Plus récemment les dystopies se sont fait l'écho des craintes et des angoisses d'anéantissement atomique ou écologique. The Sheep Look Up (1972) de John Brunner est un exemple de récit de menace d'anéantissement écologique. Le genre dystopique est aujourd'hui largement pratiqué. Sa raison d'être est essentiellement dissuasive: l'écrivain de science-fiction dystopique lance un avertissement aux nations: "Halte au suicide collectif!" Il proclame ainsi que l'humanité est responsable de son devenir.

La typologie qui précède, quoique très schématique, montre que la thématisation de l'histoire dans la science-fiction est loin d'être un effet de surface. L'histoire est investie de deux fonctions dans la science-fiction: dans les récits se trouvent représentés le socio-historique, théâtre d'affrontements idéologiques, comme c'est massivement le cas dans la SF satirique et dystopique,

et le socio-historique d'où est susceptible d'émerger une histoire "autre", ou mieux, de l'"autre" dans l'histoire, comme dans l'anticipation et les voyages dans le temps en particulier.

IV) La science-fiction et l'altérité socio-historique

Pour éclairer les dimensions du socio-historique et son mode d'être, nous ne pouvons nous passer d'une théorie qui rende compte de ses dimensions individuelles et sociales. Les travaux de Cornélius Castoriadis sur l'institution imaginaire de la société [16] sont parmi les plus pertinents à cet égard.

Selon C. Castoriadis, il n'est pas possible de rendre compte du temps et de l'histoire si on les réduit aux schèmes traditionnels de la succession. Ces schèmes, fondés sur une ontologie des essences, sur la permanence de l'être et sur son caractère déterminé, ne sont pas parvenus à rendre compte de l'histoire sinon en termes de "séquence déterminée du déterminé" [17].

> L'histoire est impossible et inconcevable en dehors de l'imagination productive et créatrice, de ce que nous avons appelé l'imaginaire radical tel qu'il se manifeste à la fois et indissolublement dans le faire historique, et dans la constitution, avant toute rationalité explicite, d'un univers de signification. [18]

Ainsi, ce qui fait que l'histoire est, selon Castoriadis, c'est que puissent y surgir des "figures autres": ce qui constitue le social-historique, c'est l'"émergence de l'altérité radicale, (la) création immanente, (la) nouveauté non triviale"[19] dans le temps de la signification, ce

temps qu'il y a lieu de distinguer du temps des repères mathématisables et du "temps identitaire".

C'est à une conception de l'histoire non sans analogies avec la perspective de C. Castoriadis que se réfère Darko Suvin lorsqu'il emprunte et adapte le concept de novum d'Ernst Bloch pour rendre compte de l'un des éléments majeurs de la poétique de la science-fiction. Les fonctions de la "nouveauté" chez Bloch/Suvin et chez Castoriadis ne sont cependant compatibles que superficiellement. Le novum pour D. Suvin est ce par quoi la liberté est possible et se réalise: "(...) freedom is the possibility of something new and truly different coming about, 'the possibility of making it different' (...)" [20]. Pour C. Castoriadis, la nouveauté, ou l'altérité, n'est pas tant condition de la liberté que condition ontogénétique de l'histoire.

Lorsque D. Suvin décrit l'évocation d'un novum authentique comme "a process intimately concerned with strivings for a dealienation of men and their social life" [21], il se réfère à un processus de prise de conscience réflexive: "La science-fiction est un stimulant pour une réflexion libératrice." [22] Ainsi, la seule médiation qui apparaisse entre le socio-historique et le novum littéraire est la réflexivité. Cette conception en continuité avec les vues de Georg Lukàcs sur la fonction critique de la littérature ne rend pas compte du processus d'investissement du littéraire dans le socio-historique à travers le psychique. Certes D. Suvin a raison d'attirer l'attention sur la fonction critique de la littérature, mais il sous-estime les processus psychiques qui ne relèvent pas de l'intellect et en particulier l'effet de sublimation qu'opère la fiction.

En extrapolant à partir de la position de C. Castoriadis, on peut avancer que ce n'est pas surtout le moi réflexif, l'intellect, qui institue le temps et l'histoire comme lieu de libération individuelle et sociale. Pour Castoriadis, l'institution du temps et de l'histoire "ne peut être que si et seulement si il y a sublimation" 23. Cela implique, entre autre chose, que la littérature comme forme d'institution du temps et de l'histoire s'étaie sur les processus psychiques sublimatifs au moins autant que sur la conscience réflexive.

Le novum dont D. Suvin fait — encore une fois à juste titre — la pierre angulaire de la poétique de la science-fiction est fondamentalement attrayant parce qu'il s'étaie aussi sur la strate sublimative de la société instituée.

Si en science-fiction l'émergence de l'altérité, du novum, est productrice du plaisir de lecture, c'est parce qu'elle est "validée par la logique cognitive", pour reprendre la formule de Darko Suvin, mais aussi parce qu'elle est validée par la logique des processus psychiques, sur lesquels repose nécessairement la socialisation.

Le novum socio-historique, stricto sensu, est la manifestation d'un horizon utopique légitime dans la science-fiction. Cependant, on doit se demander comment un novum spatio-temporel, un novum extraterrestre, pourraient s'articuler sur cette perspective de "désaliénation des hommes et de leur vie sociale" 24.

Sans doute faut-il voir dans un novum — ou mieux une altérité — extraterrestre l'occasion d'une rupture épistémologique qui oblige à une réévaluation fondamentale des schèmes de pensée. Le novum est alors

l'instrument de la mise en scène de conceptions du monde radicalement différentes de celles qui ont cours dans l'univers de l'auteur. Qu'arrive-t-il cependant lorsque l'évocation du novum constitue en elle-même le sujet du récit?

Lorsque D. Suvin fait de l'effet de cognition la mesure de l'intérêt de la science-fiction, il confère à cette dernière une fonction de prise de conscience réflexive d'une aliénation. Cependant, ce faisant, il adopte une attitude réductrice qui exclut peut-être sans examen de nombreux récits; ainsi, les space-opéras:

> Le space opera, qui prolifère chez presque tous les écrivains américains, de E.R. Burroughs jusqu'à Samuel Delany, se situe à la frontière indécise entre la mauvaise science-fiction et la non-science-fiction — c'est une de ces formes qui (...), tout en parodiant le décor de la science-fiction, sont modelées sur les structures du western et autres avatars du conte de fées ou du fantastique. [25]

Nous n'entendons pas défendre le space-opéra comme sous-genre de la science-fiction; nous voulons seulement dire que, en dépit de l'absence d'originalité ou la reprise de recettes narratives appartenant au western, au conte de fées ou au fantastique, peuvent émerger du space-opéra des formes imaginaires originales. Comme nous le verrons au chapitre sur Stefan Wul, les aventures spatiales sont grosses d'un potentiel imaginaire aussi estimable que celui des récits de la science-fiction "haute".

L'intérêt de la théorie de C. Castoriadis est double: elle permet de concevoir le social-historique comme production imaginaire émanant des instances psychiques; elle permet aussi de comprendre la

nature des mécanismes psychiques à l'oeuvre dans l'évocation de l'altérité non purement socio-historique, sans couper l'altérité socio-historique de l'altérité extraterrestre: ce qui les unit relève de la même logique psychique, et il y a lieu de les saisir comme des phénomènes non antagonistes.

V) La science-fiction et l'altérité bio-écologique

Par "altérité bio-écologique", nous entendons

1) tout ce qui touche à la géographie, à la faune et à la flore d'une autre planète, c'est-à-dire aux formes de vie extraterrestres dans leur plus grande complexité et singularité socio-culturelles;

2) toute entité terrestre en solution de continuité avec les espèces terrestres normales ou ordinaires (humaines, animales, végétales, ...)

Si nous établissons un catalogue des éléments distanciateurs de la science-fiction, nous y trouverons les objets thématiques les plus divers: Ce sont les make believe de la science-fiction "technologisante": machines merveilleuses, y compris les robots, les androïdes, les machines à remonter le temps, etc., drogues, vaisseaux spatiaux; ce sont les déclencheurs de distanciation non technologiques, ainsi dans l'uchronie la modification d'un fait historique pour faire bifurquer l'histoire instituée, ou encore les déclencheurs à caractère "biologique"; ainsi les mutations et les métamorphoses. Et ce sont aussi en particulier les formes de vie extraterrestres.

Ces gadgets imposent aux récits des paramètres thématiques relativement stricts, au point qu'à certains gadgets correspondent des sous-genres

de la SF: par exemple, les vaisseaux spatiaux sont les gadgets privilégiés des space-opéras. Cependant s'il n'est guère possible de concevoir un space-opéra sans vaisseau "transluminique" ou "hyperspatial", ce dernier ne peut être le sujet réel du récit: ce n'est qu'un moyen de transport pour se rendre ailleurs. Il n'en va pas ainsi de tous les gadgets mentionnés ci-dessus. Le gadget distanciateur est parfois doté d'un potentiel thématique tel qu'il tend à occuper tout le récit: il n'est plus simplement un instrument en vue d'une évocation thématique particulière, il est le sujet réel du récit. Le contact avec une entité extraterrestre peut être, et est effectivement, de cet ordre-là la plupart du temps dans la science-fiction moderne.

Le thème de la pluralité des mondes habités cher au siècle des lumières possède dans le Micromégas de Voltaire l'un de ses représentants les plus significatifs. Cependant, il se distingue du traitement moderne en science-fiction, dans la mesure où aujourd'hui l'entité autre n'est pas tant occasion d'une critique sociale, bien que cet aspect soit également notable, qu'occasion d'évoquer des entités imaginaires aussi radicalement différentes qu'il est possible. Le traitement moderne de ce type d'altérité "bio-écologique" est réalisé par exemple dans le roman de Stanislas Lem Solaris (1961). Solaris, c'est avant tout, face à l'altérité radicale de l'Être-océan, une interrogation: est-il possible de saisir l'altérité, de la penser, et, si oui, comment? L'un des thèmes essentiels de ce récit est la possibilité de l'appréhension humaine de l'Autre par un discours scientifique, que Lem a nommé la solaristique. Les modes de saisie possibles de l'altérité ne sont pas nécessairement de nature scientifique, et

l'ingéniosité des auteurs de science-fiction est aussi fonction de leur capacité à imaginer des modes de communication non conventionnels: les arts sont dotés d'un fort potentiel comme média de communication avec l'altérité, et aussi les mathématiques. Dans tous les cas, la pierre d'achoppement est la mise en forme linguistique et littéraire de cette communication. C'est pourquoi les écrivains se contentent le plus souvent de recourir à une traduction de la communication en langage standard, lorsque communication il y a eu.

L'altérité bio-écologique, par exemple l'évocation d'une forme de vie extraterrestre intelligente avec laquelle la communication est effective, permet l'évocation romanesque de sociétés extra-humaines, de façon détaillée et en rendant compte de leur civilisation propre. Dès 1854, Charlemagne-Ischir Defontenay publiait un roman au titre explicite: Star ou psi de Cassiopée, Histoire merveilleuse de l'un des mondes de l'espace, nature singulière, coutumes, voyages, littérature starienne, poèmes et comédies traduits du starien.

Conçue comme accessible à la communication, l'altérité écologique ne peut que se déployer à travers un social-historique, même si ce social-historique exprime aussi et inévitablement la nature de l'altérité considérée.

Nous avons dit que l'altérité bio-écologique s'entend aussi de toute entité terrestre en solution de continuité avec les espèces terrestres ordinaires ou normales (humaine, animales, végétales). Ce qui précède s'applique aussi aux entités terrestres. Ce sont, par exemple, les cas

de métamorphose, de mutation et de surhumanité qui sont censés survenir à la surface du globe. Les espèces vivantes autres dont sont peuplées les forêts des récits de Rosny Aîné, les surhommes de la forêt africaine des Chasseurs d'hommes (1929) de René Thévenin, et aussi l'imagination du chaînon manquant comme dans "Le Brouillard du 26 octobre" (1913) de Maurice Renard, où les ancêtres de l'homme se révèlent être des créatures ailées, ce sont tous là des cas d'émergence d'altérité bio-écologique.

Pour reprendre les éléments qui sont apparus dans l'analyse du réalisme, on peut avancer que la SF rompt doublement avec le roman réaliste: en tant qu'interrogation sur l'histoire et, ce qui n'est en dernière analyse qu'un corollaire de cette interrogation, en tant que questionnement des valeurs. Les récits de SF offrant la pertinence maximale sont en effet ceux qui tendent à interroger l'histoire en ne maintenant pas un double mythique de l'histoire sous la forme des valeurs. Dans les meilleurs cas, la SF fait sienne, mais à son insu, les questions dont se sont nourries les philosophies depuis plus de deux mille ans: les idées d'être, de nature, d'identité, d'altérité, la possibilité et l'impossibilité de penser le devenir.

Nous nous sommes demandé de quoi pourrait être faite la cognition en SF. La SF pourrait certes être vue comme un laboratoire où se fabriqueraient des possibles historiques. La cognition représenterait l'horizon utopique offert par la fiction. Portant sur les idéologies (au sens large de ce mot), la cognition se mesurerait donc à l'aune de ces idéologies. Sans doute l'idéologisation, de par la distanciation qui s'opère en SF,

n'est-elle pas simple remplacement d'une idéologie par une autre, soi-disant plus conforme à la nature humaine ou ce qui en tient lieu; elle est avant tout une autre façon d'appréhender la réalité socio-historique, elle est une forme de new deal radical, conformément à des règles à réinventer à chaque récit.

En réalité ce cadre ne convient que partiellement à la SF: c'est celui de l'utopie prise comme genre. Nous avons tenté de montrer en confrontant la SF au roman réaliste, qu'elle tire sa spécificité et sa vitalité de sa position non axiomatique et interrogatrice en ce qui touche l'histoire. Tel est le véritable cadre de la SF, et en même temps l'un de ses éléments de structuration fondamentaux.

Comme l'exprime C. Castoriadis, "précisément ce qui nous intéresse dans l'histoire c'est notre altérité authentique, les autres possibles de l'homme dans leur singularité absolue" [26]. Ainsi, si l'on veut bien voir en l'histoire une production imaginaire sociale, au sens fort que C. Castoriadis donne au mot "imaginaire", l'intérêt pour la science-fiction manifesterait sous une forme imaginale un attrait ultime pour l'altérité du devenir.

L'émergence des "figures autres" peut se comprendre au sens socio-historique, et au sens de l'évocation d'une "altérité bio-écologique", sans qu'il y ait contradiction entre les termes. La science-fiction est un genre littéraire dont l'imaginaire présente une remarquable homogénéité en dépit des apparences. Tendu vers l'altérité, vers l'extériorité tant socio-historique qu'écologique, l'imaginaire de la science-fiction pourrait

être dit "ouvert" ou "centrifuge"; ses topoï sont (en plus du mundus inversus utopique) la généralité du changement, les possibles métamorphoses et l'attrait pour l'altérité.

Un intense plaisir s'y investit parce qu'elle est par estrangement (et non par réduplication) en prise sur les réalités socio-historiques contemporaines de l'auteur et parce qu'elle est manifestation théâtralisée des possibles (dans tous les sens de ce terme) imaginaires, c'est-à-dire non coupés de l'ensemble des instances psychiques.

Notre analyse de la science-fiction de la période 1918-1968 repose sur les hypothèses que nous venons d'énoncer. Ces hypothèses nous ont permis de mettre au jour les grands courants de l'imaginaire littéraire qui la traversent. Par courants de l'imaginaire, nous entendons des entités relativement homogènes correspondant à des recettes narratives aussi bien qu'à des phantasmes idéologiques spécifiques. Tels que nous les concevons, ils expriment donc les préoccupations esthétiques et idéologiques d'une époque donnée. Ces préoccupations résultent de l'interaction entre les discours sociaux, le poids des traditions culturelles et la phantasmatique propre aux auteurs.

Dans le grand ensemble "science-fiction" tel que nous le délimitons comme genre, il est possible d'isoler dans notre période cinq grands courants:

- un courant caractérisé par l'attrait pour l'altérité: Rosny Aîné (1887-1939) [27];
- un courant marqué par un mélange des genres entre SF, fantastique et roman populaire: Maurice Renard (1905-1932);

- un courant d'imaginaire "catastrophique": Jacques Spitz (1935-1945);
- un courant de "science-fiction de masse", essentiellement lié à l'apparition de collections spécialisées en science-fiction: B.R. Bruss (1946-1979);
- un courant de la "dérive imaginative": Stefan Wul (1956-1959).

Les titres des divers chapitres expriment un élément majeur des cinq grands courants: ils sont compréhensibles les uns par rapport aux autres, si l'on tient compte de l'interaction qui s'opère nécessairement entre le statut institutionnel des supports d'édition (le statut culturel de l'éditeur), les discours sociaux que ce statut autorise et la nature du public visé, ainsi qu'entre les traditions culturelles et les thématiques propres à la science-fiction.

Pour l'illustrer, examinons brièvement le cas de la SF de masse. En isolant un chapitre sur la SF de masse, plutôt que sur une thématique ou un sous-genre qui, hypothétiquement, y correspondrait, nous entendons montrer de quel effet déterminant sont les facteurs externes dans la constitution de ce courant: support de publication, rythme de parution, diffusion large, classe d'âge visée. Ces facteurs obèrent lourdement le signifié imaginaire, auquel ils imposent une surcodification des éléments thématiques, narratifs et idéologiques. Il est donc justifié d'opposer la SF de masse et la dérive imaginative de Stefan Wul: la SF de masse cultive une prévisibilité narrative et est ainsi imaginativement pauvre, alors que la SF de S. Wul est tendue vers l'altérité avec un sens remarquable de l'évocation imaginaire.

Le fait que Bruss et Wul aient publié dans la même collection aurait

de quoi infirmer nos hypothèses si les données internes issues de l'examen approfondi des textes ne montraient que Wul n'échappe pas toujours aux procédés de la SF de masse. Nous verrons que subsistent des traits de cette dernière à côté d'éléments d'une grande richesse imaginative.

Les courants étudiés caractérisent certains éléments imaginaires majeurs des époques auxquelles ils sont apparus. Ils ne sont pas marginaux: ils ont été choisis pour leur pertinence dans l'histoire de la science-fiction et pour leur impact socio-historique. Leur importance n'est cependant pas égale. Certains traversent la SF dans son ensemble; ainsi, l'évocation de l'altérité et la critique sociale (voir le chapitre sur Jacques Spitz), qui peuvent être tenus pour des traits structurels de la SF. L'hybridation avec d'autres genres anti-mimétiques comme le fantastique et le merveilleux appartient à ce début de siècle; elle reparaît sporadiquement sous une forme ou sous une autre et pour des raisons diverses à d'autres périodes, par exemple à la fin des années 1970.

Ce qui précède tend à prouver que nous parlons bien d'un seul et même genre littéraire, même s'il a fallu attendre les années 1950 pour que la spécificité de ce genre soit progressivement reconnue et qu'une désignation unifiée s'impose à tous, auteurs, éditeurs, critiques, lecteurs, à la faveur de l'irruption de la SF américaine en France.

La science-fiction française de la première moitié du vingtième siècle se caractérise par une totale dispersion. Les écrivains abondent, mais ils ne se connaissent pas, ne se lisent pas entre eux. Les textes sont nombreux, mais rien ne les désigne comme appartenant à un même genre. La postérité de Verne même ne parvient pas à créer un mouvement de regroupement, malgré l'essai de collection du "Prix Jules Verne" aux éditions Hachette. Après la première

guerre mondiale, les magazines Sciences et Voyages, L'Intrépide et quelques autres publient de la science-fiction. Ces magazines possèdent un public populaire et les auteurs sont assurés d'être largement lus. Pourtant rien dans ce pays n'est apparu qui pourrait être comparé au considérable mouvement d'intérêt et à l'implantation profonde de la SF aux Etats-Unis à la fin des années vingt. Ces récits resteront sans lendemain, car la formule de ces publications oblige à la même dispersion que dans l'industrie du livre.

En isolant cinq courants, nous tenons compte d'un fait d'histoire littéraire essentiel à nos yeux: les études historiques présentent sous une forme globale continue une succession ininterrompue d'auteurs et d'oeuvres, quand rien ne les rapproche historiquement. Les thèmes, les publics, les structures génologiques sont marqués d'une très forte hétérogénéité. L'échec des tentatives de regroupements des Maurice Renard, Régis Messac, Georges H. Gallet témoigne d'une réticence générale à considérer ces récits comme appartenant à une même configuration esthétique. Tout se passe comme si la SF en France entre les deux guerres n'avait droit à l'existence qu'à condition qu'elle demeure dans un état de complète dispersion, qu'elle fleurisse dans des lieux très diversifiés, sinon toujours périphériques: collections ou magazines d'aventures pour la jeunesse, magazines ou fascicules populaires, collections de romans et nouvelles de "haute" littérature réaliste. Une étude des courants de l'imaginaire respecte la réalité historique et cette discontinuité qui prévaut dans la science-fiction française avant 1950.

Trois interchapitres s'intercalent entre les parties principales: ils visent à placer les courants dans une perspective historique générale. En conclusion nous reprendrons l'essentiel de ce qui est apparu dans les diverses

parties, en insistant sur le sens de la mutation de l'imaginaire qui s'est opérée à la faveur de l'irruption de la science-fiction américaine.

Parmi les questions qui resteraient à étudier, il y aurait lieu de s'interroger sur la nature et la fonction de la "subculture" de science-fiction: la science-fiction mondiale gagne un statut au contact du modèle américain, mais ce statut implique une coupure par rapport aux autres pratiques culturelles. La SF apparaît comme marginale dès lors qu'elle se développe selon le modèle américain des années trente. Elle s'enferme dans un ghetto, à l'écart des débats qui agitent les sociétés occidentales. Nous soulèverons certaines questions à ce sujet et proposerons des éléments de réponse. Cependant, une étude de sociologie externe du phénomène de la science-fiction serait nécessaire pour éclairer cette dimension et évaluer son importance réelle dans l'évolution du genre.

Notes - INTRODUCTION

1- Raymond Roussel. Comment j'ai écrit certains de mes livres. Paris, U.G.E., collection "10/18", (première édition 1935), 1977, p. 26.

2- Gérard Klein. "Préface" à A. Valérie, Sur l'autre face du monde et autres romans scientifiques de "Sciences et Voyages". Paris, Éditions Laffont, collection "Ailleurs et demain - classiques", 1972, pp. 7-27.

3- La Science-fiction. Paris, Presses universitaires de France, collection "Que sais-je?", no 1426, 1971.

4- L'Univers de la science-fiction est la version française de New Maps of Hell, 1960.

5- Michel Zéraffa. Roman et société. Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 55.

6- Ibid..

7- Darko Suvin admet: "Il se peut que la fiction soit formellement ou morphologiquement analogue au mythe, mais en elle-même, elle n'est pas mythe." (Pour une poétique de la science-fiction. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 32).

8- Cette question doit également être posée à propos de la perspective de D. Ketterer dans New Worlds for Old.

9- Michel Zéraffa. Personne et personnage: le romanesque des années 1920 aux années 1950. Paris, Klincksieck, 1969, p. 40.

10- Michel Zéraffa. Roman et société, p. 16.

11- Michel Zéraffa. Personne et personnage, p. 455.

12- Marc Angenot, "L'Uchronie, histoire alternative et science-fiction, rencontre entre Marc Angenot, Darko Suvin et Jean-Marc Gouanvic" in Imagine..., vol. IV, no 1, automne 1982, p. 29.

13- Darko Suvin, loc. cit., p. 28.

14- Alexandre Cioranescu. L'Avenir du passé - Utopie et littérature. Paris, Gallimard, 1972, pp. 262-263.

15- Pierre Barbet. Vers un avenir perdu. Paris, Gallimard, collection "Le Rayon Fantastique", 1962, p. 172.

16- Cornélius Castoriadis. L'Institution imaginaire de la société. Paris, Editions du Seuil, 1975.

17- Ibid., p. 256.

18- Ibid., p. 205.

19- Ibid., p. 256.

20- Darko Suvin. Metamorphoses of Science Fiction. New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 82; D. Suvin cite E. Bloch (Experimentum mundi).

21- Ibid., pp. 81-82.

22- Darko Suvin. Pour une poétique de la science-fiction, p. 34.

23- C. Castoriadis. L'Institution imaginaire de la société, p. 420. Castoriadis note: "La 'sublimation' n'est rien d'autre que l'aspect psychogénétique ou idiogénétique de la socialisation, ou la socialisation de la psyché considérée comme processus psychique." Ibid., p. 420.

24- D. Suvin. Metamorphoses of Science Fiction, p. 82; notre traduction.

25- D. Suvin. Pour une poétique de la science-fiction, pp. 35-36.

26- C. Castoriadis. L'Institution imaginaire de la société, p. 229.

27- Les dates figurant après les noms d'auteurs représentent l'année de la publication de leur premier et de leur dernier récit.

PRÉLIMINAIRES

La science-fiction au XIXe siècle et Jules Verne

La science-fiction au XIXe siècle a ses représentants, nombreux et variés, de Restif de la Bretonne à Rosny Aîné, en passant par Félix Bodin et Charlemagne-Ischir Defontenay. Ces auteurs témoignent de l'existence durant cette époque des thématiques qui ont donné lieu à des sous-genres de la SF moderne: anticipations, voyages dans l'espace, univers extraterrestres, utopies.

Ce qui caractérise cette science-fiction avant la lettre, ce n'est pas tant qu'elle soit sporadique ou qu'elle ne soit pas lue [1]. Le trait dominant est l'extrême dispersion où elle se trouve, et où elle demeurera jusqu'à la seconde guerre mondiale.

Jules Verne publie Cinq semaines en ballon en 1863. Saisi d'emblée comme écrivain pour la jeunesse et présentant des garanties idéologiques, morales et littéraires suffisantes aux yeux des parents, Jules Verne réalise dès son premier livre ce qu'aucun des écrivains de science-fiction du XIXe siècle n'a su ou pu faire avant lui: attirer un public fidèle. Sous l'impulsion et avec les conseils de l'éditeur Hetzel qui publie le Magasin d'éducation et de récréation, J. Verne met en place une forme de récit de science-fiction qui se caractérise par la constance de son modèle imaginaire.

Marc Angenot a montré [2] que la science-fiction d'aventure technologique pour la jeunesse telle que la pratique Verne est fondée sur un paradigme constant: la circulation accélérée de mobiles dans un univers clos. La science-fiction de Verne se maintient dans la clôture du vraisemblable, justifie son discours scientifique par les exigences didactiques et rejette toute "extériorité", que ce soit sous la forme de cataclysmes, de mutations, d'anticipations ou d'altérités extraterrestres ou terrestres.

Le modèle imaginaire des Voyages extraordinaires imposa, par son succès même, un type de science-fiction à l'ensemble des auteurs de conjectures rationnelles jusqu'après la première guerre mondiale. Des écrivains continueront de produire des récits dans la ligne imaginaire de Souvestre, Bodin, Defontenay, mais le modèle vernien l'emporta sur la plupart des tentatives d'implantation d'une science-fiction à intense dérive imaginative. Les imitateurs furent nombreux; les éditions Fayard créèrent une collection de romans de guerres futures en 1892, "Les Voyages scientifiques extraordinaires" inspirés des Voyages extraordinaires de Verne, essayant ainsi de tirer profit du succès de ces derniers tout autant que des récits de "guerres futures" florissantes depuis La Bataille de Dorking (1871) de Chesney.

La seconde moitié du XIXe siècle est vernienne de façon écrasante. On s'appliqua à l'imiter, comme Pascal Grousset, Le Faure ou le Commandant Danrit, ou à le parodier, comme Robida. En marge de l'influence de Verne, quelques auteurs émergent cependant; Jean de La Hire dont La Roue Fulgurante (1908) connut un grand succès auprès du public populaire; Gustave Le Rouge avec Le Prisonnier de la planète Mars et La Guerre des vampires (1908-1909); mais l'écrivain de science-fiction qui s'affirme par la permanence de thèmes dans la

ligne des univers anticipatifs et extraterrestres des auteurs antérieurs à Verne est sans conteste Rosny Aîné, dont le premier récit, "Les Xipéhuz", paraît en 1887. L'attrait qu'exerce sur lui les thèmes de l'altérité le désigne comme le premier grand écrivain de la science-fiction moderne.

Notes - PRÉLIMINAIRES

1- Voir: Marc Angenot, "Science Fiction in France before Jules Verne" in Science-Fiction Studies, vol. 5, no 1, mars 1978, pp. 58-66.

2- Marc Angenot, "Jules Verne, le dernier utopiste heureux" in La Pensée et les hommes, vol. 6, 1981.

CHAPITRE I -

Altérité et pastorale utopique: Rosny Aîné (1856-1940)

En 1887, lorsque paraît le premier récit de science-fiction de Rosny Aîné, "Les Xipéhuz", Jules Verne a déjà publié l'essentiel de son oeuvre. De 1863 (Cinq semaines en ballon) jusqu'en 1886 (Robur le Conquérant), ce sont vingt-trois années de suprématie vernienne. Albert Robida publie en 1879 son premier récit de science-fiction, une parodie de Verne: Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul. Quant à H.G. Wells, "The Chronic Argonauts", première version de The Time Machine, paraît en 1888.

"Les quatre grands" (selon Pierre Versins) de la science-fiction européenne en cette deuxième moitié du XIXe siècle ne sont grands ni au même titre ni à la même époque. Seuls Verne et Wells occupent des positions comparables en termes d'envergure de l'oeuvre et de succès auprès du public. Verne a cependant donné le meilleur de son oeuvre quand Wells commence à peine à publier, c'est-à-dire en 1894 ("Aepyornis Island"). Robida ne sortira guère de l'aire d'influence de Jules Verne, et Rosny publiera surtout des récits préhistoriques en cette fin de siècle. Quant à Verne et à Rosny Aîné, tout les oppose: public visé et atteint, idéologies, thématiques. Verne représente la fin d'une époque d'optimisme technologique, alors que Rosny Aîné poursuit dans la ligne du catastrophisme anti-

utopique du Monde tel qu'il sera (1845-1846) d'Emile Souvestre, avec une dominante de pessimisme eschatologique.

Face à Verne et à l'ensemble du courant imaginaire de cette proto-science-fiction du XIXe siècle, Rosny Aîné occupe une place à part en raison de la récurrence de la thématique de l'altérité dans son oeuvre. Rosny n'a pas été le premier à imaginer des Formes de vie autres. Ce thème occupe la littérature dès le XVIIe siècle. Ce qui le distingue des auteurs antérieurs, c'est d'une part le statut qui est conféré à l'altérité, et d'autre part la constance de cette thématique dans l'ensemble de sa production. C'est cette constance qui fait que l'oeuvre de Rosny Aîné est tournée vers le XXe siècle, dont elle est l'une des premières manifestations. Après Rosny, le thème de l'altérité extraterrestre sera traité par un grand nombre d'auteurs de science-fiction de toutes nationalités. S'interroger sur les thématiques de Rosny Aîné, c'est donc tenter de voir quelles structures de l'imaginaire sont en place dès la fin du XIXe siècle ainsi qu'avant et après la première guerre mondiale.

A part Jules Verne, la science-fiction française a peu été étudiée. L'oeuvre de Rosny Aîné est cependant l'une de celles qui a le plus intéressé les commentateurs. Des présentations existent dans la plupart des ouvrages généraux sur la science-fiction (P. Versins, J. Van Herp, J. Sadoul). Ces commentaires sont thématiques, comme l'exige une première recension des oeuvres. Un article, auquel nous nous référerons, est paru dans Science-Fiction Studies. Des présentations thématiques ayant déjà été faites, nous chercherons à saisir l'oeuvre sous un angle susceptible de laisser voir certaines structures profondes de l'imaginaire de cet auteur et, par delà

ce dernier, d'un courant de science-fiction.

Dans la stratification thématique des récits de Rosny Aîné, il est possible d'apercevoir quelques lignes de force qui, dans l'ensemble de l'oeuvre, semblent demeurer sans subir de variations majeures. C'est à ces lignes que sont soumis la surface narrative (les péripéties) ainsi que le discours idéologique qui accompagne cette dernière. Il ne pourra être question de lignes de force sans qu'apparaissent des lignes de fuite.

Surface narrative, discours idéologique, lignes de force, ces instances textuelles entrent parfois en opposition les unes avec les autres. Des zones apparaissent en conflit sans qu'il soit possible de réduire l'opposition par le recours à des données textuelles. Rosny Aîné ne tente pas moins d'opérer une vaste réconciliation, comme le montre l'analyse des textes, et c'est cette réconciliation qui constitue l'un des phantasmes les plus enracinés de son imaginaire. Nous verrons dans quelle mesure ce "phantasme de réconciliation" imprime à l'ensemble de l'oeuvre sa problématique en examinant cette dernière selon trois axes thématiques principaux: la survie darwinienne de l'espèce, le sensualisme et l'altérité, la pastorale utopique.

I) La survie de l'espèce

La thématique de la survie de l'espèce est l'élément qui structure les récits de Rosny Aîné de la façon la plus durable. Cette thématique est due à l'influence des idées de Darwin. Darwin publie De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle en 1859 et De la descendance de

l'homme en 1871, et ses conceptions sur la variabilité des espèces et sur le transformisme suscitent des réactions extrêmement violentes en France.

Rosny Aîné met en scène la problématique de la lutte entre espèces et de la survie du plus apte en l'acceptant comme un fait scientifique. S'il est parfois amené à imaginer des cadres écologiques non darwiniens, dans une optique de distanciation, ce n'est pas pour s'insurger contre une conception dont les conséquences ne lui conviendraient pas, mais pour y placer des espèces conjecturées comme non soumises aux lois socio-darwiniennes et à l'évolutionnisme d'Herbert Spencer.

Le socio-darwinisme, adaptation dégradée du transformisme de Charles Darwin à l'évolution sociale, connaît une très grande vogue à la fin du XIXe siècle en raison du succès populaire des récits de guerres futures. Rosny fait pénétrer le socio-darwinisme dans la science-fiction en imaginant des guerres entre des espèces intelligentes venues de l'espace et l'humanité. La nouvelle "Les Xipéhuz" en est un premier exemple.

A) "Les Xipéhuz" (1887) [1]

Ce texte conte l'invasion du territoire de tribus nomades mésopotamiennes dans un lointain passé par une forme de vie totalement étrange, les Xipéhuz, et la victoire des hommes (conduits par le sage Bakhoûn) sur ces êtres venus d'on ne sait où. Rosny insiste sur l'altérité des Xipéhuz, et réussit finement à les rendre incompréhensibles, étrangers à notre monde: les Formes sont capables de métamorphoses en cônes, cylindres et strates sous l'effet de leurs passions; leur locomotion se fait par glissement sur

le sol; ils savent attirer les oiseaux pour les tuer mais se contentent de réduire les animaux en cendres sans paraître les consommer; ils procréent par groupes de trois, et ce, quatre fois par année; le nouveau-né a des formes vagues mais immenses à la naissance, puis elles se condensent lentement pour atteindre, à l'âge adulte, leur maximum de développement, c'est-à-dire de dé-croissance, de rétrécissement.

La surface thématique (et par le terme de surface, nous ne voulons nullement établir un ordre d'importance, une hiérarchie, mais seulement signifier ce qui est immédiatement accessible au lecteur) est occupée par l'évocation de l'altérité et par l'énigmatique menace. Les péripéties: les combats entre hommes et Xipéhuz, la coalition des tribus et finalement la découverte par Bakhoûn du talon d'Achille des Xipéhuz: leur étoile centrale.

A la lecture, on comprend bien qu'il s'agit d'un combat qui ne peut se terminer qu'à l'avantage de l'homme. En effet l'assurance en est implicitement donnée au lecteur par le "discours idéologique" qui investit le chef de pouvoirs et de vertus qui sont la marque pour le contemporain-lecteur de Rosny d'une humanité supérieure: Bakhoûn est dit le "Sage" qui vit "de la vie d'Eden" et qui professe des "idées singulières", en avance sur son temps:

> Premièrement, il professait que la vie sédentaire était préférable à la vie nomade, ménageant les forces de l'homme au profit de l'esprit;
> Secondement, il pensait que le Soleil, la Lune et les Etoiles n'étaient pas des dieux, mais des masses lumineuses;
> Troisièmement, il disait que l'homme ne doit réellement croire qu'aux choses prouvées par la Mesure. (p. 110)

Ainsi, face à l'altérité menaçante, Rosny affirme la toute-puissance de la Raison et très curieusement la supériorité de la conception mathématicienne et expérimentaliste, déjà vivante dans ces temps quasi préhistoriques.

Autrement dit, dans un schéma d'affrontement entre espèces, l'inéluctable loi de nature de la "survie du plus apte" tourne à l'avantage de l'homme habité par les valeurs correctes, ici les valeurs bourgeoises donnant la priorité à la vie de l'esprit et prônant une conception cosmologique et mathématicienne du monde. Lorsque Bakhoûn demande à sa divinité, à "l'Unique quelle Fatalité a voulu que la Splendeur de la Vie soit souillée par les Ténèbres du Meurtre" (p. 125, fin de la nouvelle), cette interrogation, qui pourra paraître blasphématoire, manifeste non pas une mise en question de la théorie darwinienne, comme la suite le corroborera, mais ce que nous avons appelé un "phantasme de réconciliation".

"Les Xipéhuz" est le premier texte de SF de Rosny. Il est peu de récits qui échapperont à ce schéma. Autour du noyau dur de la survie des espèces (pas seulement de l'espèce humaine), Rosny conte des éventualités imaginaires. En voici quelques autres parmi les plus significatives.

B) "Le Cataclysme" (1896) [2]

Le plateau de Tornadres est un énorme bolide tombé du ciel dans les temps préhistoriques. Le village de Censes est brusquement soumis à des forces totalement inconnues et mystérieusement réactivées qui menacent sa vie (réactions diverses des personnages d'appartenance sociales différentes). Les forces sont là, à côté de l'homme, et même en lui. La perspective de la

mort possible des villageois est une illustration des périls qui peuvent menacer l'humanité. A noter en filigrane une explication des légendes par le retour cyclique de mêmes événements, enregistrés ici dans la "prophétie" des paysans.

Dans "les Xipéhuz", la menace vient d'une autre forme de vie; "Le Cataclysme", c'est de la nature brute non élucidée que vient le danger.

C) *La Légende sceptique* (1889) [3]

Dans cet "essai romancé", le héros, Luc, s'interroge "sur la destinée d'une planète et son humble rôle dans la vie du cosmos" (p. 472), et il conjecture "tout le règne animal et végétal préparant la terre à un règne encore quasi virtuel, le 'transport d'un pollen de forces et de formes par l'homme pour la venue d'un être supérieur'" (p. 473): le quatrième règne. Et Rosny proclame pour cette raison l'importance de ne pas rompre la "chaîne des êtres"; il prône la création de réserves, sorte de parcs nationaux à l'américaine.

Les thèmes socio-darwiniens trouvent un terrain particulièrement propice à leur épanouissement dans les périodes reculées, les âges préhistoriques. Déjà dans "Les Xipéhuz", Rosny manifeste une fascination pour les ancêtres lointains de l'homme. Cette fascination ne se dément pas dans le reste de l'oeuvre. Des récits comme Vamireh (1892), Eyrmah (1893), Elem d'Asie (1896), La Guerre du feu (1909), Le Félin géant (1918) font de lui le principal représentant du "roman des âges farouches", selon son expression, le roman préhistorique du tournant du siècle.

Ces récits préhistoriques ont leur place dans la science-fiction: ils alimentent leurs thématiques à un savoir paléanthropologique. Cependant, ce sont pour la plupart des récits d'aventures sans véritable distanciation. Nous avons choisi parmi les textes préhistoriques ceux qui sont les plus distanciés. Dans ces derniers récits de survie de créatures préhistoriques, il arrive que le passé et l'avenir possible de l'humanité se télescopent; ainsi dans "Les Profondeurs de Kyamo".

D) "Les Profondeurs de Kyamo" (1896) [4]

En Afrique, la forêt de Kyamo abrite "le gorille noir géant". Alglave, l'explorateur, veut connaître "le grand homme des bois" et il s'enfonce seul dans les profondeurs de Kyamo. Pour l'explorateur, ce gorille est "l'analogue de ce qu'avait été l'homme à l'époque tertiaire, un animal qui, pour des raisons mystérieuses, avait échoué où son émule avait réussi" (p. 240). Alglave les observe d'une cachette:

> En ces bêtes athlétiques, il fut heureux de reconnaître le prototype de l'homme primitif, il fut heureux de se dire que notre ancêtre n'avait pas été, à l'origine, l'animal faible, nu, désarmé, des vieilles théories, mais un redoutable adversaire physique des grands fauves. (p. 243)

Le savant se fait volontairement capturer (au péril de sa vie, car la connaissance est la valeur souveraine pour le savant idéal qu'est Alglave). Mais les femelles et leur progéniture étant prisonnières dans une île à la suite de l'effondrement d'un pont naturel, Alglave montre aux gorilles comment construire un radeau. Du chef des gorilles, le narrateur dit: "Alglave sentit qu'il acquérait un camarade, un protecteur, peut-être un

élève" (p. 249). Alglave attache une importance particulière au respect de la vie animale, à l'inverse de ses contemporains; Alglave "voit, dans le massacre abusif de l'animal, à la fois un danger pour le progrès futur de l'humanité et une diminution de beauté sur la terre" (p. 240). Ce leitmotiv de la rupture de la chaîne des êtres (cf. La Légende sceptique) s'exprime également dans ce passage où Alglave se met directement en cause:

> Il voudrait fervemment trouver quelque moyen de leur (les gorilles) conserver les profondeurs de Kyamo entre l'envahissement des explorateurs, contre la rage conquistadore des Européens. (p. 250)

Voilà Rosny enfermé dans une aporie idéologique sur le thème de la survie: comment concilier l'exigence souveraine de la connaissance en la personne d'Alglave, le Savant par excellence, avec cette autre exigence, aussi impérative, qu'est le respect des créatures? La question est insoluble pour Rosny. La fiction n'offre aucune solution, dans aucun ordre; Alglave se donne au déchirement, et, en le refoulant, réussit à jouir solitairement de ses découvertes: "Et Alglave se sent envahir par une sérénité aussi calme, aussi délicate, aussi charmante que le tremblement des rayons parmi les feuilles des saules." (fin du récit, p. 250)

E) *Nymphée* (1893) [5]

Dans Nymphée, récit étonnant fruit de la collaboration des frères Rosny, la découverte d'une contrée inexplorée (dispositif évidemment récurrent dans ce genre romanesque) et de l'existence de races d'hommes lacustres (les "Hommes-des-Eaux"), dont l'une d'elles vit une vie pastorale, pose encore une fois le problème de la survie, et du respect de la vie de cette

population d'hommes supérieurs dans l'évolution par rapport à l'homme contemporain.

> Une tristesse cependant me poignait à songer que d'autres expéditions suivraient la nôtre, que, peut-être, des colonies d'hommes terrestres viendraient férocement détruire l'oeuvre admirable des siècles, anéantir les diverses formes d'hommes lacustres. (p. 220)

Par rapport à la nouvelle "Les Profondeurs de Kyamo", une évolution est sensible: le narrateur ne refoule pas le dilemme dans une jouissance solitaire de connaître (car, que vaut la connaissance si elle n'est pas divulguée, enseignée, socialisée?); il souhaite la mort pour lui et les autres Blancs, dans l'intérêt de ces "pauvres gens" (sic). Cependant, le plaisir que le narrateur perd dans l'effacement de la valeur de connaissance par l'effacement (dans l'irréel du présent) du sujet connaissant, il le regagne ailleurs: c'est "cette sincérité vis-à-vis de nous-mêmes qui est la plus notable conquête des philosophies positives" (p. 220).

F) "Le Voyage" (1903) [6]

Ce court récit où l'homme est dit quelque peu ironiquement "roi de la création" conte la découverte d'une autre terre inexplorée:

> Il semble qu'on soit à quelque autre âge du monde, — un futur étrange s'y mêle à la mélancolie du souvenir. N'est-ce pas la Réserve sauvage, le Parc où l'Homme, désabusé de tant de meurtres, viendra redemander des compagnons à la Nature? (p. 292)

C'est parce que les hommes étaient "rusés, faibles et peut-être cruels" (p. 304) qu'ils ont dominé l'animal. Dans le combat pour la vie, les vraies

valeurs sont celles que le narrateur reconnaît chez les éléphants "pleins de force, de courage et de douceur" (p. 304).

G) *La Mort de la Terre* (1910) [7]

Entre 1887, "Les Xipéhuz", et 1910, La Mort de la Terre, Rosny n'a guère produit de récits de SF de premier plan. Il n'y a eu, après "Les Xipéhuz", que les deux nouvelles "Le Cataclysme" et "Un autre monde", et le roman Nymphée. "La Légende sceptique" doit être considérée un peu à part dans la mesure où elle se présente comme un "essai romancé". A partir de 1910, le nombre et l'importance des arguments de SF vont augmenter. Il y aura principalement, après La Mort de la Terre, La Force Mystérieuse (1913), puis (après l'interruption de la guerre) Les Navigateurs de l'infini (1925) et sa suite annoncée Les Astronautes (parue seulement en 1960), et enfin "Dans le monde des variants" (1939). Cependant Rosny n'a jamais cessé de produire des récits préhistoriques.

Avec La Mort de la Terre, Rosny introduit pour la première fois dans sa thématique le motif de la guerre dévastatrice (guerre "radioactive", préfiguration des récits de guerres atomiques subséquents). 100 000 ans après la catastrophe, la Terre est un désert stérile. Les derniers hommes vivent dans des oasis où l'eau, rare, est recueillie dans de grands réservoirs. Par un processus inéluctable, les Ferromagnétaux, créatures anhydres, supplantent les règnes animal et végétal. Le titre La Mort de la Terre renvoie à la mort de la Terre pour l'homme, puisque c'est l'homme qui disparaît de sa surface. Les Ferromagnétaux apparaissent sur les fers humains et jamais sur les fers sauvages, ce qui marque clairement la relation

de causalité (et bien sûr la responsabilité de l'homme, artisan de sa propre disparition) et la continuité entre les deux espèces: "le nouveau règne n'a donc pu naître que grâce au milieu humain" (p. 137), ou encore:

> Un nouveau règne doit (c'est nous qui soulignons) porter en soi des éléments de succès qui défient les prévisions et les énergies d'un règne vieilli. (p. 139)

La mort de l'homme apparaît comme un processus lent et inéluctable. Targ, le héros tragique, s'obstine à rêver des métamorphoses heureuses. Mais ici il n'y a pas de seconde chance donnée à l'homme, pas de renaissance possible.

H) *La Force Mystérieuse* (1913) [8]

L'homme soumis à la force mystérieuse d'origine cosmique est brutalement menacé dans sa survie en tant qu'espèce. Cette mort brutale paraît, dit le narrateur, "en contradiction avec la destinée humaine" (p. 71), et Meyral songe: "Pourquoi la fin eût-elle été harmonieuse?" (p. 86) puisque, après tout, la vie terrestre n'avait été qu'une "guerre sans merci" et l'homme "celui qui avait massacré, asservi ou avili ses frères inférieurs" (p. 86). Comme dans "Le Cataclysme", l'homme est soumis à des forces qui le dépassent de la même façon qu'il soumet "ses frères inférieurs" à sa puissance destructrice. La Force fait subir à la Terre des variations sinusoïdales: après une menace de fin du monde, l'homme connaît un renouveau, une vie pastorale, vite suivie cependant d'une ère de luttes sanglantes entre humains. C'est le retour à la loi de la jungle: les hommes ressentent un extraordinaire besoin de viande, une boulimie carnivore. Tout revient dans l'ordre (si l'on peut dire) après le départ définitif de la Force.

I) - *L'Etonnant Voyage de Harreton Ironcastle* (1928) [9]

Ce roman est curieux à plusieurs égards. C'est la première fois que Rosny met en scène des Américains. Jusqu'alors, l'explorateur, le savant idéal, était français: c'était Alglave. Ici ce sont Hareton Ironcastle et Samuel Darnley. Que s'est-il passé? Sans doute est-ce l'effet de l'entrée de l'Amérique sur la scène mondiale à la faveur de la guerre de 1914-1918. Rompant avec l'isolationnisme (doctrine de Monroe), les Etats-Unis supplantent l'Allemagne comme puissance occidentale montante. L'Etonnant Voyage est explicitement une sorte d'hymne à la puissance et aux valeurs anglo-saxonnes et tout particulièrement américaines, car, lorsque Rosny dit "anglo-saxon", il faut entendre cette variété américaine, le WASP, par opposition aux autres ethnies du melting-pot.

Devant un lac où (par métaphore) seraient venus s'abreuver les animaux de l'Arche, les explorateurs méditent, et c'est la destruction qu'ils voient avant la fin du XXe siècle. De quelle espèce de destruction s'agit-il?

> Je vois distinctement l'abîme qui va s'ouvrir, je vois (dit l'Anglais Farnham, qui ressemble à Shelley) les nations se redissoudre en peuplades, les peuplades en tribus, les tribus en clans... En vérité, Sydney, la civilisation va mourir, la vie sauvage va renaître!... (p. 83)

Et Sydney Guthrie (le Yankee de Baltimore):

> Je prédis (...) que les usines de l'Europe et de l'Amérique fumeront sur toutes les savanes et consumeront toutes les forêts! Toutefois, s'il en était autrement, je ne suis pas de ceux qui se répandraient

en pleurs. J'accepterais la revanche des Bêtes.
(C'est nous qui soulignons, p. 83)

Les deux branches de l'alternative sont: ou bien la civilisation industrielle, ou bien le retour aux "âges farouches", la "dévolution". Pour Rosny l'"industrialisation de la nature" est de l'ordre du souhaitable alors que la dévolution est le non-souhaitable. Pour l'Américain Guthrie, l'industrie c'est la civilisation sans la destruction. Le schéma américain selon Rosny est donc l'exacte inversion de celui qui prévaudrait ailleurs, dans ses récits de survie, dans la mesure où ces derniers, Nymphée par exemple, posent le problème de la destruction de "l'oeuvre admirable des siècles" (p. 220). L'Etonnant Voyage est en effet étonnant et ce, à plus d'un titre: que sont donc ces explorateurs armés d'un mitrailleuse, de fusils à cartouches explosives, dites "cartouches à éléphants" dans le texte, ainsi que de combinaisons à "étoffe métallique"? Ils avancent dans la jungle en faisant des hécatombes de ces sous-hommes que sont les Hommes Trapus. Seule manque la justification idéologique, l'oeuvre civilisatrice, pour qu'on puisse y voir un récit de guerre coloniale. Mais d'allégorie, il n'y en a point. Ces hommes saccagent, et appellent le sac des savanes par l'industrie sans que le récit ne présente la moindre discordance. Faut-il y voir du cynisme de la part de l'auteur? La première guerre mondiale a produit un tel traumatisme en Europe que l'Américain ne peut dès lors apparaître que messianique et qu'il peut massacrer sans s'interroger le moins du monde sur la valeur de son acte: il est dans son bon droit, Dieu est avec lui, les personnages sont les instruments de la volonté du Seigneur, etc. Ce n'est que dans la contrée où dominent les plantes mimoséennes que l'Anglo-Saxon est mis en échec: même "une race énergique et

créatrice comme la race anglo-saxonne" (p. 244) pour s'établir devrait se soumettre. Aussi cette contrée, terme du voyage, est-elle non colonisable par l'homme. L'altérité de cette utopie végétale suscite chez Ironcastle et Darnley une curiosité de connaître qui les pousserait à rester sur place pour vivre au-dessus de la quête du bonheur et de la Fatalité du malheur, pour reprendre les paroles de Darnley.

J) *Les Navigateurs de l'infini* (1925) [10]

Les trois astronautes découvrent une planète Mars qui reproduit (motif réaffirmé continuellement) le schéma évolutif terrestre et donc est soumis aux mêmes lois, darwiniennes, que la Terre. Et le même problème se pose encore une fois: leur premier mouvement est de venir en aide à une belette attaquée par deux carnassiers: "Nous ne sommes pas ici, déclare l'un des personnages, pour rien changer au cours des choses millénaires" (p. 87). Cependant ils n'hésiteront guère lorsqu'il faudra secourir les Martiens tripèdes contre les Zoomorphes. De quoi les Tripèdes sont-ils menacés? De disparition, puisque les Zoomorphes, qui n'ont pas besoin du liquide martien pour survivre, vont les supplanter. C'est à nouveau le schéma de La Mort de la Terre. La société martienne est une société "décroissante" (p. 113), car "le liquide devenu rare" (p. 113) (dans une guerre ancienne les Zoomorphes ont "intoxiqué" le sol) entraîne une décadence de l'industrie des Tripèdes.

Rosny n'imagine pas une société en progrès sans industrie. Désindustrialisation est synonyme pour lui de dépérissement et de mort, puisque, dans la lutte pour la vie, c'est le plus apte, c'est-à-dire le plus fort,

qui l'emporte. La "douceur" des Tripèdes, qui s'ajoute à leur beauté surhumaine, est, comme dans La Mort de la Terre, une douceur de résignation. La vertu de douceur n'a pas dans ce cadre narratif de valeur positive pour Rosny. La suprême valeur est l'agressivité puisqu'elle conditionne la survie. Toute comparaison entre Mars et la Terre tourne à l'avantage des Hommes, sauf dans la mesure où l'avenir de la Terre se trouve inscrit dans Mars: c'est l'apparition d'une forme de vie sublime présentant un caractère d'altérité totale pour l'homme, les Ethéraux. Les Ethéraux sont l'avenir de Mars, par delà les Zoomorphes.

Quoi qu'il en soit de cet avenir, la société des Tripèdes, société utopique comme en souhaitent les hommes, paraît admirable aux Terriens. En cela réside l'une des ambiguïtés majeures de Rosny: il ne semble pouvoir concevoir de société juste que dans la résignation, que dans l'attente de la mort prochaine. Dans le même mouvement de pensée, il privilégie malgré tout les moeurs tripèdes. Ainsi, les Tripèdes ont des passions, "et fort vives"; "ils subissent (l'amour) aussi impérieusement que nous, mais, à travers les temps, la jalousie a disparu" (pp. 156-157). Est-ce à dire que la jalousie est une vertu souhaitable puisqu'elle est vivante dans les civilisations en plein essor? Il est pourtant clair dans le texte que Rosny présente un portrait positif, utopique, de ce que devrait être la société humaine. Cette contradiction est l'un des traits idéologiques propres aux récits rosnyens. On voit l'auteur prisonnier d'apories dont l'adhésion à la problématique darwinienne est en grande partie responsable.

Refusant de sauver une belette, les explorateurs terriens n'hésitent pas à aider de leur technologie militaire les infortunés Tripèdes. La raison

en est implicite, dans le texte, mais assez claire: ce qu'ils découvrent sur Mars, c'est leur homologue; les Martiens sont l'"équivalent de la bête qui alluma le feu, vers la fin du tertiaire" (p. 91), métalepse pour "l'homme préhistorique"; mais comme cela était prévisible, ce n'est pas un Martien préhistorique qu'ils découvrent, mais un Martien au terme de l'évolution. Cela n'efface pas l'homologie, productrice d'un sentiment de fraternité entre les deux espèces. Bien au contraire, Jacques Laverande, le narrateur, est sensible à la beauté martienne, et en particulier à celle de la jeune Martienne qu'il a nommée Grâce, fille du Chef Implicite. Par-delà le dispositif narratif qui consiste à établir un lien entre deux personnages en vue de péripéties (Grâce est agressée par les Zoomorphes et sauvée par Laverande), le plus significatif est cette sensibilité exacerbée des personnages à la beauté des choses et des êtres. Comme dans L'Etonnant Voyage de Hareton Ironcastle, et ailleurs, un critère esthétique détermine finalement la conduite des personnages, par un effet de miroir narcissique.

K) "Dans le monde des variants" (1939) [11]

Ce récit plus court présente une particularité tout à fait remarquable chez Rosny, du moins dans l'optique qui est la nôtre: il nie ce qui constitue l'un des pôles de l'oeuvre rosnyen, le thème darwinien de "la survie du plus apte":

> Ils (les variants) échappent à la pire des nécessités animales, la nécessité de se nourrir aux dépens des autres vies, et ne possèdent aucun moyen de s'entredétruire; (...) la mort ne survient que par un épuisement dont ils ignorent la cause: c'est une chute lente et douce dans l'inconscience. (pp. 99-100)

Et plus loin: "La mystérieuse répartition universelle leur a épargné la

tragédie féroce, l'immolation du faible par le fort." (p. 100).

La problématique darwinienne exerce une telle fascination sur le psychisme de Rosny qu'il est amené à imaginer la négation du darwinisme comme s'il s'agissait de l'altérité maximale possible. Il est en outre remarquable que ce soit dans un univers parallèle inaccessible à l'humanité ordinaire (non mutante) que Rosny conjecture une "utopie non darwinienne".

Pour clore le chapitre de la survie, quelques remarques s'imposent sur le mode de nutrition et de reproduction.

L'impératif catégorique dans l'ordre de la vie des espèces est "tue pour survivre". Dans cette zone thématique, Rosny valorise les herbivores aux dépens des carnivores, comme cela est déjà apparu plus haut. Ainsi, les éléphants de la nouvelle "Le Voyage", éléphants intelligents et doux qui sauvent les explorateurs de la sauvagerie des hommes. Dans ce récit de mundus inversus, les serviteurs ne sont pas les éléphants mais les humains. Le narrateur s'interroge:

> Qui sait s'il n'aurait pas été plus profitable de s'entendre avec nos frères dits inférieurs, et, vivant de laitages, de fruits, du superflu des oeufs, de plantes et de sucs délicieux, qui sait si la destinée ne nous aurait pas été plus douce, plus belle, plus harmonieuse? (p. 305)

Et de conjecturer:

> Il s'en est fallu de peu, en somme, que la civilisation terrestre ne fût le fait de l'éléphant; et presque sûrement il en aurait été ainsi si la trompe avait pu se dédoubler. Le triomphe de l'homme ne fut que celui de ses deux mains. (p. 305)

Dans Nymphée, les Hommes-des-Eaux sont végétariens. Dans La Force Mystérieuse, il est révélateur que le carnivorisme, la boulimie de viande qui sévit au passage de la Force, entraîne une guerre monstrueuse à laquelle le héros, Meyral, réussit à se soustraire, ainsi que le groupe auquel il appartient, par l'absorption de champignons.

Rosny privilégie également, et à plusieurs reprises, ce qu'il nomme le "sanguinivorisme", moyen terme en quelque sorte entre le carnivorisme et le végétarisme. Ainsi, dans "La Contrée prodigieuse des cavernes", les chauves-souris géantes, règne dominant, ont domestiqué des bêtes et se nourrissent de leur sang, indéfiniment, sans les tuer. Les explorateurs eux-mêmes se font vampiriser, mais modérément.

> (Alglave) se sent faible, mais non au point de ne pouvoir marcher. Son oeil suit les vols des chéiroptères, avec une vague tendresse.
> — Ils ont usé mais non abusé de nous!
> (p. 267; souligné par Rosny)

De même, dans L'Etonnant Voyage de Hareton Ironcastle, les bêtes sanguinivores "prennent du sang aux victimes sans les tuer, ni les épuiser" (p. 246). Dans Les Navigateurs de l'infini, les Zoomorphes se nourrissent par osmose sans faire périr la proie. Dans "Un autre monde", le Moedig vainqueur ne tue pas le vaincu: il absorbe sa force et le vaincu "s'éloigne avec lenteur, terne, débilité" (p. 24) [12].

Dans le domaine de la nutrition, l'altérité maximale pour Rosny (lorsqu'il s'agit d'un être vivant à la physiologie apparemment animale) est peut-être représentée par le mode de reconstitution des Variants. Leur nutrition est en effet "énergétique", leur vie se développant "aux dépens des

substances inanimées" (p. 100), comme il convient à un univers régi par des lois non darwiniennes.

Chaque règne réalise ses potentialités selon ses intérêts propres et par les moyens qui s'imposent à lui comme adéquats. Ce sur quoi Rosny semble insister, c'est, dans le cas des êtres non humains, sur une adéquation plus grande de la créature à la nature chez les herbivores, et inversement sur une sauvagerie sans nécessité chez les humains et leurs avatars romanesques. Nous l'avons bien vu dans "Le Voyage". Cette prééminence exprime déjà avec force une distance par rapport à une certaine orthodoxie morale. Le narrateur déclare à la fin du "Voyage":

> J'ai compris avec intensité et mélancolie que l'homme faisait fausse route, — qu'il était temps de revenir à plus de fraternité envers les frères inférieurs, — que notre existence serait cent fois plus belle, plus noble et plus haute si nous pouvions cesser notre épouvantable tuerie et faire des alliés de ces bêtes superbes dont nous faisons actuellement nos victimes. (p. 305)

II) Le sensualisme rosnyen et l'altérité

Le "sensualisme", c'est-à-dire le traitement littéraire de la sensualité, constitue une autre ligne de force de l'imaginaire de Rosny. L'exigence sensualiste, aussi puissante que celle — plus intellectuelle — de la survie, entre parfois en conflit avec cette dernière. Elles sont cependant partiellement réconciliées dans le domaine de la procréation, dont voici deux exemples.

Dans Nymphée, la société des Hommes-des-Eaux n'est troublée par aucune dispute, aucun désordre: les unions se font pendant un mois lunaire et le mariage est donc à la fois "physiologique et astronomique", selon l'expression de l'auteur. A chaque lunaison, les Hommes-des-Eaux changent de partenaires. Les enfants appartiennent quelques mois à la mère "mais la communauté entière veillait à leur bien-être" (p. 198).

Dans Les Navigateurs de l'infini, l'étreinte nuptiale des Tripèdes martiens est "extraordinairement pure":

> C'est tout le corps qui aime, en quelque sorte immatériellement. (...) La naissance de l'enfant est un poème. La mère est d'abord enveloppée tout entière d'un halo, qui, en se condensant sur sa poitrine, devient une vapeur lumineuse. (p. 159)

Pour le narrateur, la naissance et la croissance des enfants martiens ont "quelque chose de divin". Et ceci surtout, qui constitue l'un des leitmotive de Rosny: "Toute l'infirmité, toute la laideur terrestre en sont bannies, comme elles sont bannies de la caresse nuptiale." (pp. 159-160)

Chez Rosny, l'amour revêt toujours un caractère ambigu. Un dualisme profond détermine les relations amoureuses. Dans ce domaine, l'un des cas les plus significatifs est fourni par "Les Hommes Sangliers" [13]. Dans ce récit, une "vierge batave", Suzanne, est violée de façon répétée par le chef des hommes sangliers. Ce viol produit une réaction monomaniaque chez Suzanne: elle recherche compulsivement le contact du monstre. Cependant la censure psychique, trop forte, entraîne une culpabilisation, au point qu'elle ne peut résoudre le dilemme où elle se trouve enfermée: elle se suicide. Chose remarquable, à cette nouvelle peut être appliquée telle quelle la

théorie freudienne de l'appareil psychique (moi, ça, surmoi). Le sentiment de culpabilité suscité d'une part par l'éveil traumatique et la montée subséquente des pulsions (ça) au niveau conscient (moi), et d'autre part par la censure opérée par les interdits parentaux (surmoi) l'exclut à la fois du monde des hommes sangliers et du monde des humains:

> Et Suzanne demeura longtemps plongée dans le mépris mortel de sa personne (...). Elle devenait irréparablement étrangère à son (Rosny souligne) humanité, étrangère à l'humanité affreuse qui l'avait ressaisie, plus étrangère encore à elle-même, à son enfance, à sa jeunesse. (p. 290; c'est nous qui soulignons.)

Dans Le Trésor dans la neige [14], le schéma est inverse. C'est l'explorateur qui "épouse" (comme dit pudiquement Rosny) les deux femmes préhistoriques: "Les moralistes me gronderont-ils si j'avoue que je les chérissais presque autant l'une que l'autre?" (p. 330) Alglave "épouse la fille de ceux qui taillèrent la pierre et la corne" (p. 320) dans les cavernes réservées où sont entassés les trésors artistiques (peintures, dessins, ossements) des êtres préhistoriques: C'est là qu'a lieu l'extase à la fois sexuelle, esthétique et scientifique! Rosny joue d'un érotisme léger où la femme préhistorique est idéalisée. Et, comble de la phantasmatique rosnyenne, les femmes préhistoriques sont plus ouvertes au changement que leurs "maîtres" (selon le terme de Rosny) et mieux encore: c'étaient "des compagnes que j'aimais sincèrement et qui ne me faisaient subir aucun des tourments que nous devons à leurs soeurs civilisées" (p. 336).

Alglave transporte son petit monde en Kabylie; il y installe les Tourassiens dans des cavernes, et lui-même dans une maison: Touanhô, l'une des

femmes préhistoriques, s'est accommodée d'un peu de luxe, dit le narrateur. L'une des exigences les mieux ancrées chez Rosny étant la conservation des espèces et des races, il importe que la seconde femme soit engrossée de nombreuses fois par l'homme préhistorique. Les enfants sont "désormais assez nombreux pour perpétuer l'antique race tourassienne" (p. 349); ce qui permet à Alglave de jouir d'une liberté sexuelle satisfaisante...

Le Trésor dans la neige est le récit de Rosny le plus contradictoire. En voulant évacuer la morale du civilisé, et introduire une morale de l'instinct et de la nature, condition de la "vie libre", selon l'expression d'Alglave, Rosny réintroduit une morale archaïque en bafouant l'altérité hypothétique qu'est l'homme préhistorique. Cette propension obligée du narrateur "civilisé" à se pencher sur la préhistoire pour la porter aux nues et proclamer son amour de la nature brute est l'un des traits marquants du récit préhistorique tel que le pratique Rosny.

La nature brute intéresse l'auteur surtout du fait qu'elle est jugée belle, capable de faire vibrer l'homme, susciter son admiration, comme c'est le cas pour le Luc de La Légende sceptique. Il en résulte que le droit à la vie est conditionné, comme cela a été plusieurs fois noté, par un critère esthétique: un phacochère est épargné parce que l'explorateur est "indulgent pour les bêtes bien construites" (L'Etonnant Voyage de Hareton Ironcastle, pp. 79-80); et le narrateur poursuit: "Guthrie, comme Theodore Roosevelt, tenait à ce qu'il y eût, longtemps encore, des animaux de grande lignée, beaux ou monstrueux, très véloces, très forts et très rusés." (p. 80).

L'amour est également présent chez Rosny comme moteur de l'intrigue.

C'est un procédé qui connaîtra une grande vogye en SF pooulaire et deviendra un dispositif narratif courant: le protagoniste (qui est souvent aussi le narrateur) est amoureux de la fille du chef de l'expédition ou du savant. La jeune fille ayant été enlevée par l'opposant, la tâche du protagoniste consiste dès lors à la rapatrier dans la sphère du groupe, principalement pour son propre compte. Ce schéma peut être comparé à celui du conte merveilleux dégagé par Propp [15]. Il se retrouve avec des variantes, parfois importantes, dans les récits d'espionnage, les romans policiers, les romans d'aventures... L'essentiel de la différence entre ce schème en SF et ailleurs réside dans l'objet de la quête. Dans la SF de Rosny, c'est la connaissance. L'opposant reste le méchant, qui n'est jamais objet de quête ou objet de connaissance. Dans L'Etonnant Voyage de Hareton Ironcastle, l'opposant est une sorte de King Kong en réduction, pas absolument dénué de la tendresse de coeur du grand singe: les Hommes Trapus, sanguinaires, agressifs, "naïvement féroces" (p. 70; souligné par Rosny), mais non pas méchants. Ils enlèvent Muriel, qu'ils considèrent, dit-elle, comme une espèce de fétiche, ce qui veut expliquer qu'elle se tire indemme de l'aventure.

Il en va de même pour Nymphée, où Sabine est enlevée deux fois. Une fois par les Hommes lacustres sombres, une seconde fois par l'Athlète noir. Robert Farville, amoureux de Sabine, contemple l'Athlète noir: "A ses yeux planes, si éloignés des nôtres, je lus la haine jalouse et aussi la terrible fatalité de la passion, quelque chose de profond, de douloureux et de sauvage à la fois." (p. 224)

De quelle nature sont les relations entre personnages de "l'humanité

ordinaire"? Dans Nymphée, Farville voit dans Sabine "le symbole du foyer, de la grâce familière d'Europe" (pp. 181-182) et lorsqu'il sait son amour partagé, il s'exclame: "Et je me sentais le maître du Monde." (p. 188) Les épanchements s'arrêtent alors aux regards langoureux. Dans L'Etonnant Voyage de Hareton Ironcastle, Philippe de Maranges voit en Muriel, l'Américaine, une filiation essentielle avec les "filles de l'île pâle où jadis vivaient ces Angles païens dont la beauté charmait Saint Grégoire" (p. 55). Maranges, le Français mystique mais agnostique, selon un mélange éprouvé de Rosny, ne veut pas la choquer dans "la croyance qu'elle avait reçue d'une longue génération de femmes et d'hommes mystiques" (p. 99). Et lorsque se termine l'aventure, ayant traversé la terre d'or et de pierres précieuses, les explorateurs se demandent à quoi ils affecteront tant de richesses. "Philippe songeait à la fois à Muriel et à Monique (sa soeur), créées pour une vie lumineuse" (p. 247). Cette image de la femme frivole et dissipatrice, qui ne peut vivre en dehors du luxe, est typique dans l'ensemble de l'oeuvre de Rosny; l'homme, le vrai c'est-à-dire le savant, ne peut être dévoré que par la curiosité intellectuelle, la soif de connaître (Ironcastle et Darnley).

Sur les relations intimes des personnages de cette catégorie, Rosny observe un mutisme total. Le platonisme joué est de mise avant le mariage, qui sanctionne la "normalité" amoureuse. Le mariage signifie le confort, le foyer, l'argent. Bonheur bourgeois par excellence, où la femme est bigote et l'homme chevalier servant.

Dans une situation romanesque tragique, les relations homme-femme sont souvent troubles. Ainsi, dans La Mort de la Terre. C'est pris par la

beauté de sa soeur Arva que Targ a le sentiment que, "au fond du mystère, quelques énergies veillaient encore pour le sauvetage des hommes" (p. 127). Les Oasites négligent l'avenir de l'espèce, pense Targ. Lorsqu'il rencontre la belle Erê, à la chevelure lumineuse, il se met en quête de l'eau sans laquelle il ne peut perpétuer l'espèce. Il découvre l'eau souterraine. Ces scènes, focalisées sur l'attirance sexuelle ressentie par les personnages et sur la survie biologique de l'espèce, jouent explicitement sur la symbolique de l'eau chère à Gaston Bachelard. Mais il y a plus: Rosny fait sentir tout au long du roman que seuls Targ et sa soeur Arva "se maintenaient par une émotivité supérieure" (p. 157). Et ceci, à double sens:

> Révoltés contre l'évidence, ils dressaient devant la formidable planète deux petites vies ardentes, pleines d'amour et d'espoir, palpitantes de ces vastes désirs qui avaient fait vivre l'animalité pendant cent mille siècles. (pp. 157-158)

De l'épouse de Targ il n'est plus question. Jusqu'au moment où, nouveaux "Adam et Eve" (référence explicite de Rosny), les deux femmes, Targ et leurs enfants respectifs émigrent dans une ancienne oasis équatoriale. Erê et leurs enfants périssent dans un séisme. Seuls restent le frère et la soeur, les deux derniers humains sur Terre. Rosny imagine-t-il un recommencement? Il faudrait pour cela commettre un inceste: Arva se donne la mort.

Rosny a frôlé la transgression d'un puissant tabou des sociétés "civilisées". Aussi cette fin du roman, où le frère et la soeur, en face l'un de l'autre, eux qui ont su se maintenir par "une émotivité supérieure", a toutes les caractéristiques d'un acte manqué. C'est la femme qui, en quelque sorte, refuse l'inceste et non l'homme: le suicide de la soeur peut

être une façon détournée pour Rosny de décliner la responsabilité de l'acte manqué.

Dans La Force Mystérieuse, l'amour entre Sabine et Meyral (non encore déclaré, mais promis à la normalité du mariage) atteint du point de vue de Meyral une intensité particulière parce qu'ils sont pris dans "l'autre vie", la force mystérieuse: "Meyral ne cessait de contempler Sabine. Il semblait qu'il fît en quelque manière partie d'elle." (p. 113) A l'idée que la force va les quitter, "une mélancolie passa sur leurs visages, les liens qui les avaient unis pendant de longs mois étaient devenus si faibles qu'ils ne les sentaient qu'aux heures d'exaltation" (pp. 199-200). Meyral se déclare à Sabine: "Elle lui sourit, avec la malice tendre de la femme; un immense frisson le secoua; toute la beauté de monde passa dans un ouragan d'amour." (p. 201) Après l'union mystique réalisée par l'entremise de la force mystérieuse, c'est la sublimation romantique de l'union avec la femme malicieuse et néanmoins tendre.

Le mysticisme amoureux de Rosny atteint un sommet dans Les Navigateurs de l'infini. Les sentiments du narrateur pour la Tripède Grâce sont, dit-il, "indéfinissables": "ni l'amour qui semblait impossible par destination, ni l'amitié qui comporte une grande familiarité d'âme, ni la douceur qui naît à la vue d'un enfant." (p. 163) Ses sentiments amoureux sont désincarnés, à la façon des romantiques, avec promenade dans la sylve, lac où l'on s'attarde... Le protagoniste ressent "une intimité inouïe", une "exaltation de l'âme, (une) volupté du coeur étrangère aux brutales voluptés de la bête terrestre" (p. 166). Et plus loin: "Elle me frôlait; je sentis passer je ne sais quel fluide, plus ineffable qu'un parfum, plus

évocateur qu'une mélodie" (p. 183). Ayant reconnu l'impossibilité de la rencontre sexuelle, le narrateur s'interroge: "Serait-ce un amour tout de même? Alors, il est aussi étranger à notre pitoyable amour que Grâce est étrangère à la féminité humaine." (p. 218) La femme est ainsi reléguée au rang subalterne dans l'ordre des jouissances (qu'elle ferait éprouver à l'homme!) de l'amour mystique:

> Une étreinte, rien qu'une étreinte, aussi chaste que l'étreinte d'une mère qui saisit son enfant, et tous les bonheurs d'antan parurent de pauvres choses flétries (...) et la femme même, à l'heure que je croyais la plus grande ivresse de l'univers... Rien n'était plus. Tout disparaissait dans ce miracle qui semblait le miracle même de la création. (pp. 219-220)

Dans la nouvelle "Dans le monde des variants" (1939), Abel, qui participe d'une double nature, humaine et variante, a un rythme de croissance double, asynchrone: il est enfant dans le monde des variants et adulte dans celui des humains. Dans le monde humain, il "redoute l'Acte comme un sacrilège" (p. 98), mais rencontre une femme qui le laisse après un temps (comme la femme qui traverse une vie humaine longue pour l'homme, courte pour le variant, passage dont rien ne demeure), sans qu'il en éprouve le moindre regret. Peu à peu, adulte chez les variants, c'est sa nature variante qui prédomine. Il découvre que "les sexes n'avaient point d'existence définie. Un variant pouvait être mâle pour tels de ses semblables, femelle pour d'autres." (p. 99) Par cette androgynie,

> l'amour atteint une splendeur incomparable. Toutes les puissances, toutes les sensibilités des êtres y participent. Il échappe aux servitudes répugnantes de l'amour terrestre, à l'odieux mélange des fonctions vitales et des mouvements grotesques. Le contact

> n'est pas plus nécessaire que ne l'est, pour nous, le contact d'une mélodie, d'un tableau, d'une statue, d'une fleur, d'un paysage et pourtant aucun contact ne saurait éveiller des sensations plus aiguës, et plus subtiles. (...) Il y faut l'acquiescement absolu de deux êtres. (p. 100)

Et plus loin: "Ils furent comme s'ils étaient une seule vie. Toute parole devint inutile. Liliale comprit aussi directement Abel qu'il se comprenait lui-même." (p. 101)

Tel est le rêve rosnyen spiritualiste d'une transparence réciproque, d'une empathie totale, mystique. Rosny atteint ici la limite de ce que peut son imagination dans l'ordre de la sublimation amoureuse: cette limite est marquée par le recours — inéluctable pour Rosny — à des comparaisons avec les Arts et aux émotions qu'ils suscitent.

III) La Pastorale utopique

Si l'on a souvent l'impression à la lecture de Rosny que, à travers ses personnages (sans préjuger bien entendu de la vie de l'auteur), il règle des comptes avec les femmes en général et avec la sexualité, il est une strate importante de son oeuvre qui relève d'un genre qui a ses grandeurs: la pastorale utopique.

Pour situer le cadre théorique général dans lequel se situe cette discussion, rappelons simplement que nous entendons pas utopie non pas la représentation d'une société "idéale", c'est-à-dire impossible à réaliser (quoique souhaitable), qui suscite chez le Bourgeois un vague haussement d'épaules, mais la représentation concrète (non métaphysique) d'une société

fictive, certes, dont le caractère essentiel n'est pas l'impossibilité, bien plutôt la représentation d'un ordre, de valeurs autres, para-doxales, qui ne prétendent pas nécessairement à la réalisation comme telle [16].

Tout d'abord, on est frappé par une analogie entre les récits utopiques et les récits de SF de Rosny. Ces deux formes ont en effet ceci de commun qu'elles content la découverte de contrées inexplorées. Dans le cas de l'utopie, c'est la plupart du temps par un voyageur qui a fait naufrage; dans le cas de la SF de Rosny, c'est un explorateur, un savant, qui, comme Alglave, poursuit "jusqu'au bout le sens contenu dans les légendes des aborigènes de chaque contrée" ("La Contrée prodigieuse des cavernes", p. 253).

Il en résulte que l'univers du récit sera profondément marqué par l'herméneutique scientifique: qui sont donc ces êtres et à quel type d'organisation physique sont-ils soumis? Il est assez rare que Rosny dévie sciemment de ce schéma et se laisse aller à la frénésie finaliste qui saisit les personnages de L'Etonnant Voyage de Hareton Ironcastle [17]. Cet univers est donc objet de connaissance scientifique, et ce, même lorsque son altérité est affirmée totale, inaccessible (dans l'état de la science contemporaine). Dans les récits à caractère préhistorique, l'accent est bien évidemment mis sur les connaissances en anthropologie. Le récit préhistorique pourrait dès lors à la rigueur fonctionner comme une sorte d'utopie, mais inversée, puisque l'utopie se donne généralement dans sa forme moderne comme présente/future. L'objet des deux formes de récits est comparable: ils entendent rétablir l'homme dans une conformité à sa nature, l'utopie dans l'ordre socio-politique, le récit de SF de Rosny dans l'ordre de la morale personnelle, d'un eudémonisme.

Cela dit, il faut faire un distinguo entre ces sociétés humaines ou pseudo-humaines sur le déclin et certaines autres sociétés présentant une altérité profonde pour l'homme. La première est du type "Tripède" (Les Navigateurs de l'infini), la seconde du type "Hommes-des-Eaux" (Nymphée). Dans le premier, on a une réduplication idéologique (darwinienne) de l'évolution terrestre. Nous avons souligné l'ambiguïté fondamentale qui désamorce toute velléité utopique chez Rosny dès lors qu'il introduit la problématique darwinienne. C'est lorsqu'il imagine des sociétés à "estrangement" maximal, donc des sociétés non soumises aux thèses ou aux antithèses darwiniennes, qu'il produit des fictions où l'altérité est intacte.

Nymphée présente les caractéristiques d'une pastorale utopique authentique. L'apparition des Hommes-des-Eaux révèle à Farville l'existence d'une humanité aquatique aux moeurs "simples et faciles" (p. 195), qui vit dans des abris de bois, est végétarienne, n'utilise pas les métaux (donc ne connaît aucune sorte de technologie), n'est régie ni par le concept de famille, ni par celui de propriété. "Leur vie était plus poétique que pratique" (p. 196), dit Rosny. Leur énergie, ils la brûlent dans

> l'exercice, les voyages aquatiques (...). Cette prodigieuse action n'avait aucun but productif. C'était leur rêve (...). A part quelques chasses sous l'eau — et uniquement contre les poissons carnivores — ils bougeaient pour bouger. (p. 196)

Ils sont doués d'"un sens de pensée dynamique, de pensée musculaire, inconnu chez les autres humains" (p. 196). (A chaque fois, c'est Rosny qui souligne.) Cependant, ils sont doux en dépit de leur vigueur; la douceur n'est pas ici de la résignation.

> Cette douceur les mettait en communication intime avec les bêtes. Ils savaient s'en faire comprendre à un degré admirable. J'ai vu donner des ordres à des salamandres, à des chauves-souris, à des oiseaux, à des carpes, des ordres dont l'idée seule nous paraît chimérique, par exemple d'aller en quelque place désignée, quelque île, quelque district du lac. Des cygnes ont fait, sur ordre, des trajets de plusieurs lieues. Des chauves-souris ne chassaient pas pendant quelques jours. Des carpes cessaient temporairement de s'abriter dans une retraite favorite. (p. 196)

La symbiose avec le règne animal rend superflue et non avenue la technologie: dans le domaine des communications, à quoi bon la TSF quand un cygne peut remplir adéquatement la même fonction?

Il est certes juste de dire, avec J.-P. Vernier [18], que Rosny n'a pas su, si on le compare à Wells, rendre présente la société de son temps ("the ordinary social scene of his day") dans ses récits de SF. Selon M. Vernier, cela expliquerait pourquoi Rosny n'a pas eu le succès de Wells. Dans ce domaine, la comparaison est sans aucun doute au désavantage de Rosny. Mais mesurer ce dernier à l'aune de Wells ne rend pas justice à l'auteur de Nymphée. A notre sens, il est tout aussi plausible que l'insuccès de Rosny, si l'on se place cette fois du point de vue de son oeuvre, puisse venir d'un blocage du public à l'imaginaire à la fois "sensualiste" et puissamment distanciateur de l'altérité chez Rosny. Le succès de Verne, même après refoulement institutionnel, constitue à cet égard un contre-exemple, lui dont les fictions refusent l'altérité, la centrifugation, l'extériorité [19].

Quel effet a sur Farville la reconnaissance de cette humanité autre des Hommes-des-Eaux?

> J'eus, moi, le représentant des races supérieures, l'impression peureuse, mélancolique, résignée, des races vaincues; d'innombrables choses croulèrent en moi qui n'y étaient que par la certitude d'appartenir à la plus haute humanité. (pp. 212-213)

L'altérité radicale des Hommes-des-Eaux produit sur le héros un effet de coupure épistémologique. Dans L'Étonnant Voyage de Hareton Ironcastle, la découverte de la forêt des mimosées intelligentes a un effet analogue sur les explorateurs américains: ils doivent reconnaître que, pour s'installer dans cette contrée, la "race anglo-saxonne" toute "énergique et créatrice" (p. 244) qu'elle soit, devrait se soumettre. Et ceci: "le règne des plantes supérieures n'a pas le caractère destructeur du règne humain. L'animal n'est pas menacé brutalement, il peut vivre en observant les lois, il n'est contraint à aucun travail" (p. 244). Pastorale potentielle où les savants Ironcastle et Darnley songeront à vivre, non pas essentiellement en raison de l'excellence de ces lois, mais pour l'amour de la science.

Nous avons constaté l'existence chez Rosny Aîné d'un "phantasme de réconciliation".

L'oeuvre dans ses grandes lignes, que ce soient "Les Xipéhuz", déjà, lorsque Bakhoûn est pris du regret des créatures extra-terrestres; les récits préhistoriques, où s'exprime le respect de la vie animale (sélectif, comme nous l'avons vu) et s'élève parfois à un appel à l'amitié Homme/Bête ("faire tous ensemble le Grand Etre qui doit être un jour l'animalité terrestre" ("Le voyage", p. 305)) en vue d'un règne à venir; La Mort de la Terre, par l'acceptation de la mort et la fusion — contre l'inéluctable — de l'homme et des ferromagnétaux, mais aussi par l'impossible réconciliation amoureuse de

l'homme et de la femme, du frère et de la soeur; Le Trésor dans la neige, dans l'amour avec les filles préhistoriques, amour satisfaisant pour Alglave par la réconciliation avec la femme originelle, naturelle, jeunesse de l'homme; "Dans le monde des variants", par la réconciliation totale des sexes dans l'amour variant par la transparence réciproque; l'oeuvre dans ses grandes lignes manifeste cette exigence profonde.

Rosny Aîné, c'est le Voyage souvent grisant, souvent pessimiste, parce que impossible, de la culture à la nature: la nature, lieu où sont absentes les contradictions de la culture, où tout donc est satisfaisant, car tout y est soumis à la loi du biologique. De là ces tentatives épiques de réconciliation, cette phantasmatique romanesque autour de l'altérité: car cet appétit féroce pour l'altérité ne peut qu'effectuer une banalisation, une naturalisation et un effacement pathétiques de l'objet. L'altérité est investie et phagocytée in fine par le processus du connaître ("la dévorante curiosité des savants" de "La Contrée prodigieuse des cavernes", p. 263) et par l'Eros, l'investissement libidinal avec idéologisation, et sublimation dans l'ordre mystique. Reste la pastorale (Nymphée), altérité également radicale, sans que rien de l'objet ne soit cette fois évacué dans l'ordre de la connaissance et dans l'ordre érotique. La pastorale utopique se donne alors comme altérité écologique maximale et produit sur les actants un effet de coupure épistémologique, l'un des effets majeurs de la science-fiction moderne.

Notes - CHAPITRE I

1- Nous nous sommes largement servi de l'excellente réédition d'oeuvres de science-fiction de Rosny Aîné par les éditions A. Gérard: Récits de science-fiction. Verviers, Belgique, éditions A. Gérard, coll. "Bibliothèque Marabout/science-fiction", no 523, 1975. Les références à cette réédition seront appelées en note de la façon suivante, qui s'applique au récit "Les Xipéhuz": Rosny, Récits, pp. 105-125.

2- Rosny, Récits, pp. 226-236.

3- Rosny, Récits, pp. 467-507.

4- Rosny, Récits, pp. 239-250.

5- Rosny, Récits, pp. 178-225.

6- Rosny, Récits, pp. 292-306.

7- Rosny, Récits, pp. 126-177.

8- Rosny. La Force mystérieuse. Verviers, Belgique, éditions A. Gérard, coll. "Bibliothèque Marabout/science-fiction", no 411, 1972.

9- Rosny. L'Etonnant Voyage de Hareton Ironcastle. Paris, éditions Rombaldi, coll. "Bibliothèque du temps présent", 1972.

10- Rosny. Les Navigateurs de l'infini. Paris, éditions de "La Nouvelle Revue Critique", 1932.

11- Rosny, Récits, pp. 95-102.

12- Rosny, Récits, pp. 18-39.

13- Rosny, Récits, pp. 270-291.

14- Rosny, Récits, pp. 307-350.

15- Vladimir Propp. Morphologie du conte. Paris, éditions du Seuil, 1970.

16- Cf. D. Suvin. Pour une poétique de la science-fiction, pp. 60-61.

17- Les deux Anglo-Saxons finalistes Farnham et Guthrie vont jusqu'à interroger les mâchoires monstrueuses, les yeux hideux, le corps de porc géant d'un hippopotame, pour leur trouver un sens. Pour Farnham, ce sens est "merveilleux".

18- J.-P. Vernier, "The Science Fiction of J.-H. Rosny the Elder" in Science-Fiction Studies, no 6, (July 1975).

19- Dans la Terre creuse du Voyage au centre de la Terre, les trois personnages "tombent", pour ainsi dire, sur un habitant de cette contrée. La rencontre n'a sur eux aucun effet. Rosny Aîné aurait, dans une situation romanesque comparable, cherché à connaître cette altérité pour se la concilier.

INTERCHAPITRE I

Le "roman scientifique" en France avant et après la première guerre mondiale à travers H.G. Wells et Maurice Renard

Peu avant la première guerre mondiale, certains signes laissent présager quelques remous dans l'univers français des lettres. Un débat semble s'instaurer autour de thèmes sentis comme neufs: l'ouverture de la littérature, dont les limites "commencent à paraître étroites" [1], aux genres journalistiques (enquêtes, reportages) et aux genres d'imagination. Ce débat a été mené en première ligne par la nouvelle équipe de la NRF, dont Jacques Copeau est le directeur et Jacques Rivière le secrétaire.

Le roman français apparaît à certains comme essouflé, et Auguste Anglès va jusqu'à employer le qualificatif "exsangue" pour décrire le piteux état dans lequel il se trouve. Or, lorsque les critiques s'expliquent sur l'avenir du roman, le nom d'un écrivain vient souvent sous leur plume, celui de H.G. Wells.

H.G. Wells, traduit en ce début de siècle et publié au Mercure de France, sert de point de référence et de modèle. Ainsi, L'Histoire de M. Polly est, pour Henri Ghéon, l'occasion d'affirmer l'importance de l'aventure dans le roman. Pour Ghéon, comme pour Rivière [2], les romanciers français devraient attacher leurs oeuvres à l'aventure, à l'imprévu, "qui est presque

toute la vie, et qui est tout au moins la saveur de la vie et la raison même de notre élan dans la vie" [3].

Le groupe de la NRF se tourne vers le genre qui est le plus susceptible de renouveler le roman dans l'esprit de l'aventure, le roman scientifique. A. Anglès décrit ainsi l'essai d'accrochage du roman réaliste au roman scientifique:

> Copeau se rabat sur une infra-littérature au vue (sic) de laquelle on aurait imaginé que ses amis et lui se seraient bouché le nez. Des "anticipations" de Maurice Renard il voit jaillir la veine d'une imagination ailleurs tarie, car presque autant que ses cadets Alain-Fournier et Jacques Rivière, et avec plus de flair que son aîné Gide, il a deviné que l'invention technique, qui "marche, au temps où nous sommes, d'un si furieux train", a lancé à la littérature un défi. Il ne serait pourtant pas de son groupe si les fictions à ressorts scientifiques ne le captivaient que dans la mesure "où elles servent et guident un pressentiment psychologique". Aussi préconise-t-il la liaison du roman psychologique avec le merveilleux scientifique, "cette main-mise hardie sur le vaste champ romanesque qu'offre au créateur de caractères toute forme de roman-feuilleton". Mais comme il ne se dissimule pas que Maurice Renard n'a pas su féconder un genre par l'autre, il le plante là pour se lancer dans une fulgurante prophétie des destinées du roman. [4]

Le roman scientifique dont Wells parut à cette époque le seul représentant digne de la "haute" littérature eut, dès avant la première guerre mondiale, à connaître un effet de coupure paralittéraire. Pourtant il est peu d'auteurs offrant autant de garanties à cette littérature que Maurice Renard. Son origine sociale le qualifie d'emblée aux yeux du circuit lettré pour faire sauter les préjugés tenaces dont souffre cette "infra-littérature", comme dit Anglès.

L'opération d'accrochage se fit par Wells et elle échoua par Renard.

Il fallait que le roman scientifique fût français et le désaveu subi par Renard engloba le genre lui-même.

Maurice Renard se trouva confronté à cette situation doublement défavorable (au genre et à lui-même) peu avant 1914 et il tenta de s'exprimer sur le sujet à cette époque dans des articles. Dès 1909, il s'était interrogé sur la nature de ce qu'il commença à nommer alors le "merveilleux scientifique" dans son premier article consacré au genre: "Du merveilleux scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès" [5]. Dans cet article, Renard s'affirme comme l'un des premiers "théoriciens" de ce "genre nouveau", dont le premier véritable auteur est, selon lui, Wells:

> (...) avant l'auteur de La Guerre des mondes, les rares ouvriers de ce qu'on devait appeler plus tard le "merveilleux scientifique" ne se sont livrés à son (sic) oeuvre que de loin en loin, occasionnellement et semble-t-il par jeu. Tous l'ont traité comme une fantaisie sans lendemain, aucun ne s'y est spécialisé; la plupart l'ont combiné avec d'autres éléments. [6]

En 1914, 1923 et 1928, Renard publiera trois autres articles sur le genre, qu'il cessera de nommer "merveilleux scientifique", remplaçant cette formule par la littérature "parascientifique", et finalement par l'expression "roman d'hypothèse".

Dans l'article de 1923, Renard fait preuve d'une rare pénétration dans la critique de l'époque. Tout d'abord il établit une distinction nette entre le fantastique, le merveilleux et la littérature "parascientifique"; puis il répond assez clairement à ceux qui lui reprochent le manque d'épaisseur psychologique de ses personnages:

> Depuis qu'on écrit des romans, tout roman est psychologique, si bien qu'on est arrivé à se persuader qu'il n'y a point de roman là où n'apparaît aucune psychologie, et que la qualité d'un roman est en raison directe de la dose de psychologie qu'il renferme. Je n'aime pas cela. Parce que cela me montre les lecteurs, aristarques compris, sous l'aspect de macaques cramponnés à des miroirs.
> (...)
> Eh bien! qu'on cesse d'appeler "romans", si l'on y tient, les récits dépouillés de psychologie! Mais, de grâce, que l'homme veuille bien, de temps en temps, interrompre la contemplation de son moi, lever les yeux de dessus son nombril, accepter qu'il y ait dans l'univers quelques autres objets qui ne laissent pas d'être intéressants (ne serait-ce, dans l'homme même, que la physiologie), et aborde le roman parascientifique sans ratiociner sur sa nature psychologique ou pas psychologique, ambiguë ou pas ambiguë... [7]

Certains critiques ne démordront pas, s'acharnant à faire le même reproche à M. Renard. Ainsi, Robert de Souza: "Dans Maurice Renard, un psychologue se dérobe, refoulé par la volonté de nous imposer ses machineries." [8]

L'incompréhension assez générale (même si la critique est plutôt élogieuse, elle ne saisit que rarement le projet de Renard) produira chez ce dernier une lassitude. Et il se détournera lentement du roman d'"hypothèse", à la fin des années vingt.

La science-fiction que pratique M. Renard a bénéficié quelque temps de l'engouement pour H.G. Wells, dont il s'est à plusieurs reprises réclamé; avant la guerre de 1914-1918, il a semblé possible de voir émerger un courant français dans le genre de la science-fiction "haute" à partir de M. Renard. Les réticences du circuit lettré tout autant que du public en général en empêchèrent la formation.

Notes - INTERCHAPITRE I

1- Auguste Anglès. "La Nouvelle Revue Française en mouvement (1912)" in Cahiers du 20e siècle, Klincksieck, no 2, 1974, p. 39.

2- Jacques Rivière publie une série de trois articles sur le roman d'aventure dans la NRF: "Le Roman d'aventure", in NRF, no 53, 1er mai 1913, no 54, 1er juin 1913 et no 55, 1er juillet 1913.

3- Henri Ghéon. "Notes, L'Histoire de M. Polly" in NRF, no 37, 1er janvier 1912, cité par A. Anglès, loc. cit..

4- A. Anglès, loc. cit., pp. 43-44.

5- In Le Spectateur, no 6, 1909.

6- Cité par Jacques Baudou, "Maurice Renard, théoricien du merveilleux scientifique" in Les Cahiers de l'imaginaire, no 5, septembre 1981, p. 41.

7- M. Renard. "Depuis Sindbad" in L'Ami des livres, no 5, 15 juin 1923; repris dans Les Cahiers de l'imaginaire, no 5, septembre 1981, p. 49.

8- Robert de Souza. "M. Renard, notre Wells français" in Revue du mois, no 159, mars 1925.

CHAPITRE II -

Une "science-fiction moyenne": Maurice Renard (1875-1939)

Après s'être essayé en dilettante et en jeune bourgeois fortuné aux genres littéraires prisés de sa classe, pièces de théâtre, essais poétiques, dont un hommage à Victor Hugo[1], Maurice Renard publie en 1905 son premier recueil de récits, Fantômes et fantoches, sous le pseudonyme de Vincent Saint-Vincent. Ce recueil contient un texte qui fit l'admiration de ses contemporains lettrés, dont François Coppée; il s'agit des "Vacances de monsieur Dupont", premier récit où se manifeste l'influence prépondérante de H.G. Wells.

Le parcours suivi par Maurice Renard semble alors tout tracé: en 1908, c'est Le Docteur Lerne, que Guillaume Apollinaire qualifia de "roman subdivin"[2], puis "Le Voyage immobile" en 1909, Le Péril Bleu en 1912 que Louis Pergaud salua comme un "roman neuf, puissamment charpenté, d'un intérêt savamment dosé"[3].

En août 1914, Maurice Renard part pour la guerre avec le grade d'officier de cavalerie. Il en revient en janvier 1919: "Jusqu'alors Maurice Renard, gentilhomme de lettres et enchanteur, avait vécu pour écrire. En 1919, il s'agit d'écrire pour vivre."[4] L'Edition française illustrée (qui deviendra les éditions G. Crès) réédite les romans scientifiques de Renard d'avant la guerre, ainsi que les principaux recueils et romans postérieurs

à 1920. Le dernier récit para-scientifique de quelque importance est "Le Professeur Krantz" (1932) publié dans La Petite Illustration.

La guerre de 1914-1918 est donc un tournant pour Maurice Renard. Après les années de l'opulence heureuse de l'avant-guerre, Renard devra changer d'attitude à l'égard de la littérature: il devra écrire pour vivre. Cette nécessité de la survie économique est le lot de la plupart des écrivains, Renard s'en apercevra alors, et il l'exprimera dans un article de 1923, "Depuis Sindbad". Après avoir montré que le parascientifique provoque "la joie de l'intelligence", à l'inverse du fantastique qui sollicite "le plaisir des nerfs", Renard écrit:

> Inutile de chercher plus loin par suite de quel découragement Wells a cessé d'oeuvrer dans le sens de La Guerre des mondes, et pourquoi Rosny Aîné publie si rarement des "Xipéhuz" ou des Force mystérieuse. Gagner sa vie en s'adressant à l'intelligence, cela, oui, ce serait vraiment fantastique! [5]

La référence à Wells — assez peu justifiée — et à Rosny Aîné ne dissimule pas la déception de Maurice Renard de ne pas avoir trouvé un public large et fidèle qui l'eût permis de continuer dans la ligne du Docteur Lerne ou du Péril bleu. A partir de 1928, il ne publiera plus que sporadiquement des récits "parascientifiques". Il aura dû faire son choix et s'orienter vers une littérature plus rémunératrice, les romans sentimentaux, les contes pour divers journaux, en particulier plus de mille récits, surtout policiers, sentimentaux, fantastiques, sous la rubrique générale des "1001 matins" dans Le Matin, et des feuilletons dans divers autres périodiques.

Dans nos analyses nous chercherons à montrer de quel poids ont été

les diverses traditions de la science-fiction et du fantastique immédiatement avant et après la guerre de 1914-1918, à travers M. Renard. Nous verrons également comment s'articulent l'altérité et la critique sociale dans le dernier roman de l'auteur.

I) Le Docteur Lerne et Le Péril bleu, deux cas de dialogisme

En ce début de XXe siècle, la littérature d'imagination scientifique a déjà une tradition et Maurice Renard est de ceux qui la connaissent bien, comme le montrent ses articles sur le "merveilleux scientifique".

Autant certains auteurs cherchent à se tenir à l'écart des écrivains qui les ont précédés, autant d'autres construisent leur oeuvre sur la tradition littéraire dont ils se reconnaissent. Maurice Renard est de ces derniers. Ses textes font figure de compendium de thématiques, et les phénomènes de dialogisme, pour reprendre le concept de Bakhtine en le modifiant quelque peu, y jouent un grand rôle. Les thématiques d'auteurs comme Rosny, Wells, Verne sont en dialogue dans les textes de Renard, et singulièrement dans les textes longs et les romans.

L'imaginaire s'étaie sur un passé littéraire, dialogue avec lui, y adhère ou le moque, le glorifie ou le parodie, et ce faisant rassemble les auteurs de la tradition dans le même espace littéraire, les conviant souvent à une rencontre par dessus le temps et à un échange où Renard lui-même exprime son propre point de vue.

Ces phénomènes de dialogisme — au sens où nous l'entendons —

sont observables dans l'ensemble de l'oeuvre distancié de Maurice Renard. En voici un tableau général:

Les romans:

Le Docteur Lerne (1908): Wells
Le Péril bleu (1912): Rosny, Wells, Verne
Les Mains d'Orlac (1920): Leroux, feuilleton populaire (Fantômas, erreur judiciaire)
Un Homme chez les microbes (1928): Voltaire
Le Maître de la lumière (années 20): feuilleton (erreur judiciaire), Poe

Les nouvelles:

"Les Vacances de Monsieur Dupont" (1905): Rosny
"Le Voyage immobile" (1909): Verne
"Le Brouillard du 26 octobre" (1913): Rosny, Poe
"L'Homme truqué" (1921): Rosny, guerre future (Chesney)
"Le Rendez-vous" (1922): Poe
"L'Homme qui voulait être invisible" (1923): Wells
"L'Image au fond des yeux" (en recueil en 1926): Villiers

Cette liste n'est pas exhaustive. Elle vise à indiquer que Renard a rattaché son oeuvre aux traditions les plus diverses. Nous nous attarderons spécialement aux deux premiers romans de science-fiction de M. Renard, Le Docteur Lerne et Le Péril bleu, que nous étudierons sous l'angle dialogique.

A) L'héritage de Wells: *Le Docteur Lerne* [6]

Le Docteur Lerne, sous-dieu (1908) est le premier roman de science-fiction de Maurice Renard. Dans une lettre dédicace, l'auteur proclame sa dette envers H.G. Wells:

> A Monsieur H.G. Wells.
> Je vous prie, Monsieur, d'accepter ce livre. (...)
> Je l'ai conçu dans un ordre d'idées qui vous est cher. (p. 17)

De fait, le docteur Lerne est la réplique française du docteur Moreau anglais. Malgré l'apparente analogie thématique entre L'Ile du docteur Moreau et Le Docteur Lerne, ces deux récits sont très différents. Après une présentation détaillée de l'intrigue du Docteur Lerne nous verrons ce qui caractérise Renard et en quoi il diffère de Wells.

1. L'intrigue

Dans sa propriété des Ardennes, le grand physiologiste Frédéric Lerne réalise des expériences de greffe sur les êtres vivants avec l'aide de trois collaborateurs allemands. Lerne demande à Nicolas Vermont, son neveu, de venir le rejoindre. Le récit principal est ainsi celui de Nicolas découvrant les activités de son oncle et rapportant les événements dont il a été le témoin et l'acteur.

A son arrivée à la propriété de Fonval, le narrateur Nicolas trouve son oncle Lerne et ses trois préparateurs allemands, l'assistant Mac-Bell, Emma Bourdichet (la maîtresse de Lerne) et la chienne Nelly. Nicolas constate ce qu'il avait déjà pressenti dans les lettres de son oncle; Lerne n'est plus le même homme. Il a pris les manières de ses collaborateurs allemands et il lui arrive de prononcer les 'v' comme des 'f'. Et puis il demande à son neveu de ne pas essayer de découvrir son secret avant qu'il n'en décide et, deuxième interdiction, de ne pas courtiser Emma, sa "protégée". Le physiologiste inspire une "indomptable aversion" (p. 56) à Nicolas. Cette aversion instinctive se trouve justifiée par ce que le narrateur découvre

peu à peu: Lerne, vieillard jaloux, a précipité Mac-Bell dans la folie, ce dernier ayant approché Emma malgré son interdiction.

Dans une serre, Nicolas aperçoit des "fleurs énergumènes" (p. 71): un cactus à fleur de géranium, des bambous à fleur de dahlia... Puis ce sont les arbres: des orangers portent des poires, un rosier est "fleuri de reines-marguerites et fruité de pommes d'api" (p. 72). Lerne greffe aussi le végétal sur l'animal et vice-versa: des oreilles de lapin sont entées sur une plante et une pousse verte sur un rat:

> Cet écart infinitésimal d'organisation, que la science toutefois répute infranchissable puisqu'il départage l'inertie d'avec le mouvement spontané, Lerne l'avait franchi. (p. 75)

Et plus loin:

> Lerne remontait donc l'échelle des êtres! Maintenant, il greffait entre eux les animaux supérieurs et toutes les plantes!... Infâme et grandi, mon oncle m'inspira le dégoût et l'admiration d'un dieu malfaiteur. (p. 78)

Nicolas continue sa visite interdite et ce qu'il voit est "burlesquement sinistre", dit-il (p. 78): un cobaye au pelage gazonneux, une grenouille aux quatre pattes enfouies dans l'humus, des dattiers animaux qui s'agrippent de leurs doigts verts et, sous leur écorce, bat un coeur.

Devant la 80-chevaux de Nicolas, Lerne a des accents lyriques: "La superbe créature! (...) et que l'homme est grand!" (p. 91). Lerne remarque à plusieurs reprises que, "entre une voiture et le corps d'un vertébré, la ressemblance est frappante" (p. 89).

Nicolas assiste, du haut d'un arbre, à la vivisection d'un chimpanzé. Et le lecteur devine que ce que Nicolas trouve d'"inexplicable" dans les façons de la chienne Nelly est dû à un échange de cerveaux entre l'homme et la bête.

Amoureux d'Emma, Nicolas passe outre aux injonctions de Lerne. Puis, découvrant le cadavre d'Otto Klotz, l'un des collaborateurs allemands de Lerne, il décide de s'enfuir en emmenant Emma. Il se fait prendre par Lerne qui pratique sur lui "l'opération circéenne". Au réveil, Nicolas découvre un monde nouveau:

> J'aurais pu me croire transporté dans le tableau le plus révolutionnaire de l'école impressionniste. L'azur du ciel, sans perdre sa profondeur lucide, s'était mué en une belle teinte orangée (...). (p. 182)

Tout a changé de couleur: le sang est vert, l'herbe rouge, la paille mauve. Les odeurs elles aussi sont modifiées. Le cerveau de Nicolas a été implanté au taureau de combat Jupiter et — inversement — à son corps a été greffé le cerveau du taureau. Lerne dévoile à Nicolas la raison d'être de ses pratiques: après avoir réussi une greffe d'oreille sur un milliardaire américain, Lerne se dit:

> Si ce milliardaire, mécontent de son physique, paie cinq mille dollars la satisfaction de l'embellir un peu, que ne donnerait-il pas afin d'en changer tout à fait et d'acquérir à son moi — à sa cervelle — un corps nouveau (souligné par M.R.) (...)? (p. 188)

Et l'organe se rajeunissant dans un jeune milieu, il serait possible de faire "VIVRE INDÉFINIMENT" un même cerveau. "JE TENAIS LE SECRET DE

L'IMMORTALITÉ." (p. 189. C'est M. Renard qui souligne.)

Ce projet échoue: les milliardaires américains ne se laissent pas convaincre. Lerne pousse alors plus loin ses expériences: il prétend pouvoir opérer le "transport des personnalités sans intervention chirurgicale" (souligné par M. Renard, p. 194).

Nicolas paît dans le pré et trouve "une grâce imprévue" aux génisses:

> Un monde tout neuf venait de se révéler à moi, brusquement, avec le goût des simples que je paissais. De même que mes yeux et mes oreilles et mon museau envoyaient à ma cervelle des visions, des auditions et des olfactions inédites, ma langue aux papilles étrangères devait me fournir des sensations gustatives fort originales.
> (pp. 200-201)

De son côté le corps de Nicolas (habité par le cerveau de Jupiter) copule avec Emma, qui croit à la folie de Nicolas comme elle avait cru à celle de Mac-Bell. Nicolas-Jupiter surprend Emma avec Jupiter-Nicolas; de jalousie Nicolas-Jupiter tue Jupiter-Nicolas, sa "patrie des patries" (p. 209).

Pour racheter ses torts, dit-il, Lerne réinstalle Nicolas dans son corps, et il met Emma dans les bras de ce dernier: "Je renonce à un exercice qui ne sied plus à mon âge." (p. 216)

Par le calepin de Lerne qu'il a trouvé par hasard, Nicolas apprend que le but de son oncle est l'"échange des personnalités sans échange des cerveaux." (p. 219). Nicolas surprend des crises de folie, des

éblouissements chez Lerne: "C'était toujours pendant qu'il réfléchissait profondément, les yeux fixés sur un objet quelconque et dans toute l'activité de la pensée, que l'attaque le faisait défaillir." (p. 229) Des bûcherons abattent un peuplier et Lerne a un éblouissement: quand la hache attaque le pied de l'arbre, Lerne porte la main à ses chevilles.

Emma est sa "morphine", dit Nicolas; et, ce soir-là, malgré "un entrain tout à fait exceptionnel", Nicolas, "au lieu de monter la pente voluptueuse" (p. 235), a l'impression de la descendre: "Un intrus me trompait avec ma maîtresse, elle-même abusée." (p. 235) Nicolas sent Lerne à l'affût au trou de serrure. Un autre jour, Emma a sa "pamoison terminale" prématurément. Nicolas l'explique par l'irruption de l'"âme étrangère" dans Emma: "Et l'horreur d'avoir assouvi le sadisme du vieux Lerne sous les espèces de ma compagne m'écarta définitivement de son accolade." (p. 241)

Lerne meurt de mort naturelle au volant de la 80-chevaux de Nicolas, qui découvre une cicatrice en demi-couronne sur le crâne de son oncle: le véritable Lerne n'est pas l'homme qu'il a devant lui; celui qu'il prenait pour son oncle est un usurpateur, c'est Klotz, son assistant.

Sur son lit de mort, Lerne reprend ses véritables traits de savant honnête et bon qui poursuit des études généreuses sur la greffe, dont le but, le seul but, est de soulager l'humanité. Les mobiles de Klotz apparaissent alors: "Mais Klotz, amoureux d'Emma, veut donner à ces recherches un autre objet — de profanation et de lucre surtout: — l'échange des cerveaux." (p. 248) Les collaborateurs allemands de Klotz détruisent les laboratoires et s'enfuient en emportant les secrets de l'opération circéenne.

Emma et Nicolas s'apprêtent à prendre la route de Paris dans la 80-chevaux, mais l'automobile refuse de démarrer: Klotz-Lerne lui a insufflé son "âme" à l'instant de sa mort; il s'est livré sur la mécanique à une expérience de transfert d'âme:

> Mais pourquoi n'aurait-il pas voulu, tout bonnement, devenir la bête nouvelle, prédite par lui dans une conjecture excentrique, l'animal de l'avenir, chef de la Création, que le remplacement de ses organes devait faire immortel et perfectible à l'infini, d'après sa lunatique prophétie? (p. 262)

Nicolas se refuse à concevoir pareille "énormité" (dit-il).

Emma laisse Nicolas pour rejoindre son ancien amant, le lutteur, et Nicolas fait transporter à Paris "Klotz-automobile", selon l'expression humoristique de Nicolas. Dans son box, la voiture fait entendre des "chromatiques menaçantes et douloureuses" (pp. 271-272). Il la fait démonter: toute la voiture forme un bloc soudé qui frémit quand on lui arrache une pièce. Du liquide jaune gicle de la blessure: "J'en ai conclu que le métal s'est organisé sous l'action de la vie infuse." (p. 272) Un jour il découvre la voiture "affaissée en tas sur ses roues amollies"; elle est en putréfaction:

> Une bouillie sans nom s'y agita, et l'horrible puanteur de la décomposition organique me jeta en arrière. Mais j'avais eu le loisir d'apercevoir, au fond de l'ombre, le grouillement des vers cadavériques... (p. 273)

Est-ce faute de pétrole que "l'être fantastique" est mort? Les réservoirs étaient à demi pleins.

> C'est donc l'âme qui l'a tué, l'âme humaine, cette âme corruptrice qui usait si rapidement les constitutions d'animaux, plus saines que les nôtres, et qui eut vite raison de ce corps métallique et pur. (p. 274)

C'est ainsi que meurt Klotz. Mais les trois aides allemands?

> Les trois Allemands grossissent, chaque jour, le nombre de ces misérables, envieux d'argent, ou de jeunesse, ou de santé. Il y a, de par le monde, insoupçonnés, des hommes et des femmes qui ne sont pas eux-mêmes... (p. 275)

Et Nicolas, obsédé par l'illogisme des pensées et des sentiments, écrit son livre pour se débarrasser de son obsession. Mais, "je ne sais quelle puissance de sortilège m'a quelquefois obligé à mettre un mot, une phrase, contre mon intention" (p. 276). Et il jette son manuscrit au feu. C'est ainsi que se termine ce récit, sur une purification par le feu non dénuée d'humour.

2. *Le Docteur Lerne*, miroir de la bourgeoisie

a) Emma Bourdichet, femme du peuple

Les recherches de Moreau de l'Ile du docteur Moreau [7], d'H.G. Wells, achoppent sur un point: "C'est la greffe et la transformation subtiles qu'il faut faire subir au cerveau qui sont mes principales difficultés", dit Moreau (p. 327); mais il ajoutera plus loin: "J'ai quelque espoir pour ce puma. J'ai laborieusement façonné sa tête et son cerveau..." (p. 330).

Maurice Renard, au contraire de Wells, suppose résolue la question de la greffe des cerveaux: son Docteur Lerne commence là où s'achève L'Ile du docteur Moreau. En outre, si les deux récits s'élaborent à partir de prémisses assez peu dissemblables, ils rendent un son très différent. Ce qui intéresse Wells, c'est le comportement social et éthique de cette "parodie

d'humanité". Renard, par contre, se sert du thème de la greffe et de la transplantation des cerveaux sur un mode essentiellement érotique. L'échange des cerveaux est l'occasion d'un mélange des rôles et des conventions sexuelles: une femme copule tour à tour avec un chien (en fait une chienne!) et avec un taureau. Un homme au cerveau implanté à un taureau copule avec des génisses. Chez Wells domine l'horreur des greffes contre nature. Wells se laisse fasciner par l'horreur et l'angoisse qu'elle produit dans L'Ile du docteur Moreau comme dans La Machine à explorer le temps, par exemple, lorsque le voyageur du temps est assailli par les Morlocks anthropophages.

Chez Renard, il est un seul personnage qui échappe à l'échange des cerveaux: Emma Bourdichet, la maîtresse nymphomane du lutteur, de Klotz, de Mac-Bell et de Nicolas Vermont. Emma Bourdichet, cette antithèse parodique d'Emma Bovary, est femme ange, femme bête:

> (...) sa vue était une harmonie: harmonie des bayadères lascives qui ne savent mimer que l'amour, et ne pourraient se déhancher, onduler, frémir ou se cambrer, ni secouer leur chevelure, ni esquisser le moindre petit geste, sans qu'on les imagine en volupté... (p. 108)

Elle copule avec un être composite (corps d'homme, cerveau de chienne), appelle Nicolas "mon petit loup aimé" (p. 111), "mon rat" (p. 127).

Emma finit par quitter Nicolas pour rejoindre son premier amant,

> car voi tu, tu n'a été alaoteur que 2 fois, la foi que le taurot t'a fichu un cou de corne aprè, dans le petit boi, Epui la foi que t'a fichu le can auçito aprè, dan ma chambre, le Reste cest pas ca. Je désir un vrai omme. (p. 267)

Les deux fois dont parle Emma sont celle où le corps de Nicolas était habité par le cerveau de taureau et celle où Klotz les épiait par le trou de serrure, Nicolas à l'inverse d'Emma se sentant "descendre la pente voluptueuse".

Le personnage d'Emma Bourdichet pourrait induire le lecteur à penser à une possible misogynie de l'auteur. En réalité, l'un des éléments les plus déterminants dans ce personnage comme dans les autres est son appartenance sociale. Dans Le Docteur Lerne, les héros appartiennent à la haute bourgeoisie et si, à l'occasion, interviennent des personnages issus du peuple, ils sont regardés avec morgue par le narrateur. Ainsi Nicolas se rend-il au marché du village pour observer la paysannerie ordinaire: "Je me sens aujourd'hui l'âme d'un ethnologue..." (p. 118). Emma appartient au petit peuple, et c'est avec la même condescendance qu'il la juge, en la décrivant lascive, quasi bestiale.

b) Haine de l'Allemagne et mépris du peuple

Dans ce roman, est clairement lisible l'appartenance sociale des personnages. Les rôles valorisés, ceux que Renard offre à intérioriser au lecteur, sont ceux de la bourgeoisie. De fait, on a avec Le Docteur Lerne une science-fiction "haute", "de culture". Toute la tradition y est rappelée avec lyrisme: le merveilleux chrétien, le merveilleux païen, le fantastique, mêlés aux épopées médiévales, en un style érudit, travaillé jusqu'au maniérisme. Il s'agit de plaire au littéraire amoureux de culture nationale et de patrimoine; de belles lettres, qui élèvent l'âme aux cimes de l'esprit et de la poésie. Dans ce registre, point d'humour: la verve de M. Renard ne s'exerce qu'aux dépens des Allemands, du petit peuple, du personnage de Nicolas dans le domaine de la sexualité. En cela aussi réside la différence

entre Wells et Renard. Là où Wells opère un renversement radical des pôles de la suprématie sociale victorienne et de la classe ouvrière, Renard se fait le représentant de la classe bourgeoise.

Le Docteur Lerne est également le roman de la haine de l'Allemagne. Le titre mystifie le lecteur jusqu'à la fin ironique du roman: le docteur Lerne est effectivement un sous-dieu, mais bon et généreux; le mauvais, le profanateur, c'est l'Allemand Klotz, qui détourne la science de Lerne de son véritable objet: soulager l'humanité. Les trois aides détruisent le laboratoire avant de s'enfuir et Renard écrit sous la plume de Nicolas:

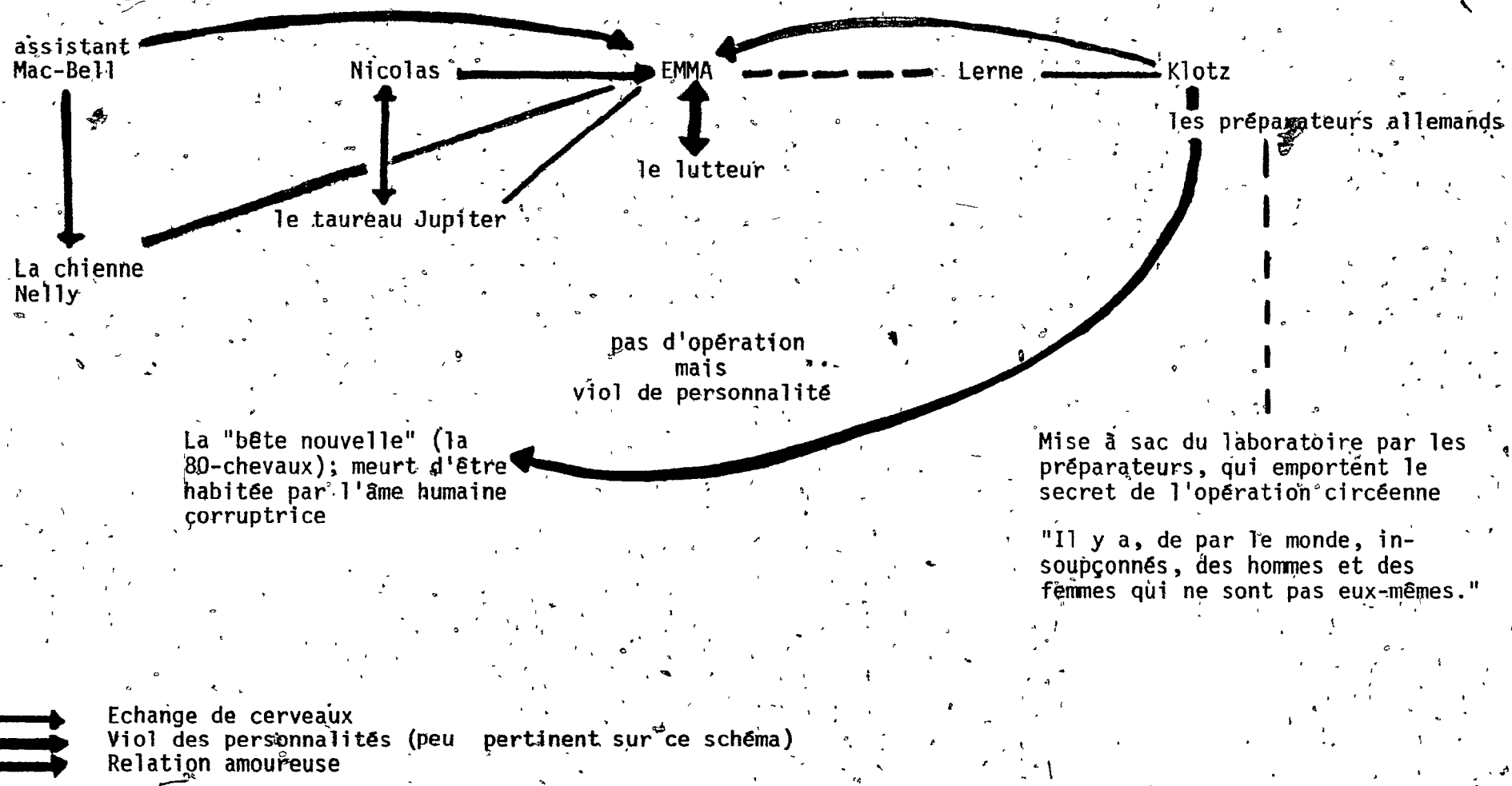
> Le sac du laboratoire me fit l'impression d'un chef-d'oeuvre. Il démontrait l'aptitude innée, à ce jeu, des hommes en général et de certaines nations en particulier. (p. 250)

Les aides sont des caricatures: le premier a le corps massif et courtaud, le second l'allure militaire et le menton plus qu'en galoche, "à la populaire", écrit Renard, et le troisième mange des cerises "avec fracas, ainsi que le rustre mâche des tripes" (p. 41).

Le caractère dominant, celui que l'on trouve aussi bien dans le petit peuple (Emma Bourdichet comprise) que dans la nation allemande tout entière, c'est celui de la rustrerie et de la vulgarité. Tout dans ce roman donne à conjecturer que M. Renard pense la nation allemande comme une immense classe inférieure, mal dégrossie et malveillante, qu'il traite par analogie avec la paysannerie française: l'Allemand mange des cerises (geste distingué) comme le rustre mâche des tripes. L'idéologie d'une classe éclate dans des passages comme ceux-là et il est remarquable qu'elle s'exprime dans les domaines de l'alimentation [8].

LE DOCTEUR LERNE, SOUS-DIEU

OPERATION CIRCEENNE (échange des cerveaux, puis viol des personnalités sans échange des cerveaux - p. 219)



Echange de cerveaux
Viol des personnalités (peu pertinent sur ce schéma)
Relation amoureuse

B) *Le Péril bleu* ou le dialogue des trois grands: Verne, Wells, Rosny

L'édition originale en volume (1912) porte en épigraphe cet extrait de la nouvelle de M. Renard "Parthénope ou l'escale imprévue":

> Car, on peut le dire, Madame: pour les oiseaux et les philosophes, la terre n'est que le fond du ciel et les hommes s'y traînent pesamment avec, au-dessus d'eux, l'océan d'azur interdit où passent les nuées ainsi que des remous.

Dans la 11e édition imprimée en Allemagne occupée, dont nous nous sommes servi [9], l'auteur a supprimé l'épigraphe et il s'explique sur le sens de cette suppression: je croyais, dit-il, être original,

> Mais je me suis laissé dire par Platon (Phédon) que Socrate avait exprimé, voici deux mille trois cents ans, l'hypothèse même dont Le Péril bleu n'est que la paraphrase... (p. 6)

1. L'intrigue

Le narrateur écrivain reçoit la visite du directeur de l'Observatoire, Jean Le Tellier, l'homme du Péril bleu. Le Tellier lui apporte un dossier sur les "Terreurs de l'An mil neuf cent douze", l'histoire de sa propre famille. Dans le dossier figurent des pièces très diverses, lettres, coupures de presse, croquis, matière que le narrateur est chargé d'organiser pour "faire comprendre à tout le monde tout ce qui s'est passé l'année dernière, et parce qu'un tel enseignement doit être donné" (p. 9).

La narration est chronologique et l'herméneutique narrative est de type policier. Des phénomènes mystérieux sont observés: abordages de navires, déprédations, disparitions d'objets et d'animaux. Les "mauvais plaisants"

ne laissent aucune trace et diverses interprétations sont proposées: les paysans pensent aux "Sarvants", c'est-à-dire à des fantômes; deux Piémontais de passage sont accusés des rapts; les journalistes les nomment les "avianthropes", car on les aurait vus voler. Le récit se resserre avec l'intervention de Le Tellier.

Le Tellier vient rendre visite à sa famille au château de Mirastel, et en particulier à sa fille Marie-Thérèse, qui fait tourner les têtes. Le savant est accompagné de Robert Collin, son secrétaire, d'une intelligence brillante mais d'un physique peu amène. Collin et François d'Agnès, jeune noble intrépide, demandent tous deux à Le Tellier la main de sa fille. Les principaux personnages en place et le décor planté, les événements se précipitent: trois membres de la famille, dont Marie-Thérèse, disparaissent lors d'une excursion.

Le motif de la disparition mystérieuse, que l'on retrouve dans bon nombre de récits d'aventures et en particulier dans le roman de science-fiction de Jean de La Hire, La Roue fulgurante (1908), constitue une ligne de force du Péril bleu. L'héroïne, jeune et jolie, est enlevée et c'est aux prétendants qu'il appartiendra de la ramener dans la sphère du groupe, ici sa famille. Celui qui y parviendra aura prouvé par là son intelligence et son intrépidité et gagnera sa main [10].

Le duc d'Agnès intervient pour sauver Marie-Thérèse; il est accompagné d'un inspecteur de la sécurité et d'un ami excentrique et anglomane: Tiburce. Tiburce, "sherlockiste", lecteur de Voltaire et de Poe, se ridiculise devant Le Tellier par ses déductions apparemment brillantes, mais

totalement erronées. Le véritable Sherlock Holmes, c'est Robert Collin. Tiburce, bouffon au grand coeur, est amoureux de la soeur du duc d'Agnès.

Chacun défend sa thèse: Tiburce croit l'Américain Hatkins responsable et part à sa poursuite sans attendre, habité d'une conviction monomaniaque.

Le phénomène s'étend. La terreur gagne à mesure que le nombre des enlèvements augmente. D'Agnès songe à construire une machine dont le moteur fonctionnerait par "électricité atmosphérique", permettant une "vitesse miraculeuse" (p. 162) et qui suivrait les ravisseurs dans les airs.

Une aveugle sent des vibrations de l'air à l'approche des ravisseurs invisibles. Collin se fait enlever volontairement. Les riches fuient et les pauvres se barricadent. Tout est laissé à l'abandon. Les suicides sont nombreux. Il règne un climat de "fin du monde": le Sarvant devient "l'ange exterminateur" (p. 183). Les terreurs de 1912 sont comparées à celles de l'an 1000. L'épicentre du phénomène est situé dans la région de France appelée le Bugey: dorénavant, "toute la terre surveillait le Bugey" (p. 185).

Le Tellier découvre à 50 km dans le ciel un objet stationnaire, d'où il pleut du sang, des têtes, des bras, des jambes, des viscères disséquées, viviséquées (p. 218). Le narrateur demande: le Sarvant est-il un docteur Lerne ou un docteur Moreau? Maxime Le Tellier, le fils, est enlevé, puis descendu dans la cour par les Sarvants pour servir d'appât: il raconte les supplices qu'il a vus là-haut; sa mère, démente, tente de l'abattre d'un coup de fusil.

Robert Collin, toujours prisonnier, se suicide après avoir attaché son journal à son cou pour renseigner Le Tellier sur les ravisseurs. A partir de ce moment, le récit consiste pour une large part dans le journal de Collin. Pour les ravisseurs, les humains, les animaux, les végétaux et même les objets inanimés sont comme des gibiers ou comme des poissons dans un aquarium. Les ravisseurs pêchent dans cet aquarium comme les humains pêchent des poissons. Pour quelle raison? Par curiosité scientifique. Collin s'exclame:

> Fous que nous sommes, pauvres êtres submergés par l'océan de gaz, nous qui nous croyons les maîtres de la Terre! Nous ne nous doutons pas qu'une autre humanité, plus considérable que la nôtre, existe au-dessus d'elle, nous ignorant, nous supposant à peine et nous prêtant l'esprit que nous prêtons aux crabes! Une autre humanité qui se croit évidemment la seule reine de la planète! Un autre peuple, sur un monde extérieur au nôtre et que les astronomes de Mars ou de Vénus prennent peut-être pour la véritable Terre... (p. 284)

Les Sarvants, ou "Invisibles", comme les nomme Collin dans son journal, sont-ils plus évolués que les humains? "Ils ne sont pas beaucoup plus intelligents que nous!" (p. 297) Ils se trompent en effet sur les classifications en péchant par "sarvantocentrisme": ils ne font pas de différence entre une girouette et un véritable coq.

Un de leurs véhicules, un "aéroscaphe", fait naufrage sur Terre: on peut le palper, mais non le voir. Ils y découvrent des boîtes contenant une "bête trapue", une espèce de crapaud tout en muscles: "Ainsi, les civilisés de là-haut, ces gens dont la science paraissait accomplie, en étaient encore au moteur animal!" (p. 326) Renard traite cette particularité avec humour

en évaluant la puissance de l'aéroscaphe à "130 crapauds-vapeur" (p. 327). La sphère est la forme prépondérante de l'univers des Invisibles. Pour voir l'aéroscaphe, il est nécessaire de le peindre à l'aide d'une peinture spéciale dont il ne sera fait usage que vers la fin du récit. Un aveugle est chargé de palper le corps des Invisibles trouvés morts dans l'aéroscaphe:

> Ce n'est pas un homme que je touche... C'est une agglomération de bêtes agrégées en forme d'homme, et ces bêtes sont bien des araignées... Oui..., de gros poux, si vous aimez mieux. (p. 332)

Le Tellier fournit l'explication de leur mode d'organisation: équipées de papilles nerveuses, les araignées peuvent

> former une quantité variable d'êtres collectifs, ou devenir un seul animal immense, doué d'un seul esprit, d'une seule volonté, d'une seule sensibilité, — une boule gigantesque, ou bien un cordon interminable, un chapelet... (p. 335)

Les Invisibles sont des "créatures-colonies", des "êtres-sociétés" (p. 335), et ils réalisent, dit le narrateur, "une chimère sociale: l'Etat coopératif. Le peuple sus-aérien jouit de l'idéale république: un dans tous, tous dans un" (p. 336). Et Le Tellier commente: "C'est admirable."

L'auteur pousse l'altérité le plus loin en conjecturant l'absence de souffrance chez ces êtres biologiquement différents de l'humanité: "Les Sarvants ne sont pas mauvais (...). Et s'ils ne savaient pas ce qu'est la souffrance?" (souligné par Renard, p. 337)

Lorsque le phénomène devient connu de tous, le monde vit une nouvelle ère de terreur: "L'homme, n'étant plus L'HOMME, s'inclina, pris de stupeur."

(p. 341) Puis suit le contrecoup: les basiliques se vident au profit des théâtres. Les ministres de la guerre veulent faire la guerre, ceux des colonies veulent coloniser... Et Le Tellier se demande si le "continent sus-aérien" n'a pas un emploi fondamental dans "l'économie de la planète" (p. 346).

Au Bugey, "l'horrible pluie de cadavres" persiste (p. 350) alors que Tiburce continue sa poursuite, son tour du monde, sur les traces d'Hatkins. L'existence de l'aéroscaphe, toujours invisible, est controversée. La foule gronde, craignant d'avoir été bernée, et réclame le remboursement des sommes envoyées aux sinistrés de Bugey: "Il ne s'agissait pas seulement d'une escroquerie, mais aussi d'un stratagème pour distraire de la situation sociale, sans cesse plus tendue, l'attention civique." (p. 356)

La peinture spéciale mise au point rend visible l'aéroscaphe, et permet de le filmer. Mais, sans doute par une réaction chimique, il disparaît.

Survient une lettre de Tiburce, où il confesse sa folie: "Faire du roman dans la réalité! Devenir Sherlock Holmes! Pauvre de moi! Malade que j'étais..." (p. 364) Parti monomaniaque, Tiburce revient sain d'esprit.

Les Invisibles, découvrant sans doute "chez les êtres d'en bas cette chose subtile, atroce et merveilleuse, — étrangère à leur monde", la douleur (p. 375), libèrent les humains.

Cependant Marie-Thérèse reste introuvable. Le duc d'Agnès va se suicider de douleur quand, coup de théâtre, une dépêche de Tiburce annonce qu'il a retrouvé Marie-Thérèse "par hasard" à Constantinople: elle a été enlevée par le Turc Abd-Ul-Kaddour. Mais ce dernier, usé par l'alcool et

les dépravations, meurt au terme de la traversée de la Méditerranée sans avoir touché à l'infortunée.

Une statue est élevée à la mémoire de Robert Collin et plusieurs mariages sont célébrés. Quant aux Sarvants, ils sont repartis mais ils peuvent revenir. Et sait-on ce qu'il y a dans les profondeurs abyssales du Pacifique? N'a-t-on pas à craindre une "montée de crabes, futurs envahisseurs de nos côtes?" (p. 391) Le narrateur, en une litanie de "peut-être", s'interroge sur les mystères de la mer, du ciel et même du sol: et les "créatures invisibles et intangibles au milieu même de l'humanité" qui seraient "nos maîtres insoupçonnables", installées en nous-mêmes et nous dirigeant à leur gré? (p. 393)

De quoi sera fait l'avenir? "A tout moment des cataclysmes inopinés, d'une sorte analogue, peuvent fondre sur nous, sur nos fils ou leur descendance." (p. 394)

Et l'auteur, par un retour sur le récit, demande, même si l'on considère cette histoire comme une fable, qu'elle soit proclamée possible:

> Et, comme toutes les fables, grain d'amère philosophie roulé en pilule d'or dans tout le sucre d'un apologue, la fable des Sarvants aura porté son fruit. M. Le Tellier le savait; aussi désirait-il un récit populaire du Péril bleu. (p. 395)

2. Renard critique de Wells, Rosny et Verne

Dans Le Péril bleu, Renard se révèle un lecteur attentif de Rosny Aîné et de H.G. Wells d'une part et de Jules Verne d'autre part. L'une des originalités de ce récit tient à sa construction fondée sur les deux courants imaginaires représentés par Rosny/Wells et par Verne qui s'entrecroisent en

une intrigue rosnyenne et une intrigue vernienne.

a) Renard critique de Wells et Rosny

L'irruption soudaine de l'altérité extraterrestre, les interrogations sur la nature de cette altérité et la rupture épistémologique qui en découle appartiennent à la thématique rosnyenne. Les Invisibles de Renard, tout comme la force mystérieuse de Rosny, sont des entités qui produisent, par un effet de masse, une désorganisation profonde de la société, des valeurs et des conceptions du monde, révélant ainsi la précarité de la position de l'homme dans le cosmos.

Ce motif se trouve certes chez Wells (La Guerre des Mondes), mais dans ce roman le renversement des valeurs tient à une menace de caractère guerrier. En effet les Martiens de Wells sont des envahisseurs et la guerre des mondes est un cas particulier, interplanétaire, de la lutte entre espèces.

Chez le Rosny des "Xipéhuz", le socio-darwinisme interplanétaire était également présent, mais il aura disparu dans La Force mystérieuse: la Force — altérité radicale — surgit brutalement et disparaît comme elle était venue, sans laisser des traces qui pourraient donner quelques indices sur sa nature.

L'élément nouveau que Renard ajoute au motif, c'est la richesse d'une métaphore: les humains sont pour les Invisibles des poissons qu'ils pêchent à des fins d'étude. Dans son journal, Robert Collin note qu'ils ne sont pas emprisonnés: ils sont classés comme des "échantillons de la faune

et de la flore terrestre":

> Un fait indubitable, c'est que je fais partie intégrante d'une collection de types, d'un muséum, d'une ménagerie, — ou plutôt d'un aquarium, puisque, au lieu d'être véritablement comme des bêtes en cage, nous sommes plongés dans notre élément vital, sicut poissons dans aquarium. Ou plutôt, puisque cet élément c'est l'air, nous sommes dans un AERIUM... Eh oui! un aérium aussi bien compris que l'aquarium rêvé par Maxime Le Tellier pour reproduire l'ambiance des bas-fonds sous-marins... (souligné par M. Renard, pp. 273-274)

Maxime Le Tellier, qui viviséquait les poissons dans son laboratoire pour "savoir comment ils sont faits" (p. 296), assiste, livide, à la vivisection qu'opèrent les Invisibles sur les humains. Robert Collin note dans son journal:

> Hier, je tremblais encore trop pour écrire. C'est affreux, ce que j'ai vu! J'ai vu tout près de moi, là, un homme nu, couché à ma hauteur. Je voyais, imprimée dans sa chair pâle et frissonnante, la trace rouge des liens invisibles qui l'immobilisaient. — Ils veulent savoir comment nous sommes faits! — Oh! ces estafilades soudaines! ces plaies brusques! ces apparitions de blessures qui s'ouvraient sans qu'on aperçût l'instrument du supplice! Et cette bouche hurlante! Et tout le sang! tout le sang!... Je n'ai pas pu rester en face; je me suis détourné!... (p. 295)

Dans l'aéroscaphe naufragé, ils découvrent des Invisibles; et Le Tellier songe: "Ce n'est pas des hommes; c'est impossible. Si légers! sans coeur! sans poumons! Ce ne peut pas être des hommes, — même adaptés, que diable! Le transformisme a des bornes..." (pp. 321-322) Ainsi donc, contrairement à Wells et Rosny, Renard imagine une solution de continuité dans l'échelle des êtres telle que Darwin la conçoit. Et lorsque Renard

s'attarde sur l'étrangeté des Invisibles, il se plaît à affirmer leur radicale altérité par rapport au schéma darwinien. En cela Renard se détache de Wells qui présente ses Martiens comme parvenus à un stade d'évolution plus avancé que l'homme, et aussi du Rosny des "Xipéhuz". Chez Rosny, les Hommes-des-Eaux de Nymphée ne sont pas soumis au transformisme et c'est pour cela qu'ils suscitent chez le narrateur une admiration vive, tout comme les Invisibles font l'admiration amusée de Le Tellier par leur capacité à former un être-société, une entité symbiotique, à la fois individuelle et collective.

Renard prend le contre-pied de Rosny dans plusieurs autres domaines, reliés, il est vrai, au caractère anti-darwinien de l'évocation de l'altérité. Ainsi, là où Rosny pense une beauté universelle des êtres, Renard affirme l'absence d'une communauté esthétique entre les Invisibles et les humains. Le Tellier se demande pourquoi la jolie Marie-Thérèse, et elle seule, a été gardée par les Invisibles: "Sa beauté n'expliquait rien, sa beauté n'avait pas cours chez les Sarvants, pas plus que chez nous la grâce d'une araignée..." (p. 376)

Les humains sont relâchés, et Le Tellier interprète cette libération comme une preuve de l'intelligence et de la bonté des Invisibles. Et le narrateur s'étonne:

> C'est en effet une chose assez monstrueuse, logiquement parlant, que les poètes et les philosophes qui ont imaginé des êtres intelligents hors l'humanité, en aient toujours fait des créatures sanguinaires et méchantes. (p. 375)

Cela peut également constituer une critique par anticipation de

toute la science-fiction post-wellsienne, marquée par les schémas d'affrontement entre espèces, qui s'autorise les manifestations les plus ouvertes de racisme à l'échelle planétaire.

Tels sont certains des principaux éléments rosnyens et wellsiens du Péril bleu. Cet imaginaire se caractérise par une réflexion souvent grave sur des phénomènes aux conséquences horribles. Du reste ce roman pourrait être considéré comme un récit d'horreur si l'auteur n'y avait pas introduit une intrigue légère, qui est lisible comme une parodie de la thématique vernienne.

b) Renard, critique de Verne

Marc Angenot a montré dans "Jules Verne, le dernier utopiste heureux" [11] que l'oeuvre de Verne s'organise dans son ensemble le long d'un vecteur: "la circulation et l'accélération des flux dans un univers clos".

Les personnages positifs de Verne sont des êtres à idée fixe: Hatteras, Lidenbrock, Fogg... et, paradoxalement, ces idées fixes sont des idées ambulatoires. Arrêtons-nous à Fogg et au Tour du monde en 80 jours.

Fogg, qui a fait le pari de réaliser le tour du monde en moins de 80 jours, est poursuivi par le policier Fix qui le soupçonne d'avoir volé l'or de la banque d'Angleterre.

Parallèlement, dans Le Péril bleu, Tiburce, le "sherlockiste", poursuit l'Américain Hatkins soupçonné d'avoir enlevé Marie-Thérèse. Or, Fogg et Hatkins se révèlent innocents de ce dont on les accuse et le dénouement attendu, chez Verne comme chez Renard, est un retour pur et simple au point

de départ sans "plus-value". Chez Verne le parcours a-t-il été pure circulation? Verne demande: Qu'avait gagné l'excentrique gentleman à ce déplacement? "Rien, dira-t-on? Rien, soit, si ce n'est une charmante femme", Mrs. Aouda. Chez Renard, il existe un homologue de Mrs. Aouda dans la sagesse acquise: Tiburce devant l'échec de sa poursuite d'Hatkins reconnaît son erreur, admet le caractère monomaniaque de son entreprise, perd son idée fixe et acquiert la sagesse.

Le roman de Renard se caractérise cependant par rapport à l'oeuvre de Verne par un schéma également proppien: n'oublions pas que le mariage de Tiburce avec Jeanne est conditionnel au retour de Marie-Thérèse dans la sphère du groupe. Tiburce accepte le marché et la poursuite commence. En cours de route, le duc d'Agnès, destinateur, reconnaît que le marché n'est pas acceptable: Tiburce, même s'il ne retrouve pas Marie-Thérèse, épousera Jeanne. Là-dessus, Tiburce annonce son échec; il n'a pu retrouver Marie-Thérèse, mais il revient guéri de sa monomanie.

Renard pousse la référence à Verne plus loin encore, en singeant l'effet de fausse fin du Tour du monde en 80 jours: Philéas Fogg croit avoir perdu son pari, tout comme Tiburce, qui reconnaît avoir couru le mauvais lièvre en la personne d'Hatkins. Mais ces deux échecs sont des faux semblants: en réalité, Fogg a gagné un jour parce qu'il s'est déplacé vers l'est, tout comme Tiburce qui, "par hasard", retrouve Marie-Thérèse à Constantinople.

c) Le Péril bleu ou l'incompatibilité des imaginaires de Wells/Rosny et de Verne

Le Péril bleu met ainsi en présence deux motifs imaginaires antagonistes: l'irruption de l'altérité rupturelle et la circulation en vase

clos sans extériorité. Ces deux imaginaires s'infléchissent-ils par une forme d'intégration et de dépassement des deux problématiques?

A aucun moment une véritable communication ne s'établit entre extériorité/clôture et rupture/évolution. Pour Tiburce, tout se passe comme si les Invisibles n'avaient pas existé: il quitte le Bugey lorsque les phénomènes se déclarent et y revient quand les Invisibles sont partis. L'horrible réalité des Invisibles ne l'a pas touché et il est l'un des seuls à avoir totalement échappé à l'épouvante.

Quelle fonction l'intrigue vernienne a-t-elle donc dans le récit? Il n'est pas de roman de M. Renard qui ne repose sur un faux semblant: la fausse fin du Tour du monde a sans doute paru à Renard convenir pour donner à une intrigue rosnyenne tragique une dimension humoristique. Tiburce joue dans ce roman le rôle de bouffon sur lequel le tragique n'a pas de prise et qui permet certaines extravagances romanesques.

C'est aussi une occasion de rendre un hommage irrévérencieux à Verne. Pour Renard faire intervenir les deux grands courants imaginaires que représentent Rosny/Wells et Verne dans le même espace romanesque nous semble dénoter une volonté de donner à voir au lecteur, de lui faire sentir, toute la distance qui les sépare, et l'optimisme puéril des personnages verniens.

Fasciné par Rosny/Wells, Renard n'hésite pas à l'occasion à se poser explicitement en anti-vernien. Ainsi, dans "Le Voyage immobile" [12] (daté de 1908) qui est un tour du monde en un jour; le véhicule aérofixe est l'antithèse de toutes les machines circulantes de Verne: locomotives, sous-marins, aérostats, engins volants...

> N'avez-vous jamais pensé combien les hommes sont ridicules dans leur façon de voyager? ridicules de se déplacer, à grand renfort de vapeur, d'essence ou d'électricité, SUR UNE BOULE EN MOUVEMENT, alors qu'il suffit de rester stationnaire au dessus d'elle pour que tous les points d'un même parallèle vous défilent sous les yeux, l'un après l'autre, avec faculté d'y atterrir? (Souligné par Renard, p. 41)

Qu'arrive-t-il lorsque l'aérofixe manque sa "destination" en raison d'une erreur de calcul? Les "voyageurs immobiles" s'exclament: "Nous aurons passé un jour de lumière, et vécu, par contre, une nuit de trop!..." (p. 52) La conjecture s'offre alors comme l'exact contre-pied du Tour du Monde.

Comme le voyage peut se prolonger, tout est prévu pour les besoins naturels des passagers, ce qui est l'occasion pour Renard d'ironiser sur les récits de Verne:

> Ah! messieurs, pardonnez-moi cette considération. Elle vous atteste la véracité de mon histoire, et met en lumière combien les contes de Jules Verne et autres touristes en chambre diffèrent, au premier regard, d'un voyage authentique. (p. 60)

"Le Voyage immobile" est fondé exclusivement sur une intrigue qui prend le contre-pied de la thématique de Verne. Si l'on considère l'ensemble des nouvelles de science-fiction, on s'aperçoit que les autres textes s'appuient sur les auteurs que Renard affectionne, Wells et Rosny, et que cette nouvelle fait donc figure d'exception. Renard reprendra la thématique vernienne pour la critiquer dans Le Péril bleu (1912). Mais après ces deux textes, Renard ne reviendra plus à Verne; par contre on peut constater l'influence des thématiques de Wells et de Rosny après la guerre de 1914-1918, jusqu'en 1921 ("L'Homme truqué") dans le cas de Rosny Aîné, et jusqu'en 1923

("L'Homme qui voulait être invisible") dans le cas de Wells. Après quoi, Renard produira surtout des romans feuilletons, des nouvelles mi-science-fiction mi-fantastique et les deux romans Le Singe (en collaboration avec Albert-Jean) et Un Homme chez les microbes, d'une veine différente de ses oeuvres antérieures.

II) La science-fiction et le fantastique dans deux romans-feuilletons et dans les nouvelles

L'intérêt de Maurice Renard ne réside pas seulement dans ses grands romans. C'est aussi un feuilletonniste et un nouvelliste important. Nous examinerons en premier lieu les nouvelles de science-fiction, puis les deux feuilletons qui comportent des éléments "parascientifiques". Après une analyse de quelques récits fantastiques, nous étudierons les nouvelles hybrides entre la science-fiction et le fantastique.

A) Renard, nouvelliste de science-fiction

Les nouvelles de science-fiction de M. Renard sont en général assez longues, contrairement aux textes fantastiques. Les principales ont entre vingt et cent pages. Ce sont:

1- "Les Vacances de Monsieur Dupont" (1905)
2- "Le Voyage immobile" (1909): déjà abordée au chapitre précédent
3- "L'Homme au corps subtil" (1913)
4- "Le Brouillard du 26 octobre" (1913)
5- "La Rumeur dans la montagne" (1921)
6- "L'Homme truqué" (1921)
7- "L'Homme qui voulait être invisible" (1923)
8- "Le Professeur Krantz" (1932)

1- "Les Vacances de Monsieur Dupont" (1905) [13]

Dupont, le narrateur, passe six mois de vacances chez son ami le paléontologue Gambertin, qui a une propriété en province dont l'existence est tenue secrète. Le muséum de la propriété et le contact de Gambertin produisent chez Dupont une fièvre de recherches scientifiques: Gambertin demande à Dupont quelles sont ses convictions religieuses et politiques: "Il est difficile (explique-t-il) d'être paléontologue sans devenir du même coup infidèle et socialiste" (p. 134). A quoi Dupont répond: "Il me paraît impossible à la Science de s'abuser. J'accepterai donc ses résultats les moins prévus comme des réalités." (p. 134)

Gambertin retrace à Dupont l'histoire de la terre et de l'univers. La plaine où ils se trouvent est le fond d'un océan primitif d'où émergeait le Plateau Central. Là, "Caïn mégalosaure a souvent dévoré Abel iguanodon. Et c'est peut-être de là que ce mythe est parti, qu'en sait-on?..." (p. 143)

Cet été-là, la chaleur s'élève jusqu'à 50° C, comme à l'ère secondaire. Les phénomènes insolites s'accumulent: les arbres ont leurs feuilles complètement dévorées, la citerne est vidée pendant une nuit...

Le nouveau jeune curé du village, dont la première "vocation" était l'archéologie, et Gambertin ont des discussions sur la révélation et sur les progrès de la science, en présence du narrateur Dupont.

Des pluies diluviennes éclatent et sur le sol apparaissent les traces d'un iguanodon: l'oeuf de ce dernier a été conservé intact jusqu'à cette époque dans une caverne où il est éclos à la faveur des conditions climatiques exceptionnelles. L'iguanodon se révèle être un mégalosaure

carnivore. Il décapite Gambertin et l'avale d'un coup.

Manquant d'eau, le mégalosaure meurt dans la caverne où il est né. Le curé et Dupont retrouvent Gambertin dans son estomac, et le curé lui fait cette oraison funèbre: "Il est mort au champ d'honneur de la Science". (p. 209)

Le point nodal de cette nouvelle est la rencontre de Gambertin et du curé. C'est sur les discussions entre les deux hommes que repose le dévoilement des positions idéologiques des personnages; elles valorisent la position conservatrice de la religion face à la science:

> Cette pensée que la terre de France n'avait pas toujours été et ne sera pas toujours ne pouvait anéantir ma tendresse pour le pays tel que je le connais. Cette pensée que peut-être l'homme n'était pas encore l'homme il y a des siècles, et ne le sera plus dans un avenir fort éloigné, ne me poussait pas irrésistiblement, sous prétexte d'une commune destinée, à souhaiter la famille mondiale.
> Malgré la prédiction de mon hôte, je ne devenais donc pas anarchiste, et l'athéisme ne me gagnait pas non plus, grâce aux répliques du curé — lequel du reste niait énergiquement l'évolution humaine. (p. 193)

Le curé est la figure dominante, à tous points de vue: c'est elle qui, ambigument, réconcilie les opposés, surtout par l'amitié et le respect que lui porte Gambertin, agnostique et socialiste. Mais l'opposition demeure entière entre la foi religieuse et la connaissance scientifique. Dans son oraison funèbre, le curé concède la grandeur à Gambertin. Il reste qu'à la science est associé un destin de mort, mais parce que la science apparaît une lutte qui a son champ d'honneur et ses héros, elle n'est pas présentée comme une malédiction. Le dénouement de la nouvelle refuse donc de trancher

dans un débat idéologique clairement énoncé entre les deux positions en présence.

2- "L'Homme au corps subtil" (1913; en recueil en 1920) [14]

Cette nouvelle se présente comme la suite de "La Singulière Destinée de Bouvancourt". Le docteur Sambreuil, confident de Bouvancourt, révèle un épisode de la vie du physicien dix ans après les événements de "La Singulière Destinée". Etant parvenu à pénétrer les miroirs dans ce dernier récit, Bouvancourt poursuit ses recherches sur les rayons X et réussit ainsi à se rendre invulnérable et à traverser la matière. Une bande de malfaiteurs cherche à s'approprier la découverte. Bouvancourt traite le chef de la bande aux rayons X sur sa demande, mais en omettant de lui protéger les pieds. Le malfaiteur disparaît dans le sol. Le savant, bourreau malgré lui, en conçoit des regrets, que le docteur tente d'apaiser:

> (Bouvancourt) s'abandonna au cours d'une préoccupation d'où je me gardai bien de le tirer, car peu à peu il prenait le visage de Science, de force et de mansuétude que je souhaite voir au Tout-Puissant, si nous devons quelque jour nous trouver face à face. (p. 125)

3- "Le Brouillard du 26 octobre" (1913) [15]

Deux savants, un botaniste et un géologue, sont surpris, alors qu'ils se promènent dans les champignonnières de ce dernier, par un brouillard opaque qui éteint le soleil. Le brouillard monte également du sol: "une nouveauté s'accomplissait" (p. 142). Cette brume dense est salée; ils entendent comme du vent dans les sapins et la lumière réapparaît, découvrant des herbes des tropiques.

Ils concluent à un mirage qui fait voir, entendre, respirer ce qui

est très lointain dans le temps; car les herbes des tropiques sont aujourd'hui éteintes, elles datent de l'ère tertiaire. Ils se reconnaissent "au beau milieu de la période néozoïque" (p. 152). Et le géologue pense: "Virgile est en marche dans le cerveau d'un chimpanzé..." (p. 170)

Mais ce qu'il découvre alors remet en question cette filiation du chimpanzé avec l'homme moderne! Une sorte de chauve-souris géante s'offre à leurs yeux: ce sont des "hommes volants", des "anthropoptérix", les véritables ancêtres de l'homme actuel. Les hommes volants, par un mirage réciproque, aperçoivent les deux savants et l'un d'eux attaque le géologue, lui dérobe sa montre. Le botaniste, qui est armé, tire sur l'anthropoptérix et le coup dissipe le brouillard.

Curieux de retrouver une trace des créatures ailées, ils font des fouilles et découvrent le crâne de celui que le botaniste a tué avec son fusil: il a la main crispée sur le chronomètre fossilisé où il est encore possible de lire l'adresse de l'horloger parisien où il a été acheté. Le narrateur fait ce commentaire:

> Notre besoin de sillonner le ciel, notre immortel désir d'envolée, ce n'est pas un espoir, une poussée de la race dans le sens du meilleur et du plus beau! Ce n'était qu'un regret indéfini... le regret des ailes perdues... le regret du paradis perdu. (p. 194)

Le géologue s'exclame: "Il ne faut pas apprendre aux hommes qu'ils sont des anges déchus. Ce serait trop triste!" et le botaniste lui rétorque qu'on doit la vérité aux autres hommes.

4- "La Rumeur dans la montagne" (en recueil en 1921) [16]

Un artiste peintre de 45 ans ressent tragiquement l'échec de sa

vie: il y a eu cette guerre dont "chaque jour comptait quadruple" (p. 215). Peignant dans la montagne, il entend des sons harmonieux et deux voix musicales: il est "pris, envoûté, bienheureux!" (p. 228). "Il fallait trouver le forum de béatitude. C'est là qu'il fallait vivre. On ne pouvait pas vivre ailleurs." (p. 229)

Il a alors une réminiscence de son enfance: un livre de son père, une relation de voyage, où les voyageurs rapportaient la découverte d'une ville merveilleuse en plein désert africain:

> Il fallait donc rester sur l'opinion que la belle cité du mirage était la capitale d'un empire caché dans les profondeurs inexplorées de l'Afrique, et supposer qu'il existait quelque part une civilisation séparée de la nôtre. (pp. 234-235)

Les voyageurs avaient préféré penser à une hallucination collective, car "le bon sens répugne à de telles conjectures" (p. 235). Le peintre, qui n'en a pourtant entendu que la rumeur, croit à l'existence de cette ville mystérieuse.

A l'idée qu'une telle ville existe réellement, sa vie est transfigurée. Un jour, cependant, des travaux d'ouverture d'un chemin d'exploitation dans la forêt créent un point de rupture de l'écho. Il cherche à nouveau à capter la rumeur. En vain. On le retrouve mort dans la ravine.

5- "L'Homme truqué" (en recueil en 1921) [17]

Le jeune soldat Le Bris est aveugle de guerre; il a subi sur ses yeux des expérimentations dont il ne connaît pas les artisans. Ces derniers lui ont implanté des yeux artificiels, des "électroscopes" (p. 99), qui lui permettent de "voir l'électricité". "Nous sommes les pionniers de la plus

grande humanité" (p. 98), déclarent-ils à Le Bris.

Le Bris refuse de servir de sujet d'expérimentation: il s'échappe du château aménagé en clinique où il est prisonnier. En France, il rencontre le docteur Bare qui, grâce à la vision électroscopique de Le Bris, fait des recherches sur les courants de Foucault.

Le Bris et Bare sont tous deux amoureux d'une locataire de la maison, Fanny. A l'agonie, Le Bris voit des disques violets traverser la chambre et l'un d'eux s'attacher au cerveau de Bare. Pour justifier son opiniâtreté à percer le secret des yeux électroscopiques, Bare fait intervenir la défense future de la patrie:

> Quoi! nous, Français, nous resterions dans l'ignorance d'une semblable découverte, alors que l'ennemi la posséderait et la perfectionnerait? Quoi! demain, si la guerre éclatait à nouveau, nous subirions cette effarante infériorité d'avoir à combattre des manières de surhommes? (p. 161)

Le Bris mort, Bare tente de s'emparer des électroscopes de Le Bris, mais Fanny et sa tante, complices des ophtalmologues mystérieux, les avaient déjà énucléés.

6- "L'Homme qui voulait être invisible" (1923) [18]

Le chimiste Patpington, oncle du docteur Hopkins, le narrateur, soutient que l'histoire de l'homme invisible de H.G. Wells est "trop vraisemblable pour n'être pas vraie" (p. 354), et il entend le prouver en se rendant lui-même invisible. Pour le dissuader de tenter l'expérience, Hopkins lui fait valoir que "l'oeil est une chambre obscure qui est pleine de 'substances réfringentes' (...) qui, pour jouer leur rôle optique, doivent

réfracter les rayons lumineux" (p. 363).

Après un moment d'abattement, Patpington accepte la cécité en échange de l'invisibilité. Le laboratoire ayant explosé à la suite de l'expérience, Patpington se croit invisible alors qu'il a perdu la vue dans l'explosion. Son entourage ne le dément pas.

Après quelques mois, cependant, Patpington en a assez d'être "invisible". Il dicte sa formule à Hopkins qui, à la place de la préparation, lui donne à absorber un cocktail. Hopkins joue la comédie de la réapparition, et Patpington retrouve la vision. Hopkins murmure: "O puissante, redoutable et mystérieuse suggestion!" (p. 375)

7- "Le Professeur Krantz" (1932) [19]

La jeune épouse du narrateur est condamnée par les médecins. En voyage à Berlin, le narrateur rencontre le "Prince de la Science" (p. 6), le professeur Krantz. Ses recherches visent à rien moins que vaincre la mort et, dans une année, dit-il, ce sera chose faite.

De retour à Paris, le narrateur apprend la guérison inattendue de son épouse, sans l'intervention de Krantz, et de son "horrible artifice", sa "géante monstruosité" (p. 14). Un voyage à Berlin remet fortuitement le narrateur en présence de Krantz et de ses collègues médecins, qui exercent dans un hôpital ultra-moderne. Krantz a réalisé son projet de vaincre la mort: il s'est lui-même implanté une machine qui lui soutient le coeur. "Je suis pareil à un automate qu'on a remonté" (p. 21), dit-il; mais ce qu'il n'avait pas prévu, c'est l'horreur, "une horreur que je ne veux infliger à personne" (p. 21). Cette horreur est celle de survivre quand l'âme a quitté

l'enveloppe charnelle. Krantz s'exclame:

> Et je sentais ma vie à moi, ma vie vraie, naturelle et légitime, protester, entrer en révolte, de la façon la plus inattendue et la plus violente, contre ce répugnant produit de fabrication illicite, cette contrefaçon de l'oeuvre divine, ce frauduleux ersatz. (p. 22)

Mais tout cela n'est que le délire d'un fou: le professeur Krantz n'est pas le co-directeur de l'hôpital, comme chacun feint de le penser, c'est "le père Trompe-la-Mort". Le tic tac dans sa poitrine est celui d'une montre qu'il porte à même la peau.

Ils retrouvent Krantz mort, le chronomètre arrêté à onze heures; et le directeur de l'hôpital explique au narrateur, dubitatif:

> Krantz était convaincu que le cours de sa vie dépendait du mouvement de la montre. Eh bien! c'est quand il a vu la montre arrêtée — c'est quand il a senti cela — qu'il est mort. Mort de saisissement. Et de logique. Tout ici-bas s'explique naturellement, Monsieur Semeur. (p. 24)

Et, à l'instar de Lerne, Krantz retrouve sa sérénité dans la mort. Mais son rêve à lui était "énorme et burlesque" (p. 24) à l'inverse de celui de Lerne-Klotz, qui ne recherchait que le pouvoir et l'argent.

Dans les nouvelles de science-fiction on constate la même économie dialogique que dans les romans. Par rapport à ces derniers elles ont la particularité de constituer des jalons nets dans l'évolution de l'auteur. Des "Vacances de Monsieur Dupont" qui s'interdit de conclure sur le sujet de l'antagonisme de la foi face à la science jusqu'au "Professeur Krantz" au "rêve énorme et burlesque", Renard a montré la science tour à tour comme ce

qui peut faire de l'homme le presque égal de Dieu ("L'Homme au corps subtil", comme déjà le docteur Lerne) mais aussi ce qui peut le perdre ("L'Homme truqué", comme Klotz, le préparateur allemand de Lerne). Dans "La Rumeur dans la montagne", la technologie est montrée dans ses effets destructeurs de la capacité de rêve poético-utopique. Quant au "Brouillard du 26 octobre", c'est une rêverie du missing link séduisante, mais sans réel intérêt. Ces nouvelles manifestent l'impossibilité où se trouve Renard d'accepter ou de rejeter la science en bloc. L'image de la science positive est en général liée à un scientifique de nationalité française, celle de la science négative à un scientifique de nationalité allemande.

Ces nouvelles appartiennent sans équivoque à la science-fiction sans qu'interviennent des motifs hétérogènes à ce genre. Nous allons maintenant voir quelle place est accordée à la science-fiction dans deux romans-feuilletons et comment s'articulent le fantastique et la science-fiction dans l'un de ces romans ainsi que dans quelques nouvelles.

B) Renard feuilletonniste: le mélange des genres

Les Mains d'Orlac et Le Maître de la lumière sont deux romans-feuilletons publiés dans les années vingt dans L'Intransigeant. Pour les raisons économiques déjà mentionnées, M. Renard mettra également sa plume au service du Petit Parisien, de L'Eclaireur de l'Est et du Journal de la Femme, auxquels il fournira des récits historiques et sentimentaux en une soixantaine d'épisodes. Cette reconversion quasi exclusive au roman-feuilleton a son importance pour notre propos. Le découpage des feuilletons en épisodes dans les deux romans qui nous occupent ici imprime au récit un rythme,

lui impose des exigences particulières liées à ce rythme. Chaque épisode doit tenir le lecteur en haleine et se terminer sur un mystère susceptible d'entretenir son intérêt de telle sorte qu'il continuera d'acheter le journal pour connaître la suite. Pour produire cet intérêt, et le renouveler sans cesse, M. Renard procède par mélange de genres: l'auteur met à contribution toutes les ressources des genres populaires pour accrocher son lecteur.

Ainsi, dans Le Maître de la lumière, l'amorce est conventionnelle; il s'agit d'une reprise du thème de Roméo et Juliette: l'amour de deux jeunes gens est contrarié par la haine héréditaire entre leurs deux familles corses. Sur l'intrigue sentimentale se greffent diverses autres intrigues: historique, policière et "parascientifique".

1- Le Maître de la lumière (en feuilleton dans les années 20; en volume en 1948) [20]

On est en 1929. La haine entre les Ortofieri et les Christiani, deux familles corses de la petite noblesse d'Empire, a atteint un paroxysme en 1835, époque à laquelle César Christiani, capitaine corsaire de Napoléon, est assassiné par le banquier Fabius Ortofieri.

Le doute demeure cependant sur la culpabilité de Fabius, qui s'est toujours défendu de l'assassinat de César. Par une fausse coïncidence, le meurtre de César a eu lieu à l'endroit même, dans l'appartement de ce dernier boulevard du Temple, au jour et à l'heure exacts de l'attentat perpétré par un autre Corse, Fieschi, contre le roi Louis-Philippe.

C'est sur la culpabilité douteuse de Fabius que repose le récit: le jeune Charles Christiani s'acharne à démontrer en effet que Fabius

est innocent pour pouvoir épouser Rita Ortofieri, dont la main est également convoitée par un ex-condisciple du Charles, Luc de Certeuil.

A l'intrigue sentimentale s'ajoute donc une enquête historique et policière, menée par l'historien Charles. L'enquête historique et policière est elle-même assujettie à l'intrigue parascientifique.

Charles est réclamé au château familial de Silaz, en Savoie, par le régisseur qui prétend le château hanté. Au château, Christian découvre la "merveille": un carreau de fenêtre d'une des chambres leur fait voir le château tel qu'il était à diverses époques du XIXe siècle. César Christiani apparaît s'affairant dans la chambre. Charles appelle ce prodige la "rétro-vision" et il l'explique par la nature de la plaque qui occupe la place du carreau:

> Le passé existe toujours dans l'ordre de la lumière, dans l'ordre de l'optique; mais jusqu'ici, notre passé à nous, habitants de la Terre, n'avait pu tomber sous nos propres regards. Cela ne l'empêche pas de s'éterniser visuellement, comme tous les passés où règne la lumière. Ainsi, quand nous regardons les étoiles, c'est leur passé que nous voyons (...). En somme, trouva-t-il après un silence, ces carreaux agissent exactement comme si la lumière mettait, à les traverser, autant de temps qu'elle en met à franchir d'immenses espaces célestes. Tout se passe comme s'ils étaient des condensés d'espace, des comprimés de distance... (p. 81)

Cette "substance rétrospective", Charles la nomme "luminite". Le carreau montre César rangeant des documents dans une cache. Ces documents sont le récit de la découverte du "verre optique" par César, et dont le narrateur donne une version condensée.

Pendant sa vie de corsaire de Napoléon, César Christiani découvre

une île volcanique dans la mer des Indes habitée par de petits hommes jaunes. Prisonnier de ces derniers, César est conduit dans une caverne souterraine dont les murs semblent donner sur l'extérieur. En réalité, il s'agit d'une illusion produite par la luminite posée sur les parois. Ce que César voit, c'est l'île telle qu'elle était avant les âges historiques:

> Ce qu'il voyait à présent formait une mêlée monstrueuse de racines, de tiges vertes et poilues et de tentacules végétaux. C'était une forêt de plantes grasses, terrifiques, absolument anormales. (pp. 102-103)

Libéré par ses matelots, César découvre que la luminite est d'origine naturelle et qu'il en existe des carrières dans l'île. Certaines des plaques des carrières sont déjà impressionnées; il y contemple des scènes préhistoriques où évoluent de grands sauriens, des lézards volants, des hommes-singes ("nos premiers ancêtres", dit-il, p. 107). Il choisit quelques plaques vierges, et quitte l'île qui est menacée par une éruption du volcan. Plus tard, César cherchera à retourner sur l'île, mais elle aura disparu. Ainsi s'achève le récit de César résumé par Charles Christiani.

La suite du récit conte comment, après de multiples péripéties s'entrecroisant, Charles parvient à découvrir, grâce à une plaque de luminite dissimulée au dos d'un tableau de Fragonard et grâce au perroquet archicentenaire de César, que c'est non le banquier Fabius Ortofieri mais l'inspecteur de police, un ancien matelot de César, qui l'a assassiné par vengeance et pour l'argent. L'inspecteur, ayant eu vent qu'un Corse préparait un attentat contre Louis-Philippe, s'imagine que ce Corse est César Christiani, oubliant Fieschi, le véritable fomenteur de l'attentat. Assassiner César,

c'est se venger de son ancien capitaine en même temps que sauver le roi, et ainsi gagner la fortune.

Charles connaît la vérité, mais il ne peut la rendre publique sans preuves. Luc de Certeuil reparaît alors pour lui annoncer qu'il n'aime pas Rita Ortofieri, qu'il désirait l'épouser pour son argent, mais qu'il y renonce: il veut lui vendre des documents historiques qui disculpent Fabius Ortofieri. Ces documents sont la confession de l'inspecteur assassin de César, qui n'est autre que l'aïeul de Luc.

Le récit s'achève sur la réconciliation des deux familles, sur un double mariage et sur un baiser entre Rita Ortofieri et Charles Christiani enregistré sur une plaque de luminite pour les siècles à venir.

François Raymond a montré avec quelle maîtrise M. Renard construit ses intrigues à partir de faux semblants et de jeux de lumière qui sont comme des métonymies et des métaphores entre le visuel et l'écrit: la luminite se clive pour qu'y apparaissent les images enregistrées du passé comme on tourne les pages d'un livre. Et c'est à bon droit que F. Raymond cite Ricardou pour faire du Maître de la lumière "l'un de ces "grands récits" où "la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement" [21].

Les procédés narratifs employés par Renard dans Les Mains d'Orlac sont du même ordre, même s'ils s'appuient sur d'autres thématiques.

2- Les Mains d'Orlac (feuilleton; en volume en 1921) [22]

Le célèbre pianiste Stephen Orlac perd ses deux mains dans un accident de chemin de fer. Rosine, sa femme, le conduit moribond chez le

docteur Cerral, "L'as de la chirurgie", qui lui greffe de nouvelles mains. Mais Stephen est changé:

> Il y a dans son moi quelque chose de nouveau, d'imprévu, de surprenant, un élément quasi monstrueux, fait de peur, d'égarement et de fanfaronnade, que l'état de ses mains ne justifie nullement!... (p. 62)

Rosine s'inquiète au sujet des procédés employés par Cerral. Il répond: "O littérature (...) quelle instruction tu donnes aux nouvelles couches!" (p. 65)

A la ligne thématique où le docteur Cerral (anagramme du docteur Alexis Carrel) a de commun avec le docteur Lerne d'être spécialiste des greffes et d'être d'une honnêteté irréprochable s'ajoutent deux intrigues. Les Mains d'Orlac s'inscrit d'entrée de jeu dans l'occulte: au moment où Rosine découvre le corps de Stephen, elle remarque un "mort inconnu", lequel s'interpose entre elle et Stephen. Le narrateur présente le mort comme un authentique spectre, que Rosine nomme "le fantôme de la catastrophe" (p. 34) ou Spectrophélès; ce "fantôme" réapparaît plusieurs fois et en particulier à la clinique de Cerral. Le père de Stephen, notaire, s'adonne à l'occultisme avec son vieil ami M. de Crochans qui aide Stephen par quelques dons, et ce à l'insu de son père. M. de Crochans, lui, est "peintre d'âmes" (p. 44): il pratique ce qu'il appelle la "peinture psychique" (p. 45) en reproduisant sur toile "des portraits d'âmes, des paysages mentaux" (p. 45).

Rosine, jeune femme courageuse et lucide, tente de garder la tête froide face à tant de mystères. De Crochans, qui se prête par obligation à l'occultisme du père Orlac, n'y croit cependant pas du tout. Lui, le peintre

spirite, croit au surnaturel, cependant, et parle d'"idéoplastie" (p. 69) pour expliquer la matérialisation des cauchemars de Stephen.

A plusieurs reprises au cours du récit, Spectrophèles se manifeste à Rosine, qui se refuse à admettre une explication occultiste:

> A l'encontre de tant d'humains qui voient partout des interventions occultes et rejettent de parti pris les éclaircissements de la science ou les propositions du sens commun, elle n'admettait comme prodigieux que les phénomènes nettement explicables par les lois de la nature. (p. 97)

Elle est pourtant bien obligée de reconnaître l'existence de Spectrophèles, tant qu'elle n'a pas d'autre explication à formuler, en particulier sur les mobiles qui le font agir: "Pourquoi cette rancune d'outre-tombe, cette vendetta posthume? Problème effrayant." (p. 98) Stephen et Rosine doivent déménager, car les soins de rééducation de Stephen ont considérablement appauvri le couple. Un mystérieux voleur, qui signe "la Bande infra-rouge", leur dérobe leurs bijoux.

Une intrigue policière se greffe alors sur l'intrigue occultiste: un couteau marqué d'un X est planté dans la porte: "Un filet rouge s'écoule de là comme d'une blessure." (p. 73-74) Et plus loin: "<u>Voici qu'un homme d'ombre émerge de cet aveuglement</u> (...). Le couteau lui perce le coeur." (Souligné par Renard, p. 74) Le policier sert ici l'épouvante et le fantastique: "Les Dix ordonnent. Ils veulent du sang (...)" (p. 141), découvre Rosine dans une lettre destinée à Stephen et interceptée par elle. Stephen, au lieu de se remettre, tombe dans l'hypocondrie.

Rosine, craignant que Stephen ne tue quelqu'un sur l'ordre de la

Bande infra-rouge, court chez M. de Crochans, qui entrevoit la vérité, dit-il, et pense à un "expédient souverain" (p. 157) pour tout dénouer. Le lendemain, il est découvert étranglé.

C'est alors qu'entre en scène le narrateur, Gaston Breteuil, reporter judiciaire; il poursuit son récit à la première personne.

Serait-ce le mannequin Oscar de M. de Crochans qui l'aurait étranglé? "Une poupée criminelle!" (p. 173) Mais non: l'autopsie du mannequin ne donne aucun résultat: "Nous avions tous entretenu je ne sais quel espoir inavoué, et ce n'est pas sans mélancolie que l'on voit s'évanouir la promesse d'une merveille." (p. 184)

L'inspecteur Cointre, spécialiste d'occultisme et de spiritisme, intervient pour éventer les trucs des amis occultistes du père Orlac, berné par eux: perruques, fausses barbes, masques, flacons, etc., camouflés dans le capitonnage des chaises.

Stephen rend visite à son père pour lui demander de l'aider: il le trouve poignardé; la plaie est en forme d'X. Cointre reconnaît la marque de Vasseur, le criminel qu'il a naguère fait condamner et guillotiner; et ce sont ses empreintes digitales qui sont sur le surin. Mais Cointre ne croit qu'aux explications naturelles.

Un maître chanteur se manifeste et réclame un million de l'héritage de Stephen et explique comme ont été réalisés les "cauchemars <u>extériorisés</u>" (souligné par Renard, p. 214): "Un petit trou percé dans le mur, juste de quoi laisser filer le faisceau lumineux d'un projecteur...". Le maître

chanteur s'identifie lui-même comme Vasseur; d'ailleurs il a le col couturé du "collier d'infamie" (p. 218) et des mains artificielles. Vasseur demande à Stephen un million pour ces mains; car ce sont les mains de Vasseur qui ont été greffées au pianiste. Les chirurgiens ont réussi l'opération: "Oh, pas question de palingénésie. Je ne suis pas ressuscité (...). Simple greffe, après tout!..." (p. 219)

Stephen révèle l'existence du maître chanteur à Rosine. Celle-ci, gardant la tête froide malgré l'épouvante, demande à Stephen l'autorisation de s'occuper de l'affaire. Elle fait appel à M. de Breteuil, le narrateur, qui lui conseille de faire une déposition secrète à la Conciergerie. Plusieurs explications des phénomènes sont proposées; la théorie des scotomes, qui voudrait que le spectre aurait surgi non <u>devant</u> elle, mais <u>en</u> elle. Le fantôme ne serait qu'un scotome. L'inspecteur explique les phénomènes de suggestions par les réminiscences littéraires: <u>La Main enchantée</u> de Gérard de Nerval et <u>Le Nez d'un notaire</u> d'Edmond About. Charles Nodier lui-même "prétendait qu'on l'avait guillotiné sous la Terreur" (p. 241). On fait appel à un ex-assistant de Bertillon, du service anthropométrique, et tout concorde: ce sont bien les mains de Vasseur.

Une souricière est tendue contre le maître chanteur et il apparaît qu'il n'est pas Vasseur (il a de fausses mains en acier, une fausse cicatrice de décollation), mais Eusebio Nera, l'assistant de Cerral et médium du père Orlac. Nera reproduisait les empreintes à l'aide d'un gant de caoutchouc dont Cointre découvre qu'il a été fabriqué au moins deux ans plus tôt, c'est-à-dire avant l'accident de chemin de fer. Ce n'est donc pas Vasseur qui était coupable des trois meurtres, mais Nera: "Vasseur était innocent,

monsieur Orlac. Vos mains sont pures!" (p. 252)

Comme Le Maître de la lumière, Les Mains d'Orlac est un récit où dominent les faux semblants: roman occultiste, roman "parascientifique", roman policier, il se résout finalement sans contradition et en toute logique en roman de l'erreur judiciaire. Dans Le Maître de la lumière cependant la fonction tenue par le "parascientifique" est occupée par l'élément occultiste dans Les Mains d'Orlac et une intrigue sentimentale est l'un des moteurs du premier récit nommé.

Dans ces deux romans-feuilletons, la fonction des "gadgets scientifiques", luminite et greffe, est purement instrumentale. La luminite tout comme les greffes de Cerral sont de purs déclencheurs de l'action; ils ne donnent pas lieu à des interrogations sur la nature des hommes et de l'univers: les surprises de l'intrigue ne viennent pas d'eux mais d'un perroquet et d'un escroc.

Le roman-feuilleton à gadgets scientifiques comme le pratique Renard est fait de l'entrecroisement d'intrigues en interdépendance. Il s'offre ainsi sous la forme de péripéties dont la réalisation est différée par de nouveaux événements et sur le sens desquels les protagonistes s'interrogent. L'herméneutique de ces récits est donc nettement celle des romans policiers qui offrent au lecteur plusieurs explications possibles, autant de faux semblants, autant de fausses pistes.

Les Mains d'Orlac a en outre la particularité de mêler des thématiques "parascientifiques". Dans ce roman le spiritisme et la chiromancie apparaissent comme des pratiques mystificatrices. Nous allons voir s'il en

va de même des autres textes de fantastique pur d'une part et d'autre part de science-fiction/fantastique mêlés.

C) Fantastique et science-fiction

Les deux principaux courants antimimétiques qui s'expriment chez Renard sont le fantastique et la science-fiction.

Les récits de fantastique pur sont des nouvelles: entre autres, "L'Excellente farce de Bloomstetter", "Elle", "Qui sait?", "Le Fantôme de Baslieu", "L'Étrange souvenir de M. Liserot", "Le Papillon de la mort". Ces textes courts ont en commun le mécanisme de l'oscillation herméneutique.

Dans "Le Papillon de la mort" [23], un papillon appelé "sphinx tête de mort" réussit à s'échapper de la plaquette de liège où il est épinglé, et fiche l'épingle de son abdomen dans l'unique oeil de son tortionnaire endormi. L'auteur conclut: "Au hasard... Peut-être." (p. 209) L'effet produit tient à la représentation du phalène comme "agent de mort" et au caractère apparemment délibéré de son acte, d'une part, et d'autre part au possible hasard qui lui a fait crever l'oeil unique de l'homme endormi. Le fantastique tient à la symbolique attachée au nom du papillon ("sphinx tête de mort") plus qu'à la réaction instinctive de l'animal. Le "Peut-être" final garantit l'existence d'un univers supra-sensible, littéralement méta-physique, qui a droit de regard sur le monde matériel et sur ses défauts de légalité et de justice. Comme cela est courant dans le fantastique, c'est finalement le métaphysique qui prend le pas sur le physique, même si le fantastique s'appuie sur une hésitation quant à une explication des phénomènes rapportés.

Dans "L'Excellente farce de Bloomstetter", six amis sont réunis dans un château "à fantômes" en Angleterre. L'un d'eux croit aux revenants et Bloomstetter décide de lui jouer un tour. Mais Bloomstetter meurt, et ce, peu avant l'apparition d'un "véritable" fantôme. Le médecin atteste que Bloomstetter est bien mort avant l'apparition. "Mais de quelle confiance devons-nous honorer ce médecin de village? N'est-ce pas toute la question?" (p. 19) L'auteur se refuse à conclure et laisse le lecteur dans l'incertitude.

Les textes mythologiques, que Renard affectionne particulièrement, fonctionnent sur le même principe que les contes fantastiques. Cependant, il est clair que les êtres mythologiques ne sont pas susceptibles de produire chez le lecteur le même effet d'adhésion existentielle que les entités fantastiques, ce qui donne aux récits mythologiques une dimension idéologique sensiblement différente de celle des récits fantastiques. Ainsi en est-il de la nouvelle "La Cantatrice". La voix merveilleuse de la cantatrice attire les foules quand elle chante l'air de l'oiseau dans Siegfried. Personne ne l'a jamais vue, car elle doit chanter de la coulisse en raison d'une impotence physique. L'auteur suggère que la cantatrice est peut-être une sirène.

"Parthénope ou l'escale imprévue" [25] est aussi une histoire de sirène. Mais cette fois c'est une sirène que l'on sert à la table de marins.

"La Berlue de Madame d'Estrailles" [26], nouvelle dans laquelle la duchesse d'Estrailles ressent l'absence de son époux militaire et se laisse guider par une flûte entendue dans la forêt païenne de Sigre. La duchesse

parvient à un château, celui de M. de Verluys, homme d'un charme inouï auquel elle succombe avec plaisir. Après cette aventure, elle apprend que Verluys est âgé de 90 ans et qu'il a le visage vérolé. Le pays, lui dit-on, est infesté de "Maures". Dans la forêt elle retrouve les traces d'un dix cors et d'un bouc, et la flûte se fait de nouveau entendre "au fin fond des bois" (p. 232).

Ces textes, dont l'effet n'est manifestement pas d'inciter le lecteur à imaginer l'existence des sirènes, des faunes et la possibilité de métamorphoses mythologiques, se distinguent des contes fantastiques. L'enjeu n'est pas l'assertion d'un univers métaphysique: ils ne suscitent pas chez le lecteur l'angoisse ou l'épouvante; ils font dans l'ensemble figure de constructions littéraires un peu gratuites et d'exercices de style.

D'autres récits, enfin, pourraient être dits "de transition" dans la mesure où ils manifestent chez l'auteur tout à la fois un attrait net pour les sciences et pour les thématiques fantastiques.

"La Singulière destinée de Bouvancourt" [27], l'un des tout premiers textes de Renard (il est daté de 1905), dénote un intérêt pour les expérimentations scientifiques. Le physicien Bouvancourt étudie "la libre pénétration, par la lumière obscure, de substances que les rayons de Roentgen traversent encore difficilement: le verre, les os et d'autres... (p. 82). Le savant absorbe une substance à des fins d'expérience et, s'étant soumis aux rayonnements, perd son reflet. Il peut pénétrer le miroir, "ce lac vertical" (p. 88), et voilà "l'homme violet <u>de l'autre côté de la glace</u>" (souligné par Renard, p. 88): Bouvancourt a accès aux reflets.

L'effet de la substance absorbée disparaît avant sa sortie du miroir et il demeure prisonnier de ce dernier jusqu'au moment où le narrateur le délivre en brisant la glace. Malgré la détériorisation progressive de sa santé, l'appétit de découvertes de Bouvancourt ne diminue pas. Délaissant les miroirs, il s'essaie à la pénétration de l'eau. On le retrouve noyé dans un canal.

Le thème de la perte du reflet, thème fantastique traditionnel, est ici traité sur le mode de la science-fiction. C'est grâce à l'éclair fortuit d'un trolley passant non loin que toute l'aventure de la pénétration du miroir est rendue possible. En cela cette nouvelle n'est pas sans relation avec l'épisode préliminaire du Frankenstein de Mary Shelley. Bouvancourt est en outre le type même du savant du XIXe siècle; c'est un Prométhée, un personnage solitaire qui met sa vie en danger en même temps que sa fortune personnelle pour réaliser son grand oeuvre. L'enjeu scientifique est la connaissance pour la connaissance telle que peut la sanctionner l'Académie des sciences, sans impact technologique et à fortiori économique.

L'hybridation fantastique/science-fiction peut produire des récits où c'est la thématique fantastique qui domine. Ainsi, dans "Le Rendez-vous"[28], récit fantastique où la sensualité est traitée sur le mode morbide.

Le texte est la lettre d'un suicidé. Le narrateur est amoureux de la femme d'un ami, qui lui a demandé de construire leur maison:

> Mon amour s'en aviva jusqu'à devenir une sorte de fièvre insupportable. Quand la maison fut terminée, je m'aperçus qu'il était trop tard pour le combattre, et qu'il ne pourrait s'éteindre que dans la mort ou dans la satisfaction. (p. 220)

Il se déclare donc à la femme dont il avait interprété l'amitié comme la promesse d'un amour. Tout s'effrondre et il décide de se donner la mort. Cependant, alors qu'elle parle, il remarque que ses yeux commencent à "se laisser prendre" (p. 227). Elle est sensible à son magnétisme hypnotique et c'est "un cas exceptionnel, presque miraculeux": l'hypnose sans le consentement du sujet. "Tout son avenir était à ma discrétion." (p. 228) Il lui ordonne d'être chez lui tous les mardis à cinq heures, où elle sera sa "maîtresse, ardente et ravie entre les plus fougueuses et les plus émerveillées..." (p. 229) Après quelque temps, la jeune femme tombe malade et meurt.

Cependant, l'effet de l'hypnose ne s'arrête pas avec la mort de la jeune femme. Le mardi gras suivant sa mort, le cadavre est au rendez-vous et lui réclame sa séance de passion. Le narrateur, pour échapper à l'étreinte du cadavre de sa maîtresse qui doit arriver d'un instant à l'autre, est sur le point de se tuer: c'est le seul moyen, lui mort, de supprimer dans le corps de ~~la jeune femme~~ ce fragment de sa propre volonté. Quelqu'un sonne à la porte. Il se saisit de son révolver en prononçant: "Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit..." (fin du texte).

Ce fantastique se caractérise non pas par une hésitation quant à la nature des phénomènes. On est d'emblée dans l'univers morbide noir. L'auteur se sert d'un fait attesté par la science du temps, l'hypnose, sur lequel cependant elle ne dit rien, à des fins fantastiques horrifiques dans la veine d'Edgar Allan Poe ("La Chute de la maison Usher"): Le "monstre obscur et vaseux (...) m'étreignit de sa rigidité froide et gluante" (p. 256). Comme en fantastique traditionnel, on peut dire qu'il y a transgression — ici par l'hypnotisme — de la morale sociale et châtiment du transgresseur

par un renforcement de ladite morale.

Cette nouvelle possède un caractère particulier lié à la nature des phénomènes hypnotiques. L'auteur affirme que les phénomènes hypnotiques sont naturels, même si la science n'a pu encore les expliquer. Le pouvoir hypnotique est donc mystérieux, mais naturel. Ce qui est à craindre dès lors, ce n'est pas la colère divine mais la logique de ce pouvoir:

> Pour en obtenir des résultats connus, j'avais donné le branle aux machineries les plus énigmatiques; et maintenant j'appréhendais que le jeu secret de ces engrenages ne provoquât des aboutissements imprévus, et n'engendrât d'irréparables conséquences. (p. 238)

Il s'agit donc ici d'un cas de prométhéisme, de type psychique, adapté au fantastique. La science — l'inconnu de la science — est utilisée au profit du morbide et finalement niée dans un spiritualisme noir. Aussi "Le Rendez-vous" est-il un texte indubitablement fantastique malgré des prémisses scientifiques.

L'un des meilleurs cas d'hybridation de la science-fiction avec le fantastique est "Aux écoutes des ténèbres" [29].

Blessé à la bataille de la Marne, un gentilhomme à la sensibilité vive est en convalescence. Il rencontre un ami, lequel s'est fait nommer aux avant-postes. Le gentilhomme retourne à Reims à demi détruite, où il passe la nuit, dans ce qui reste de l'hôtel de ses parents: "J'étais dans un état d'esprit très particulier. Il y avait dans mon cas une part de fanatisme sentimental" (p. 1213).

Le téléphone, qui a échappé à la destruction, sonne. Le gentilhomme ne s'en étonne pas: les tranchées de troisième ligne sont proches, et puis l'électricité est si mystérieuse!": "Une crinière de fils qui siffle au vent forme un véritable balai collecteur d'ondes." (p. 1214) C'est son ami qui l'appelle. Ils parlent ensemble jusqu'à ce qu'un bombardement les interrompe. De retour dans ses quartiers, il annonce qu'il a eu des nouvelles de son ami, mais on lui apprend que ce dernier est mort trois semaines plus tôt dans la Somme.

Dans cette nouvelle, le schéma est donc classique: le personnage met d'abord en doute sa communication avec son ami en faisant intervenir son état de surexcitation, sa blessure à la tête, sa fièvre, ses rêveries matinales. Une explication provisoire est aussi proposée: l'illusion, l'hallucination auditive.

Mais le narrateur rétablit la réalité du phénomène en lisant cette information dans un article de presse: "Edison aurait trouvé le moyen de téléphoner avec les morts...". Malgré tout, le narrateur refuse finalement de conclure en terminant le récit de la façon suivante: "Si mon crâne était complet, je vous donnerais ma parole d'honneur que c'est possible." (p. 1216) Le lecteur oscille donc entre une illusion produite par une tête malade et une réalité avérée par Edison, figure mythique de la science; mais cette réalité, et c'est en cela que la nouvelle est fantastique, est d'un ordre métaphysique: la science sert ici de garantie au spiritualisme.

La coexistence chez un même auteur d'attitudes opposées face aux mêmes thèmes pose le problème de l'adhésion ou non de l'auteur à l'idéologie

transmise par ces thèmes. Renard présente la communication avec les morts de façon très grave, et comme une possibilité technique, dans la nouvelle "Aux écoutes des ténèbres" (1921) et il moque ceux qui croient à la vie après la mort dans Les Mains d'Orlac (1920).

Ce qui importe à Renard dans "Aux écoutes des ténèbres", c'est de donner une forme littéraire exacerbée au traumatisme produit par la guerre. Pour cela l'écrivain est prêt à mettre à profit toutes les ressources rhétoriques dont il dispose: ici une prosopopée de l'ami disparu. Dans Les Mains d'Orlac il lui conviendra de construire un récit en faux semblants en présentant l'évocation des morts comme une supercherie. Les deux attitudes ne sont donc pas nécessairement contradictoires. Lorsqu'il écrit du fantastique, Renard sacrifie à une tradition littéraire, même s'il la sent plutôt sur le déclin. Face aux romans de science-fiction, où n'interviennent jamais des éléments fantastiques, les recueils de textes fantastiques comme L'Invitation à la peur, Monsieur d'Outremort... ou Le Carnaval du mystère sont finalement de peu de poids.

Les convictions d'un auteur ne se confondent pas nécessairement avec l'idéologie véhiculée par ses fictions, ni l'idéologie d'une fiction avec celle de son auteur. C'est toujours l'effet idéologique du texte sur le lecteur qui importe. Le fantastique est la manipulation littéraire de motifs sortis de la sphère religieuse ou mythique, cette manipulation donnant au lecteur à supputer l'existence d'un univers "méta-physique" non accessible à la raison humaine. Si l'on considère chaque texte comme une aventure de lecture distincte, susceptible de s'inscrire dans la constellation des lectures possibles à une époque donnée, Renard a sa place dans

la postérité des écrivains fantastiques, Poe et Villiers de l'Isle-Adam. Il est l'un des représentants importants de l'immédiat avant et après guerre de la Weltanschauung bourgeoise qui s'exprime par une fascination à la fois pour la positivité de la science et pour le métaphysique.

Ce qui est également lisible chez Maurice Renard dans le domaine du fantastique comme dans celui des autres genres, sans contradiction avec ce qui précède, c'est la mise en scène dialogique d'éléments disparates: pour cet auteur les diverses traditions s'offrent comme des faits s'imposant à lui. Il fait siennes ces traditions tout en captant l'essentiel de cette littérature montante qu'est la science-fiction. L'adaptabilité dont Renard a fait preuve après 1918 quand il a attaché son oeuvre presque exclusivement au feuilleton est largement compréhensible de cette façon, qui relève de son esthétique propre.

III) Altérité et critique sociale: *Un Homme chez les microbes*, *scherzo* (1928).[30]

Après avoir mis son oeuvre sous le signe de Rosny Aîné par le traitement de l'altérité venue du fond de l'espace dans Le Péril bleu (1912), M. Renard n'abordera plus ce thème. L'altérité sentie comme telle aura finalement occupé peu de place dans l'ensemble de la production de l'auteur. Dans son dernier roman publié, Un Homme chez les microbes, certaines interrogations sur l'altérité d'êtres infra-atomiques demeurent, mais elles sont assujetties à une autre problématique, celle de la critique sociale.

Ce roman est la mise en forme romanesque des conjectures de Leibniz sur les mondes possibles. Le narrateur cite cette phrase de Leibniz

à Bernouilli:

> Quant à moi, je ne crains pas d'avancer qu'il y a dans l'univers des animaux qui sont, en grandeur, autant au-dessus des nôtres que les nôtres sont au-dessus des animalcules qu'on ne découvre qu'à la faveur du microscope; car la nature ne connaît point de terme. Réciproquement, il se peut, et même il doit se faire qu'il y ait dans de petits grains de poussière, dans les plus petits atomes, des mondes qui ne soient pas inférieurs aux nôtres en beauté et en variété. (p. 106)

A) L'intrigue

Le personnage principal, Fléchambeau, souffre de sa haute taille. Trop grand pour la jeune fille dont il est amoureux, il se laisse convaincre par son ami le docteur Pons d'essayer ses pilules à rapetisser. Mais le rétrécissement de Fléchambeau ne s'arrête pas: il diminue jusqu'à la taille d'un atome. Ayant perdu connaissance, il se réveille "sur un lit moelleux, dans une chambre nue et toute baignée d'une lumière violette" (p. 97): il est sur la planète Ourrh, "comme (dit-il) un Micromégas, mais comme un Micromégas qui eût diminué" (p. 104). Ourrh est habité par une espèce d'hommes qu'il nomme des "mandarins" en raison d'un pédoncule qu'ils ont sur la tête.

Fléchambeau se lie avec un beau jeune homme, qu'il nomme Kalos, et avec un bon vieillard, qu'il baptise Agathos. Ce dernier, directeur de l'Ecole de médecine d'Ourrh, se fait son protecteur et son mentor: c'est lui qui l'initie à la vie d'Ourrh. Après un long séjour dans ce monde, Fléchambeau doit, pour échapper à l'invasion des ennemis des Mandarins, reprendre sa taille humaine.

Le récit se compose de trois parties. Dans la première, un narrateur omniscient présente un tableau ironique de la bourgeoisie de province et les personnages de Pons, de Fléchambeau, d'Olga. La deuxième partie, récit englobé, est le journal de Fléchambeau chez les microbes; ce journal à la première personne est lu par Pons en présence de Fléchambeau de retour sur Terre. La troisième partie est un épilogue, où est reprise la narration de la première partie.

Les trois parties correspondent à trois moments différents des aventures de Fléchambeau: dans un cadre réaliste, le refus des parents d'Olga de donner leur fille à Fléchambeau en raison de la trop grande différence de taille et l'absorption de la pilule rapetissante de Pons; le séjour de Fléchambeau sur la planète Ourrh; enfin, dans un cadre fantastique, l'escamotage des personnes par l'intervention d'un démiurge, qui les envoie d'un souffle se perdre "parmi les poussières du néant" (p. 192).

B) Une critique de la bourgeoisie de province (première partie)

La satire s'exerce surtout aux dépens de la bourgeoisie de province; le père d'Olga est président du tribunal civil du lieu: au repas des fiançailles, "M. le président Monempoix trônait, siégeait, prépondérait, pour le plus grand bonheur de notre Pons. Il était plein de soi-même et dévidait, sans perdre une bouchée, son autobiographie anecdotique" (pp. 47-48). Seuls Pons et la petite Bobiche, soeur de dix ans d'Olga, les voient comme ils sont: ridicules de satisfaction bourgeoise.

Le ton du récit reste léger. Le joyeux Pons, en toutes circonstances, compose des distiques humoristiques. A Fléchambeau qui déclare vouloir

de la musique à son enterrement, Pons réplique:

> — Mes chers amis, quand je mourrai,
> chantez en sol au cimetière... (p. 89)

Et le narrateur décrit Fléchambeau de la façon suivante:

> Si haute était sa taille qu'il lui fallait 20 secondes 3 cinquièmes pour faire le signe de la croix; et quand il mettait son chapeau sur sa tête flamboyante [il est roux], il avait l'air d'un cierge qui s'éteint lui-même. (p. 8)

Parodiant le style amphigourique des romans sentimentaux:

> La tendre fermeté de sa gorge printanière s'émouvait d'enghousiasme. Fléchambeau caressa de la vue ses formes exquises, ses hanches arrondies au modèle des flots et l'évasement moult gracieux d'une assise qu'eût Armand Sylvestre chantée, et qui, certes, n'avait point servi de gabarit à l'inventeur des autobus, lesquels ont été conçus pour des squelettes. Et le couple emmêla ses vingt doigts frémissants. (p. 45)

A mesure que Fléchambeau rétrécit, il faut lui fournir de nouveaux vêtements à sa taille; ce sont ceux des poupées de Bobiche. Vient le moment où il atteint la taille d'une souris: la chatte le prend en chasse; et le narrateur de chanter:

> Le chat l'a pris pour une souris.
> Mon Dieu, quel homme! quel petit homme! (p. 66)

Fléchambeau est condamné, mais ce n'est pas à la guillotine: c'est la toise qui le décapite d'une tête par semaine.

C) Altérité, critique sociale et missing link (deuxième partie et épilogue)

L'essentiel du roman est la deuxième partie, dont le ton humoristique est en continuité avec celui de la première, alors que l'épilogue est beaucoup plus grave. Cette deuxième partie fonctionne sur le mode du mundus inversus; la planète Ourrh et ses habitants sont l'occasion d'une critique de la société humaine.

Fléchambeau trouve dans le microcosme une parodie d'humanité dont les coutumes sont différentes de celles des hommes, mais non moins cocasses.

Le "Voyage de Fléchambeau au pays des microbes" (deuxième partie) oscille entre deux motifs, la critique sociale et l'évocation de l'altérité. Les microbes sont dotés d'un pompon sensoriel.

> (...) au lieu de se découvrir le crâne comme nous le faisons, ils se découvrent un pied. C'est logique. As-tu jamais creusé l'hypothèse d'un être extraterrestre, un Martien si tu veux, construit monstrueusement, pareil à quelque mollusque ou à quelque morceau de charbon, et mis en face d'un gentleman qui salue avec son chapeau? Ah! le rire, le délire du mollusque ou du morceau de houille, à cette vue!... (p. 109)

L'évocation humoristique de l'altérité sert les intérêts de la critique sociale et de la satire. De même, la rencontre des habitants d'Ourrh, qui aurait pu être l'occasion pour l'auteur de spéculer sur la nature différente des êtres infra-atomiques, est traitée sur le mode de l'allégorie: les habitants d'Ourrh ne sont jamais décrits de l'intérieur; les noms qui les désignent sont ceux que leur donne Fléchambeau, et leur étymologie grecque — Kalos (beau), Agathos (bon), Kakos (laid) — n'est pas propre à

créer cet effet de réel que visent les néologies de l'exolinguistique. L'altérité est donc réduite ici du fait qu'elle sert surtout à relativiser les us humains.

Sur Ourrh, tout va par trois. Fléchambeau comprend que c'est parce qu'ils ont douze doigts (douze étant un multiple de trois); cela explique aussi pourquoi les Anglais utilisent le système duodécimal: c'est parce que, "dans le temps", ils possédaient douze doigts eux aussi (p. 115). Pour perpétuer l'espèce sur Ourrh il faut être trois, car il y a trois sexes. Cependant les Mandarins, qui sont les homologues des hommes, ne jouent

> pour tout dire, en matière nuptiale, qu'un rôle effacé, un rôle de présence indispensable, sans plus, étant pareils, mon Dieu, à ces corps chimiques dont la proximité — la seule proximité — est nécessaire à la combinaison de certains autres corps. Vous autres savants, vous appelez cela "catalyse", n'est-ce pas? (p. 145)

Cette découverte suscite chez Fléchambeau des réflexions sur la monstruosité relative des créatures radicalement différentes de l'homme:

> Tout ce qui est insolite aux regards de l'homme, ô Pons, lui semble monstrueux (...). Et si les Mandarins me donnaient une telle impression de monstruosité, c'était moins à cause des différences qui nous séparaient qu'à cause des ressemblances qui nous rapprochaient. Un homme qui n'est pas tout à fait un homme nous surprend beaucoup plus qu'une créature totalement distincte, dont la connaissance devrait cependant nous plonger dans un abîme de stupeur et de craintive admiration. (pp. 143-144)

L'univers fantaisiste d'Ourrh ne produit pas toujours cette impression de monstruosité sur Fléchambeau: la fantaisie est souvent intellectuelle, jeu verbal ou contre-pied systématique des comportements humains.

Les habitants d'Ourrh ont des domestiques, des "Mandarins nègres", mais ils sont verts. Leur principale fonction est de sentir bon, car ils dégagent de façon naturelle une odeur délectable. Ils embaument les lieux où ils se trouvent comme feraient des musiciens de douces musiques. Car la musique des Mandarins, "c'est celle des parfums" (p. 121). Plus les Mandarins verts transpirent plus ils sentent bon. Il faut donc les faire transpirer beaucoup, mais non pas en travaillant, en les faisant "danser leur danse ethnique". Fléchambeau appelle cela la "sudation artistique" (p. 122). Mais lui ne sent rien que des "émanations plutôt rances" (p. 122).

Les bals sont donc des bals à parfums. On danse sur des rythmes d'émanations dans un silence presque total. L'un des Mandarins verts promène "ses douze doigts verts sur le clavier d'un orgue dont les tuyaux contenaient des substances odoriférantes" (p. 136). Fléchambeau s'exclame:

> Ce n'était pas la peine (...) de faire un tel voyage pour voir cela! Au dix-huitième siècle, le Père Castel avait inventé le clavecin oculaire, l'abbé Poncelet avait fabriqué son clavecin des saveurs, et, depuis, notre littérature a été infestée de ces histoires... (p. 136)

Agathos regrette sa jeunesse où la musique des parfums était embaumée, dit-il, "et si distinguée!" (p. 136) "Et (dit Fléchambeau) je ne me rappelle pas sans curiosité certain accord d'une hardiesse inconcevable, où luttaient la rose et l'oeillet, l'ail, le ragoût de mouton, l'iode et le papier brûlé." (p. 136)

A l'exposition de "radiures", oeuvres d'arts sphériques suspendues au milieu de bosquets sculptés artificiels, Fléchambeau ne voit, ne sent,

n'entend rien puisqu'il n'a pas de pompon: il est privé de la "dounn", le septième sens des Mandarins; il s'exclame: "J'ai l'air d'un idiot." (p. 148) et à Agathos: "Je n'y comprends rien, à vos radiures." (p. 149), ce qui satisfait l'honnête Agathos. M. Renard en a ici contre ceux, critiques "professionnels" compris, qui "font les entendus devant une oeuvre, qui n'y distinguent absolument rien" (p. 149).

L'altérité des Mandarins n'intéresse donc Maurice Renard que dans la mesure où elle peut servir son propos de critique sociale et de satire des coutumes et des comportements humains. Lorsqu'elle est biologique, l'altérité est plus difficilement utilisable pour les besoins de la critique sociale. Elle tend alors à être transgression radicale de la normalité érotique humaine: elle donne à imaginer des modes d'organisation biologique différents avec les conséquences sociales que peuvent avoir ces modes. Chez les Mandarins tout va par trois, on l'a vu, et il est donc logique que les mariages sur Ourrh se fassent par trios. Pour qu'une critique sociale véritable eût été efficace, il aurait fallu que les Mandarins ne fussent pas biologiquement aussi différents; il aurait fallu que fût postulée l'humanité des Mandarins.

M. Renard ne va jamais jusqu'à vraiment imaginer une altérité des Mandarins. En épilogue, Fléchambeau ne déclare-t-il pas que l'altérité réelle de l'homme, c'est la femme? "Les femmes, vois-tu, nous ressemblent moins que les Mandarins. Il y a plus de différence, ô Pons, entre une femme et un homme qu'entre le papillon et le brochet..." (p. 192)

A la toute fin, Un Homme chez les microbes se révèle être un roman

du missing link. L'opposant, Kakos, est directeur du Muséum et "Très Ministre"; il poursuit Fléchambeau tout au long de la deuxième partie pour le trépaner: il veut voir ce qu'il a dans le crâne puisque, manifestement, Fléchambeau n'est pas doté de la dounn. Agathos, son protecteur, cherche un moyen de faire grandir Fléchambeau pour qu'il retourne dans son monde d'origine et qu'il échappe à la concupiscence scientifique de Kakos.

Une visite de Fléchambeau et d'Agathos à l'Institut des Adounns-nés (c'est-à-dire des aveugles, sourds et muets de naissance) éclaire brutalement Fléchambeau sur l'origine et sur la nature des Mandarins: la dounn est le développement de la glande pinéale et c'est par l'une des fontanelles de la boîte cranienne qu'elle sort.

> J'entrevoyais dans un brouillard les hypothèses les plus curieuses sur le passé de l'espèce humaine, sur ce qu'elle fut il y a des millions d'années. Puisque notre glande pinéale passe pour être un organe ratatiné, puisque la fontanelle est un vestige d'orifice, nos ancêtres préhistoriques n'avaient-ils pas joui du sixième sens mandarin? (p. 159)

Cette conjecture est à rattacher au mystère de la planète Ourrh (Ourrh - ur - primitif): dans la nuit des temps, les Mandarins avaient eu à lutter pour leur survie contre des champignons envahisseurs "hideux et géants" (p. 160), les Hons (déformation de champignon). De cette époque date la stérilisation d'Ourrh. Mais au Muséum est conservée "une petite quantité de 'blanc de champignon' — de la semence de Hons — afin que nos Dieux ne nous accusent pas d'avoir supprimé ce qu'ils ont créé." (p. 161)

Kakos garde le "blanc de champignon" dans des récipients renfermant "les plus terribles maladies, les épidémies les plus meurtrières, qui

avaient jadis décimé la mandarinité" (p. 165). Quant aux Hons,

> (ils) ont laissé le souvenir d'une funeste mais magnifique cohésion: étant de ces espèces où l'individu se noie dans la masse, obéit à l'instinct de l'ensemble, à l'esprit de l'espèce, n'est qu'une cellule au sein d'un organisme et ne vit que pour la multitude dont il fait partie. (p. 166)

Le récit du voyage de Fléchambeau au pays des microbes se termine par l'invasion des Hons échappés de la bonbonnière de Kakos. Fléchambeau réussit à s'échapper en absorbant une pilule "regrandissante" d'Agathos, après s'être fait préparer l'épiderme comme un négatif photographique pour rapporter sur Terre un souvenir concret des Mandarins.

Agathos avale une pilule lui aussi, mais elle le rend diaphane et il s'évanouit complètement. A mesure que Fléchambeau grandit, il "traverse des mondes remplis de mouvement et peuplés de créatures incompréhensibles" (p. 187) comme le voyageur du temps de la Machine à explorer le temps de Wells traversant le temps. Fléchambeau se retrouve sain et sauf à son point de départ, mais vieux de soixante années supplémentaires. Ainsi se termine la lecture par Pons du cahier de Fléchambeau.

L'épilogue termine le roman sur une touche de philosophie déiste dans la ligne de Voltaire:

> Les compatriotes de Micromégas avaient mille sens. Malgré quoi, Micromégas disait: "Il nous reste je ne sais quel désir vague, je ne sais quelle inquiétude qui nous avertit sans cesse que nous sommes peu de chose et qu'il y a des êtres beaucoup plus parfaits..." L'homme, Pons, l'homme est un animal monstrueux et touchant... Nous ne voyons, des cent mille facettes du monde, que les cinq facettes pour lesquelles nous avons des sens... Celui-là qui

> verrait cent mille facettes verrait Dieu!
> (pp. 189-190)

Pons fait la réplique à Fléchambeau:

> Nous sommes de petits pantins de mie de pain, qu'un auteur philosophe fait danser sur une assiette. D'un souffle, il peut nous envoyer nous perdre parmi les poussières du néant.

Et "l'auteur" (mot délibérément ambigu de Maurice Renard, qui désigne par là aussi bien un démiurge créateur de l'univers que l'auteur de la fiction qu'on lit) souffle effectivement sur le monde, emportant tout, village, maison et personnages dans un ouragan apocalyptique.

D) *Un Homme chez les microbes*, conte philosophique

Un Homme chez les microbes aurait pu être un récit utopique: Fléchambeau est le visiteur de ce pays aux moeurs différentes de celles de la Terre; l'amorce réaliste du récit a ce ton de critique sociale des récits utopiques; l'univers des Mandarins est un mundus inversus de l'humanité terrestre. Cependant l'attraction qu'exerce sur l'auteur l'altérité d'une part et d'autre part son manque d'intérêt pour les programmes le conduisent hors de l'aire utopique classique. L'univers d'Ourrh est plus fantaisiste qu'utopique, bien que l'utopie y soit présente à l'occasion sous la forme de certains de ses procédés rhétoriques.

Ainsi, lorsque Fléchambeau s'interroge sur "ce que pouvait être cette Ecole des Juges", Agathos est consterné "de tout ce qu'une telle question lui laissait entrevoir touchant les moeurs terrestres et la médiocrité de mon intelligence" (raconte Fléchambeau).

> -- Comment! me dit-il. Je suppose que sur votre planète il y a, comme ici, des citoyens qu'il est nécessaire de punir, et d'autres qui ont pour tâche d'appliquer la loi? (...) Quoi! Les magistrats, ces hommes qui, pour bien faire, devraient être des dieux infaillibles, vous ne vous préoccupez ni de les choisir, ni de les instruire? Il n'y a pas, dans votre pays, une école où, pendant de longues années, les juges sont enseignés de toutes les complications de l'être humain? (...) Les crimes sont jugés par des individus quelconques, pris au hasard?... Oh! Oh!
> Agathos enfouit sa tête dans ses mains. (...) Et je fus honteux de voir pleurer ce frère supérieur à cause de ce qui est sur la Terre des Hommes. (p. 134)

Des trois composantes majeures du récit (conte philosophique, utopie, évocation de l'altérité) celle qui pèse du poids le plus grand est la forme du conte philosophique avec ses procédés rhétoriques, où dominent la satire et ses personnages emblématiques stéréotypés.

Comme nous le verrons au troisième chapitre sur la satire et la critique sociale chez J. Spitz, l'utopie prend le pas — sans contradiction — sur la critique sociale quand l'Utopien présente son univers et que le visiteur s'extasie sur l'excellence des institutions d'Utopie. La critique sociale fonctionne différemment: le personnage étranger s'étonne de la forme des institutions de l'univers du visiteur et ironise sur celles-ci, ce qui manifeste un point de vue différent mais non contraire. L'utopie et la critique sociale sont en continuité l'une avec l'autre.

L'évocation de l'altérité est elle-même soumise à l'esprit de la satire lorsque l'effet produit est rapporté au monde de l'auteur. Cette évocation est alors peu susceptible de produire l'effet de coupure épistémologique qu'opère l'altérité radicale. Cependant, Un Homme chez les microbes n'est pas dénué de cet effet: la conjecture même d'univers gigognes dans

lesquels le nôtre s'imbriquerait est fondamentalement une idée de la philosophie des lumières. L'humain est placé dans une position de relativité dans l'échelle des êtres; il ne jouit d'aucun privilège particulier par rapport aux autres créatures. Dans l'épilogue du roman, l'ouragan qui souffle sans raison apparente signifie que l'auteur de l'univers peut ôter la vie aux créatures tout aussi facilement qu'il la leur a donnée, même sans y prendre garde.

Ce roman de la relativité de l'homme dans l'univers n'est pas d'un très grand impact sur le lecteur du fait que le conte philosophique prend le pas sur l'aventure romanesque. Les personnages n'ont pas cette épaisseur romanesque qu'exige le roman: dans un roman il eût fallu qu'ils fussent mûs par leurs émotions et non pas seulement par leurs opinions.

En dépit d'un succès d'estime non négligeable, Maurice Renard s'est trouvé maintenu à l'écart de la littérature "haute" en raison des thématiques abordées. Contraint d'opérer un net "recyclage" dans la littérature populaire et dans le feuilleton après 1918, il ne réussit pas mieux à s'imposer dans le courant de la littérature populaire d'imagination scientifique et il devra y renoncer peu à peu. Tout le condamne à une carrière littéraire peu glorieuse et le coupe du public populaire: son style travaillé parfois jusqu'au maniérisme, ses multiples références à la haute littérature, ses héros aristocratiques fiers de leurs valeurs et méprisants pour le peuple.

Il existe un public pour cette littérature sophistiquée, à l'idéologie aristocratique: la haute bourgeoisie bien-pensante. Mais cette classe n'est pas disposée à intérioriser les valeurs de la science-fiction

qui expriment la suprématie de l'intelligence et de la science; elle se sent menacée par les mutations sociales qu'elle entraîne. Cela se traduit par un rejet de l'inscription du scientifique en littérature, car cette inscription s'accompagne d'une perte de la dimension psychologique, l'un des paramètres dominants du réalisme bourgeois. Renard se trouve ainsi enfermé dans un cercle vicieux: d'une part son origine et ses valeurs sociales font de lui un écrivain du circuit lettré, mais les thématiques qu'il affectionne trouvent peu d'écho dans l'intelligentsia; d'autre part, condamné à vivre de sa plume, il attache son oeuvre aux médias plus populaires, en publiant des romans-feuilletons, mais sans renoncer à ces valeurs d'une autre classe.

Renard, plus que tout autre écrivain de science-fiction de ce début du siècle, est une charnière essentielle entre le dix-neuvième siècle qui s'est achevé avec la guerre de 1914-1918 et le vingtième qui commence. Renard est à cheval sur deux époques et il a tenté sans succès de s'adapter aux mutations qui s'imposaient à lui. Tout d'abord écrivain de la haute bourgeoisie, il découvrit l'oeuvre de Wells qui lui indiqua la voie d'une littérature de la modernité. Son origine sociale, le rappel presque constant des oeuvres de la tradition, ainsi que ses affinités avec le fantastique l'empêchèrent d'inscrire sa science-fiction nettement dans la ligne de celle du vingtième siècle. Renard aurait pu être l'auteur capable d'imposer cette littérature montante à la recherche d'un statut qu'est la science-fiction. Ce fut en effet le courant des écrivains "parascientifiques" qui emporta son adhésion d'auteur et de critique. Pour cela, et en raison de la qualité intrinsèque de ses romans et de ses nouvelles de science-fiction, il

demeure un auteur de premier plan, même s'il est dans le genre qu'il pratique l'un des écrivains les plus méconnus de ce demi-siècle.

Notes - CHAPITRE II

1- Cf. Jacques Baudou, "Bribes sur un héritier déviant de Shéhérazade" in Les Cahiers de l'imaginaire, no 5, septembre 1981, p. 6.

2- Cité par J. Baudou, loc. cit., p. 7.

3- Cité par J. Baudou, loc. cit., p. 7.

4- Jean Cabanel (Triptyque, no 24, janvier 1929), cité par J. Baudou, loc. cit., p. 8.

5- M. Renard, "Depuis Sindbad" in L'Ami des livres (1923); repris in Les Cahiers de l'imaginaire, no 5, septembre 1981, p. 50.

6- M. Renard. Le Docteur Lerne, sous-dieu. Paris, Belfond, 1970.

7- H.G. Wells. L'Ile du docteur Moreau, in La Machine à explorer le temps suivi de L'Ile du docteur Moreau. Paris, Le Mercure de France/Le Livre de poche, 1959.

8- Maurice Renard est un écrivain qui se prête tout particulièrement à une psychanalyse sociale , dans la ligne de Pierre Bourdieu (La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris, éditions de Minuit, 1979).

9- Paris, éditions G. Crès, 1920.

10- Cependant ce schéma ne convient que partiellement, car c'est Tiburce qui retrouve l'héroïne, ce qui fait mentir Le Tellier qui l'avait promise à son sauveur. A cela s'ajoute que Renard fait mourir l'un des prétendants et que l'autre ne peut rien contre l'opposant.

11- Marc Angenot, "Jules Verne, le dernier utopiste heureux" in La Pensée et les hommes, no 6, 1981.

12- M. Renard. "Le Voyage immobile" in Le Voyage immobile suivi d'autres histoires singulières (nouvelle version remaniée). Paris, éditions G. Crès, 1922.

13- M. Renard. "Les Vacances de Monsieur Dupont" in Le Voyage immobile suivi d'autres Histoires singulières (nouvelle version remaniée). Paris, éditions G. Crès, 1922.

14- M. Renard. "L'Homme au corps subtil" in Suite Fantastique (M. d'Outremort). Paris, éditions G. Crès, 1920. (Réédition de Monsieur d'Outremort et autres Histoires singulières. Paris, éditions Louis Michaud, 1913.

15- M. Renard. "Le Brouillard du 26 octobre" in Suite Fantastique (M. d'Outremort). Paris, éditions G. Crès, 1920.

16- M. Renard. "La Rumeur dans la montagne" in "L'Homme truqué" suivi de "Château hanté" et de "La Rumeur dans la montagne". Paris, éditions G. Crès, 1921.

17- M. Renard. "L'Homme truqué" in "L'Homme truqué" suivi de "Château hanté" et de "La Rumeur dans la montagne". Paris, éditions G. Crès, 1921.

18- M. Renard, "L'Homme qui voulait être invisible" in Les Oeuvres Libres, no 19, janvier 1923.

19- M. Renard, "Le Professeur Krantz" in La Petite Illustration, no 571, 2 avril 1932.

20- M. Renard. Le Maître de la lumière. Paris, éditions Tallandier, coll. "Les Romans mystérieux", 1948.

21- François Raymond, "Le Maître de la lumière ou la matière à réflexions" in Les Cahiers de l'imaginaire, no 5, septembre 1981, pp. 21-22.

22- M. Renard. Les Mains d'Orlac. Paris, Belfond, 1970.

23- M. Renard, "Le Papillon de la mort" in Le Carnaval du mystère. Paris, éditions G. Crès, 1929.

24- M. Renard, "L'Excellente farce de Bloomstetter" in Le Carnaval du mystère. Paris, éditions G. Crès, 1929.

25- M. Renard, "Parthénope ou l'escale imprévue" in L'Invitation à la peur. Paris, éditions G. Crès, 1926.

26- M. Renard, "La Berlue de Madame d'Estrailles" in L'Invitation à la peur. Paris, éditions G. Crès, 1926.

27- M. Renard, "La Singulière Destinée de Bouvancourt" in Le Voyage immobile suivi d'autres Histoires singulières (nouvelle édition remaniée). Paris, éditions G. Crès, 1922.

28- M. Renard, "Le Rendez-vous" in Le Voyage immobile suivi d'autres Histoires singulières (nouvelle édition remaniée). Paris, éditions G. Crès, 1922.

29- M. Renard, "Aux écoutes des ténèbres" in Lectures pour tous, juin 1921.

30- M. Renard. Un Homme chez les microbes. Paris, éditions Métal, 1956.

INTERCHAPITRE II

Le magazine Sciences et Voyages et le "roman scientifique" de l'entre-deux-guerres

Un roman-feuilleton comme Le Maître de la lumière publié dans les années vingt dans L'Intransigeant dénote un intérêt pour le "scientifique". Cependant, comme nous l'avons vu, la formule de tels feuilletons exige une coexistence d'éléments génologiques disparates qui obligent l'auteur à traiter sa thématique "scientifique" sur le mode du "gadget" dont les effets sur le récit sont secondaires. Aussi, au plan de la poétique de la science-fiction, un tel roman traduit-il un recul considérable par rapport au Péril Bleu.

Le roman "scientifique" que M. Renard n'est pas parvenu à imposer comme entité au circuit lettré, en dépit de la caution de Wells, allait prendre dès 1919 une direction plus "populaire" à la faveur de la fondation de l'hebdomadaire de vulgarisation scientifique Sciences et Voyages.

Pierre Versins, qui a fait une recension complète des textes conjecturaux parus dans ce magazine entre 1919 et 1936, écrit:

> Pendant 18 ans, 22 auteurs ont publié dans cette revue: (suivent les noms de ces auteurs.)
> 624 numéros sur 836 contiennent ainsi 41 textes conjecturaux différents, dont 26 romans et 11 nouvelles de science fiction; 9 ou 10 de ces textes ont été par la suite publiés en volumes, et 2 seulement n'étaient pas inédits lorsque Sciences et Voyages les a publiés.[1]

Or, il faut se rendre à l'évidence: rien de neuf n'émerge de cette importante production. L'examen de quatre récits réédités aux éditions Laffont par les soins de Gérard Klein le montre sans équivoque.

La Cité de l'or et de la lèpre (1928) de Guy d'Armen dénote l'influence de José Moselli, comme l'a souligné Jacques van Herp, mais surtout celle de Jules Verne et du roman populaire et sentimental. Les figures du savant Natas (à la fois anagramme de Satan et de savant), du héros Hardant, la thématique de l'or appartiennent à la tradition vernienne. L'intrigue sentimentale et l'image de la femme salvatrice chère à d'Armen rattachent ce récit à de nombreux romans populaires publiés dans les magazines de l'entre-deux-guerres.

Les Chasseurs d'hommes (1929-1930) de René Thévenin reprend les thématiques du Rosny Aîné de L'Etonnant Voyage de Hareton Ironcastle (1922). On y retrouve le vampirisme "doux", le sensualisme et l'attrait pour l'altérité dans un cadre de pastorale.

Par delà l'univers (1931) de Raoul Brémond est, à peu de choses près, la reprise des thèmes d'Un Homme chez les microbes (1928) de Maurice Renard. Le même esprit frondeur s'y développe, qui relève plus de la satire que de l'aventure à l'américaine.

Sur l'autre face du monde (1935) d'A. Valérie reprend la problématique rosnyenne de la nature et de la culture en tentant de répondre à la question: où est l'homme véritable? Dans la science (métaphorisée dans la ville)? Dans la nature primitive (métaphorisée dans la forêt)? Entre le scientisme et la primitivité, dilemme dans lequel l'auteur veut enfermer le lecteur, c'est la primitivité qui l'emporte; en cela le dénouement est tout

à fait conforme à la nostalgie rosnyenne de la nature primitive.

Dans une longue préface, Gérard Klein expose pourquoi, selon lui, la science-fiction française des années vingt et trente n'a pas, malgré des assises littéraires plus solides, débouché sur un mouvement de reconnaissance de la littérature d'imagination scientifique comparable à celui qui s'est produit aux Etats-Unis vers la même époque. Pour le critique la raison réside dans "la peur de la science et la crainte du changement" [2]. Et G. Klein poursuit en demandant:

> Pourquoi recéder sans cesse à la même fascination des possibilités de la science et de la technique, pour aboutir toujours à la même conclusion? On pourrait s'attendre au contraire à ce qu'une telle charge de crainte, sinon de haine, entraîne le silence, s'exprime à la rigueur dans des essais, et à ce qu'on laisse science et technique à ceux dont c'est le métier. Or il n'en est rien: jusque vers 1935, des revues comme Sciences et Voyages et des collections font recette, ont un public peut-être plus étendu que la science-fiction n'en a trouvé aujourd'hui en France. [3]

Pour le critique, cette situation est l'expression d'un tabou, au sens où l'entend Freud, entretenu autour de la relation entre la science et la société. Ce tabou tient d'une part à l'impossibilité de nier l'existence de la science et d'autre part à l'impossibilité de l'intégrer au paysage culturel de l'époque.

> La bourgeoisie libérale française qui a fondé (et a vécu sinon vit toujours sur) la culture dite littéraire n'a jamais — et sans doute pour cause — pris possession de la science. Elle s'est servi — et encore tardivement, d'un point de vue historique — de ses applications, comme de moyens, mais sans chercher vraiment à s'y intéresser ni à les comprendre, en se bornant à les considérer comme des amusements, comme des merveilles, au mieux comme des sources de profit. La science considérée comme un prolétariat. [4]

A la défiance face à la science et face au changement social, la science-fiction américaine répond par l'optimisme. En abondant dans le sens des thèses de Gérard Klein, nous pouvons dire que la science est le moteur d'une évolution que l'Américain libéral appelle de ses voeux: la science et la recherche appliquée (Research and Development - R&D) sont les meilleures garanties du people's capitalism, le "capitalisme pour tous" du rêve américain.

Si l'on compare la situation de la littérature française d'imagination scientifique de l'entre-deux-guerres à celle de la science-fiction aux Etats-Unis à la même époque, on constate un délicat paradoxe. En effet, en France les textes sont plus nombreux et d'une qualité littéraire supérieure à ceux qui sont publiés aux Etats-Unis. Malgré cela c'est dans ce dernier pays que cette littérature acquerra son statut de genre autonome. Pour comprendre ce paradoxe, il importe de rappeler que ce qui donne son existence au genre "science-fiction", c'est la libération de l'imaginaire. Or la libération de l'imaginaire, qui, selon nos hypothèses, tient à l'évocation de l'altérité et à la poétique de l'extériorité, est rare dans le roman scientifique français: son idéologie largement anti-scientifique ne peut donner lieu à des évocations qui réalisent le potentiel réel de la science-fiction. Le roman scientifique français par ses aspects de dénonciation de la folie de la science peut faire bon ménage avec la littérature haute: des écrivains comme André Maurois ne dédaigneront pas écrire des histoires du futur (Deux Fragments d'une histoire universelle-1992 - 1928) ou des romans de guerre future comme celui de Léon Daudet (Le Napus, fléau de l'an 2227 - 1927); attacher leur nom à de telles oeuvres ne leur cause nullement tort, car le

lien n'est pas évident avec d'autres récits, les feuilletons populaires publiés dans L'Intrépide, par exemple, ou Sciences et Voyages. La dispersion du genre est alors quasi totale et c'est pour cette raison qu'il peut occuper tous les points de chute possibles à la fois. Cette dispersion peut paraître l'indice d'une réussite; en réalité elle est beaucoup plus la preuve que le genre n'a pas encore d'existence réelle, et il en sera ainsi tant que des oeuvres majeures n'auront pas réalisé l'essentiel de ses potentialités. Nous allons maintenant examiner l'oeuvre de J. Spitz, l'un des plus considérables auteurs de science-fiction de l'entre-deux-guerres, pour dégager certains éléments imaginaires et idéologiques qui structurent la SF française du demi-siècle.

Notes - INTERCHAPITRE II

1- Pierre Versins, "Sciences et Voyages" in A. Valérie, Sur l'autre face du monde. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et Demain/classiques", 1973, p. 626.

2- Gérard Klein, "Préface" à A. Valérie, Sur l'autre face du monde, Ibid., p. 17.

3- Ibid..

4- Ibid., p. 24.

CHAPITRE III -

Un imaginaire "catastrophique": Jacques Spitz (1896-1963)

De 1935 à 1945 Jacques Spitz publie huit romans scientifiques sur-titrés "romans fantastiques" tout d'abord aux éditions Gallimard, puis aux éditions Jean Vigneau (Marseille) pendant la guerre de 1939-1945 et enfin, en 1945, aux éditions Nouvelle France (Paris).

Ces romans possèdent certains caractères qui les inscrivent dans le grand courant de la littérature satirique à la suite des Cyrano et des Voltaire. Ils ne sont certes pas les seuls à représenter ce courant dans la science-fiction de l'entre-deux-guerres: plusieurs auteurs de talent ont produit des récits comparables à ceux de Spitz. On peut citer Le Napus, fléau de l'an 2227 (1927) de Léon Daudet, La Grande Panne (1930) de Théo Varlet, La Cité des asphyxiés (1937) de Régis Messac. Les romans de Spitz ont le double avantage d'être relativement nombreux (huit) et d'avoir été publiés avant 1939 par l'une des plus importantes maisons d'édition françaises, ce qui leur a assuré un large public.

Quels sont les caractères qui rattachent ces romans de science-fiction à la littérature satirique? Pour le voir, il nous faut établir l'analyse sur le terrain des modes romanesques de la satire et de l'anti-utopie. Darko Suvin, dans un chapitre de Pour une poétique de la science-fiction, commente les relations d'analogie entre la satire (la satire ménippée) et

l'utopie [1]. L'auteur cite Northrop Frye à propos de la satire, que ce dernier nomme l'"anatomie":

> L'anatomie s'intéresse moins aux personnages vraisemblables comme tels "qu'à leurs attitudes mentales", et à l'état pur, elle nous "présente un modèle de vision du monde totalement intellectualisé". [2]

Cette intellectualisation des modèles de vision du monde dans la satire ~~et l'utopie les~~ place quelque peu en marge du genre romanesque: elles se déploient dans la sphère des débats idéologiques et leur intelligibilité est garantie par le retour constant aux valeurs du monde de l'auteur. L'écrivain satirique et l'utopiste font reposer leurs convictions sur la situation historique: ils sont tous deux habités d'une vision qui se traduit par un renversement des valeurs. Mais, alors que l'utopiste explicite son analyse, argumente sur les causes et les effets, dévoile les ressorts d'une société plus juste, plus conforme à la "nature humaine", l'écrivain satirique s'attache à déséquilibrer les positions idéologiques de l'adversaire et l'adversaire même. Aussi trouvera-t-on couramment dans la satire narrative les stratégies à l'oeuvre dans les genres discursifs, comme le pamphlet.

L'une de ces stratégies, la stratégie de <u>rétorsion</u>, présente des analogies formelles avec la satire et avec l'anti-utopie. La rétorsion consiste à tirer de l'argumentation adverse ce qui est à démontrer; le satiriste et l'anti-utopiste énoncent: étant donné la logique de l'adversaire, si nous le suivons sur son propre terrain, voilà jusqu'où il va nous conduire. Cet argument d'autophagie est un cas particulier de stratégie de rétorsion.

L'anti-utopie ne s'oppose pas plus à la satire que cette dernière

ne s'oppose à l'utopie. L'anti-utopie et l'utopie manifestent la même exigence de critique sociale: l'utopie s'offre comme contre-proposition (pour reprendre le mot de D. Suvin) positive, l'anti-utopie comme passage à la limite des tares des systèmes sociaux: l'une est persuasive, l'autre dissuasive. L'opposition entre anti-utopie et utopie réside donc dans leur option stratégique respective.

Cette différence d'option se traduit dans la narration par une différence fondamentale de statut des actants. L'Utopie, société quasi parfaite où sont résolus les conflits idéologiques, ne met pas en scène des personnages romanesques, c'est-à-dire des êtres en proie à leurs contradictions et à celles de leur société: les Utopiens sont les porte-parole de l'excellence du système, de l'harmonie de la société utopique. L'anti-utopie est par contre une forme romanesque pleine: le personnage est, comme dans tout roman, habité par des valeurs supérieures à celles qui ont cours dans sa société, et ce sont ces valeurs qu'il tente de faire reconnaître au groupe et d'inscrire dans la société.

Les romans satiriques de J. Spitz tiennent de l'anti-utopie par l'image négative qu'ils présentent de l'humanité et de l'avenir de la Terre et du cosmos; ils ont également en commun avec l'utopie classique de mettre en scène des actants dont la principale fonction est de servir de porte-parole aux idéologies en présence.

Nous analyserons les récits de Spitz pour faire apparaître la nature de l'imaginaire qui s'y développe, dans l'optique de la satire et de la critique sociale, et nous en soulignerons les points forts et les points faibles

dans la dynamique de la science-fiction moderne.

I) Les huit romans

De L'Agonie du globe (1935) à L'Oeil du purgatoire (1945) les thématiques de Spitz présentent des récurrences que l'on peut regrouper par romans en trois catégories:

a) les récits cataclysmiques

b) les récits de mutations

c) les anticipations

A) Les récits cataclysmiques

1. *L'Agonie du globe (1935)* [3]

Une catastrophe naturelle scinde le globe terrestre en deux hémisphères, d'un côté l'Amérique, de l'autre l'Europe, qui sont dorénavant deux objets célestes distincts. Sur l'hémisphère européen, où se trouve le narrateur, l'humanité régresse aux âges préhistoriques. La lune menace d'entrer en collision avec l'hémisphère européen, mais c'est l'Amérique que le satellite de la Terre percute: ainsi disparaissent l'Amérique et la lune et, sur l'hémisphère européen, la vie reprend comme si de rien n'était.

2. *Les Evadés de l'An 4000 (1936)* [4]

La Terre est entrée dans l'ère géologique quinquennaire en l'an 2006, date d'un refroidissement brutal de la planète causé par des perturbations solaires. Ce refroidissement a entraîné une modification profonde de l'organisation sociale et politique de l'humanité: c'est en Afrique,

seul continent habitable, que se joue l'avenir de l'espèce humaine. En l'an 4000, s'affrontent deux idéologies: le "troglodysme" et l'"aristocratisme". Le troglodysme prone l'exploitation des ressources du sous-sol terrestre jusqu'aux plus extrêmes limites et la vie sous terre; l'aristocratisme est lié à l'avènement de l'astronautique et préconise l'implantation sur d'autres planètes. En dépit de la pénurie d'énergie et des interdictions troglodystes, le savant du récit, partisan de l'aristocratisme, envoie une fusée dans l'espace. Il est exilé à Sainte-Hélène, d'où il sera rappelé après le renversement du gouvernement; il sera alors proclamé président des Etats-Unis du Monde rénové. Avant que l'espèce humaine ne s'éteigne, le président envoie son neveu et la fiancée de ce dernier sur Vénus pour continuer l'aventure humaine.

3. *Les Signaux du soleil* (1943).[5]

Un jeune étudiant en astrophysique remarque des taches intermittentes à la surface du soleil. Il communique sa découverte au monde scientifique, qui ne le prend pas au sérieux. De dépit, il vend le récit de ses observations et de ses hypothèses à une journaliste américaine qui en fait un "succès prodigieux" (p. 56) aux Etats-Unis. La fiancée du protagoniste, que ce dernier devait épouser après la fin de ses études, se détourne de lui après l'entrée en scène de la journaliste américaine.

Des cyclones, des ouragans ravagent la Terre et ont des effets contradictoires sur les survivants: ils sont frappés soit d'abattement soit de fous rires incoercibles. Pour le jeune savant, il ne fait pas de doute que, en bons mineurs, les Martiens extraient l'azote de l'atmosphère terrestre en Europe et les Vénusiens exploitent l'oxygène en Amérique. Une fois ses

conjectures avérées, il est nommé chef de la mission française au Congrès mondial pour la défense du globe. La géographie terrestre ne s'en trouve pas moins bouleversée. Devant l'urgence de la situation, le protagoniste est promu "Grand Dictateur technique" (p. 194). Il trouve le moyen de communiquer avec les extraterrestres pour leur faire comprendre qu'ils ne peuvent continuer ainsi de bouleverser la vie sur la Terre, qu'ils croient sans doute inhabitée. Le récit se termine par un mariage et un discours de l'ex-dictateur technique qui encourage les humains à poursuivre les efforts de la science pour éviter à l'avenir ce genre d'incident.

B) Les récits de mutations

La Guerre des mouches et L'Homme élastique sont deux récits guerriers: les mutations qui s'y opèrent soit sont utilisées à des fins guerrières soit déclenchent la lutte entre espèces. Dans L'Homme élastique, la mutation est volontaire: elle est obtenue par des moyens scientifiques; dans La Guerre des mouches, les mouches acquièrent l'intelligence par une mutation brusque mais naturelle. Ce dernier récit, par sa thématique de lutte entre espèces, se rapproche des récits cataclysmiques. Cependant le thème de la mutation n'est pas intrinsèquement cataclysmique; le rapprochement ne se justifie que lorsque le récit tire les ultimes conséquences de cette lutte: ici les mouches supplantent les humains sur Terre après avoir détruit leur civilisation.

1. *L'Homme élastique* (1938) [6]

La forme de ce récit est le journal, puis les mémoires: journal

du docteur Flohr, suivi des mémoires de sa fille Ethel. Flohr fait des recherches sur l'élasticité de l'atome et parvient à modifier la taille des animaux. Il passe alors à l'expérimentation sur les humains: d'abord sur un nain acheté à un cirque de passage, puis à une échelle industrielle sur les combattants de la guerre que les nations d'Europe viennent de se déclarer: "Pour la première fois dans l'Histoire, la guerre va servir à quelque chose." (p. 74)

Les Français gagnent la guerre contre l'Allemagne grâce à l'armée de Lilliputiens de Flohr. C'est la gloire pour ce dernier.

De retour d'une université américaine, Ethel Flohr conte la suite des événements. Tout peut être flohrisé, jusqu'à sa propre taille: le premier des droits de l'homme consiste à choisir sa propre taille. La flohrisation envahit tous les domaines de l'activité humaine y compris la conservation des aliments. Le livre se clôt sur l'"immense avenir" (p. 206) de l'humanité mutante.

2. *La Guerre des mouches* (1938) [7]

A la suite d'une mutation brusque, une variété de mouches acquiert l'intelligence et tente de supplanter l'homme comme espèce dominante sur la surface du globe. Malgré l'entomologiste Evariste Magne, elle y réussit: la lutte entre espèces intelligentes est favorable à la musca errabunda, qui extermine l'humanité à l'exception de quelques spécimens qu'elle assimile à des personnages importants: Magne et son épouse, un certain "Chancelier", un homme d'église, le "Cardinal", deux vieilles paysannes danoises et le narrateur, ex-mécanicien-dentiste lillois surpris par les mouches au milieu

des oripeaux de figuration du grand théâtre de Lille. Les personnages ont chacun leur fonction, même le narrateur, qui écrit pour le temps "où les mouches, devenues savantes, retrouveront ces hiéroglyphes et parviendront à les déchiffrer" (p. 226).

La Guerre des mouches est le récit le plus connu de J. Spitz. Les commentateurs s'accordent pour le reconnaître comme l'oeuvre majeure de l'auteur. Nous verrons qu'il présente en effet plusieurs des traits dominants de son imaginaire.

C) Les anticipations

1. *L'Expérience du Dr Mops* (1939) [8]

Le docteur Mops est parvenu à localiser dans l'écorce cérébrale "les zones qui président à l'organisation de la mémoire" (p. 191). Il soumet ces zones à un rythme accéléré d'oscillations, qui vieillit "artificiellement" (p. 191) les cellules; et, comme "le film de l'évolution du monde est de tout temps enregistré dans les archives de l'avenir" (p. 191), il obtient "un sujet (il s'agit de Dirk, son secrétaire) qui a la mémoire de l'avenir..." (p. 191, souligné par J. Spitz).

Le gadget employé par Spitz pour dévoiler aux protagonistes un état à venir de l'Histoire n'est pas un banal voyage dans le temps: le secrétaire de Mops prend de l'avance sur le présent et c'est par un accrochage mental du présent au futur, sans quitter le présent, que sont connus les événements à venir. Cet accrochage s'opère à l'insu de Dirk. Ce dernier ayant une avance de deux jours sur le présent, Mops demande au narrateur (Delambre) de revenir deux jours plus tard à la même heure et vêtu de la même

façon; c'est la condition nécessaire pour que Dirk parle. Mops appelle Dirk; il entre: "Tiens, monsieur Delambre, je suis heureux de vous voir." (p. 202) Donc il viendra. Et Mops continue: "Que pensez-vous du temps, Dirk?" Réponse: "Soleil radieux, jour glorieux", alors que l'orage menace. Mops tire la première conclusion: le surlendemain il fera beau. Mais une minute plus tard, l'orage éclate. Dirk tressaille. Delambre demande à Dirk: "Avez-vous entendu?" (p. 202) Dirk ne répond rien car cette question ne sera pas posée le surlendemain.

Dirk prend de plus en plus d'avance sur le temps "normal": d'abord quelques minutes, puis des jours, des mois, des années, jusqu'à un Jugement Dernier humoristique. A mesure qu'il acquiert la mémoire du futur, Dirk laisse échapper des renseignements sur les événements à venir. Le narrateur apprend ainsi que la fille de Mops va se noyer (à son grand désespoir), qu'une guerre va éclater en Europe, qu'il épousera la cousine de la belle-fille de Mops.

Malgré l'opposition du narrateur, tout se passe comme le secrétaire de Mops l'avait laissé échapper: il est impossible de modifier l'enchaînement des faits historiques. Le narrateur même tentera de se suicider pour donner tort à l'Histoire, mais il échouera.

2. *L'Oeil du purgatoire* (1945) [9]

Le narrateur, peintre désillusionné, rencontre un "génie de profession" (p. 20) nommé Dagerloff. Pour le narrateur tout est ennui, douleur et mort, et "l'avenir ne peut que ressembler au passé" (p. 26). Dagerlöff lui propose un voyage, mais non dans l'espace ou dans le temps, un voyage

"dans la causalité" (p. 27), un voyage "dans la chose en soi" (p. 28).

Dagerlöff a une théorie sur la cause des maladies et de la mort: pour lui, il existe un décalage temporel entre les espèces animales. Les microbes tuent, car, proliférant dans le sang, ils communiquent "à ce sang une avance dans le temps telle que le malade en meurt: les microbes l'ont emporté avec eux dans l'avenir!" (p. 36)

Le narrateur rencontre Dagerlöff au moment où il allait se suicider. Pour lui donner plus de courage pour sauter le pas, le "génie" de profession lui applique une compresse sur les yeux: le lendemain il se réveille guéri, mais il constate que son "avance dans le temps" a commencé: il achète un journal froissé, l'eau du robinet coule toujours sale, son savon ne mousse pas. Il voit tout sous une forme dépérie et sous la forme finale d'éjections. En se promenant dans la rue il voit des cadavres qui marchent à côté de lui. Cependant ce n'est pas l'avenir qu'il peut contempler mais le présent vieilli. Le présent réel, il ne peut y avoir accès que par la photographie.

Il assiste à sa propre agonie. Mort au futur, il continue de voir le monde comme il sera après sa mort: "C'est en quelque sorte l'oeil du purgatoire que je promène à partir de maintenant dans le monde." (p. 101)

L'avance dans le temps continue pour le narrateur. Il cesse de voir des cadavres et même des squelettes. Les êtres humains se désagrègent: il ne reste plus que les "formes". "Ce sont ces lueurs, ces oiseaux du grand large annonciateurs du nouveau monde inconnu que j'appelle les formes." (p. 115) En réalité les formes sont les désirs des humains: la matière

peut tomber en poussière, les sentiments restent; et le narrateur s'exclame: "Ah! pourquoi n'ai-je pas pensé, senti, aimé davantage?" (pp. 133-134) Dagerlöff lui révèle que c'est pour retrouver sa fille assassinée qu'il a ainsi envoyé le narrateur dans l'avenir.

Les millénaires défilent, jusqu'à la disparition de l'eau et l'extinction du soleil. Le narrateur regarde les constellations et constate que deux des roues du chariot de la Grande Ourse ont disparu.

Malgré l'extinction du cosmos, la forme de l'assassin de la fille de Dagerlöff lui apparaît, obsessionnelle, sans qu'il puisse le reconnaître d'abord. Il s'aperçoit enfin que cette forme, c'est lui-même tel que les autres le voyaient, tel qu'ils l'ont fait. Et il s'explique alors l'échec de toute sa vie: il s'est mépris sur lui-même, sur ses affections intimes, sur son génie; le moi qu'il croyait être n'était qu'illusion; seul le moi forgé par les autres était le véritable moi.

3. *La Parcelle Z* (1942) [10]

La Parcelle Z présente des analogies avec L'Oeil du purgatoire: aussi l'aborderons-nous à la suite de ce dernier récit.

Blandin, le maître de la "bioélectricité", met au point un "métal vivant", l'argénium, qui, grâce au prélèvement de cellules humaines vivantes, permet de suivre par magnétisme électrique les déplacements du sujet réel, à qui appartiennent les parcelles. Cette filature à distance est utilisée par la police, avec laquelle travaille l'assistant de Blandin.

L'essentiel de l'intrigue est de type policier (un vol est commis dans le laboratoire de Blandin), mais s'y greffe une intrigue sentimentale: Desmaisons, l'assistant de Blandin épouse la dactylo et gouvernante de ce dernier, Cécile. Jaloux, Desmaisons prélève une parcelle sur Cécile, la parcelle Z; grâce à la parcelle Z Desmaisons peut suivre les allées et venues de Cécile.

Les angoisses du jaloux trouvent à s'alimenter lorsqu'il constate que la parcelle Z a des rencontres clandestines avec la parcelle X. Desmaisons se replie alors sur lui-même pour redevenir "un homme fort et seul" (p. 105). Cécile en meurt. A la stupéfaction de Desmaisons, la parcelle Z continue de vivre: elle va rejoindre la parcelle X, une prostituée, ancienne amie d'enfance de Cécile. La parcelle Y, fille de Blandin, entre alors en scène, car son père la surveille aussi. D'abord histoire mi-policière mi-espionnage, le récit se reporte nettement sur la nature du phénomène scientifique: quelle relation de cause à effet existe-t-il entre les parcelles prélevées sur le corps des sujets et le mouvement sur les cartes géographiques? La première explication est hautement spiritualiste: les parcelles physiques transportent en elles un fragment de l'esprit du sujet. Ainsi, lorsque ce dernier meurt, l'esprit survit: c'est le cas de Cécile, dont la parcelle survit à sa mort et se déplace sans contrainte dans Paris. Blandin, lui, propose une autre explication: la parcelle se déplacerait vers la personne qui pense au sujet.

La parcelle Z finit par conduire Desmaisons jusqu'au chien de Cécile, que l'amie d'enfance (la parcelle X) de cette dernière a eu en garde après son mariage. Son nouveau propriétaire est le responsable du vol dans les

laboratoires de Blandin. Ainsi s'achève l'intrigue policière.

Desmaisons, qui vit auprès de la parcelle Z, se plonge dans la théosophie et l'occultisme. La parcelle continue de vivre, mais elle ne se déplace plus, jusqu'au jour où elle conduit Desmaisons jusqu'à la fille de Blandin, qui est enceinte. Desmaisons pense que par quelque mystère Cécile est en train de renaître dans cet enfant. Il est près de sombrer dans la folie lorsque l'enfant se révèle être de sexe mâle. Desmaisons est néanmoins fidèle à sa parole: il s'occupera du nouveau-né. Quant à la parcelle Z, elle est morte exactement au moment de la naissance.

Pour Desmaisons, un "doute essentiel" s'impose. Blandin lui répond: "Il ne faut pas renoncer à voir clair." (p. 219) Voit-il quelque chose lui-même? "Peu de chose, mais nos successeurs en verront davantage..." (p. 219). Desmaisons trouve "le repos dans l'humble acceptation de son ignorance. Soumis à la Providence, il tenait en toute simplicité sa certitude..." (p. 219)

La Parcelle Z est un roman qui peut paraître hétérogène aux trois catégories dégagées ci-dessus. Antérieur à L'Oeil du purgatoire, ce récit est le traitement sur le mode policier et scientifique d'un thème fantastique, la survie de l'esprit après la mort. Mais ce que ce thème peut receler de spiritisme est diverti de la problématique habituelle du fantastique par la dimension philosophique qu'il prend.

Dans La Parcelle Z Blandin suggère déjà que la parcelle se déplace vers la personne qui pense au sujet. Dans L'Oeil du purgatoire, cette idée fournit l'essentiel de la dramatisation: le cosmos tout entier peut avoir

disparu dans le néant, restent les "formes", cette matérialisation des sentiments éprouvés par les humains. La Parcelle Z est un récit dans la manière de Maurice Renard qui affectionne les intrigues policières et scientifiques entremêlées, à partir de thèmes fantastiques.

II) Imaginaire catastrophique et critique des nationalismes

Qu'ils relèvent de la thématique cataclysmique, de celle de la mutation ou de l'anticipation, les romans de Spitz dénotent globalement un imaginaire catastrophique: cataclysmes naturels de L'Agonie du globe et des Evadés de l'an 4000 ou cataclysmes provoqués involontairement par des extraterrestres (Les Signaux du soleil); guerre d'extermination des humains par des mouches mutantes dans La Guerre des mouches; mutation physique délibérée de l'espèce humaine qui entraîne la "chute catastrophique du château de cartes des anciennes valeurs" (p. 180) dans L'Homme élastique; anticipation d'un "futur sans avenir", de l'entropie universelle dans L'Oeil du purgatoire.

Jacques Spitz s'attache à penser la rupture spatiale, temporelle, biologique à l'aide de ces thèmes, qui sont peu différents de ceux de la science-fiction wellsienne. Mais ce qui les caractérise, c'est le traitement que Spitz leur fait subir et qui se traduit par un décrochage net par rapport au discours de la SF courante. Les thématiques de Spitz ne visent pas à présenter un état vraisemblable du monde ou de l'humanité à venir. L'utilisation que fait l'auteur de la technologie et du

PAGE 197 missing

discours de la science est résolument bouffonne.

Spitz désamorce toute interprétation ou toute tentative d'interprétation futurologique des phénomènes narrés avec la garantie de la science en les traitant sur le mode humoristique. Il en est ainsi des épisodes suivants pris dans quelques romans: coupée en deux, la Terre continue sa révolution autour du soleil comme si de rien n'était, après que la Lune a percuté l'hémisphère américain qui s'est volatilisé dans l'espace. C'est bien la fin du globe, puisque seul demeure l'hémisphère européen (L'Agonie du globe). A mesure que les mouches intelligentes progressent vers l'Europe, elles s'adaptent au froid: elles se confectionnent de petits maillots en Andalousie. Cette espèce change dès lors de catégorie aux yeux des scientifiques: d'abord musca errabunda, elle sera désormais musca sapiens (La Guerre des mouches). Dans L'Homme élastique, l'utopisme se fait bouffon;

> Pour beaucoup d'hommes, le malaise moral tient à ce qu'ils sont trop grands pour eux; une réduction de taille leur ramènera la paix et le calme. D'autres, aussi nombreux, ne doivent leur misanthropie qu'à leur petite taille. Donnez-leur les quelques empans qui leur manquent, ils retrouveront un sourire satisfait devant la beauté de l'univers. (pp. 175-176)

L'invention de Flohr est adaptée par chaque nation. Par exemple, en Allemagne nazie sont créés une "Police de la mensuration" et un "Ministère de la taille dirigée". Le Führer s'octroie la taille de six mètres; les ministres et hauts fonctionnaires sont stabilisés à quatre mètres, le citoyen ordinaire à deux mètres et demi. Les catholiques sont autorisés à conserver leur taille, mais les juifs sont tous réduits à dix centimètres.

Les patronymes des actants sont du même esprit: dans L'Agonie du

globe, les actants ont nom Pierre Coçot (pour Pierre Cot), Léon Plume (pour Léon Blum), et un ecclésiastique se nomme le Père Bineur de la Poulette; de même, dans Les Evadés de l'an 4000, le biologiste fou s'appelle Métro Goldwin Pasteur et dans L'Homme élastique le président du conseil se nomme Lefèvre-Utile.

Les exemples de cette bouffonnerie abondent dans les quatre premiers romans de Spitz: L'Agonie du globe (1935), Les Evadés de l'an 4000 (1936), L'Homme élastique (1938), La Guerre des mouches (1938). A partir de L'Expérience du docteur Mops (1939), Spitz va presque cesser d'écrire des satires: seul Les Signaux du soleil (1943) demeure dans la ligne des quatre premiers romans. Les trois derniers (L'Expérience du docteur Mops - 1939, La Parcelle Z - 1942, L'Oeil du purgatoire - 1945) seront d'un tout autre ordre, comme nous le verrons à la troisième partie.

Le traitement des thèmes traditionnels de la science-fiction sur le mode satirique est particulièrement efficace dans La Guerre des mouches, où l'auteur exerce sa verve contre les idéologies nationalistes.

La Guerre des mouches et la critique des idéologies nationalistes

Face à l'envahisseur, de quelque origine qu'il soit (extraterrestre, mutant, etc.), l'humanité doit oublier ses querelles intestines: la survie de l'espèce humaine passe avant tout.

> Dans l'empire du monde, l'homme était seul, il n'avait contre lui que son semblable. Ce temps n'est plus. Si nous voulons conserver notre supériorité sur la planète, il faut que, mettant fin à toutes discussions, à toutes querelles entre nous, nous nous liguions sans tarder contre les mouches. (pp. 133-134)

Les nations, chacunes à leur tour, prétendent arrêter l'invasion des muscidés intelligentes. Cette prétention révèle leurs travers. L'auteur procède à une critique des idéologies, en particulier des idéologies "nationales". Il passe en revue les ridicules des Britanniques, des Italiens de Mussolini, des Russes. Après les nations, ce sont les églises et les corps constitués, l'armée en particulier. Cette critique des idéologies prend la forme suivante.

Le fléau, d'origine indo-chinoise, se déclare dans une colonie française et c'est donc la France qui, la première, s'y trouve confrontée. Mesures sanitaires, vaccins, tout se révèle inefficace pour enrayer les épidémies propagées par les mouches, et le gouvernement tombe. Aux Indes, les Britanniques se font fort de régler cette question bien mieux que la France "avec son hygiène marquée au sceau de l'incurie méditerranéenne" (p. 64). Mais, en dépit des douze régiments de nurses, de la Home Fleet et des médicaments, le vice-roi des Indes doit retraiter dans l'île de Ceylan.

L'Amérique commence alors "à s'occuper de ce qui se (passe) dans une autre partie du monde que la sienne" (p. 69). La SDN s'empare de la question et convoque une conférence internationale. Aucun moyen, cependant, ne réussit à entraver la progression des mouches, qui prolifèrent sur les 300 millions de cadavres des Indes. Une maladie mentale apparaît, la "mouchomanie".

L'Italie mussolinienne est confrontée à l'envahisseur en Lybie: "La jeune ardeur fasciste vint mettre au milieu de tant d'horreurs et de calamités, sa note comique." (p. 82) Et la mouche progresse toujours.

Magne appelle à l'union de toutes les nations, au front unique de l'espèce humaine contre le front unique que lui opposent les mouches. "Le temps est fini des nationalismes agressifs (...)" (p. 135).

A ce stade, le nationalisme allemand n'est pas encore représenté nommément. La raison paraît claire: l'invasion des mouches est l'allégorie de la montée du nazisme. Les analogies sont nombreuses entre l'aspect physique des armées de muscidés et des armées allemandes. La métaphore de la maladie qui se propage et contre laquelle aucun remède ne peut rien, l'intervention des Etats-Unis après une ère d'isolationnisme, ces aspects font référence à une situation historique concrète liée à la montée du nazisme. La Guerre des mouches peut donc s'interpréter comme une fable de la survie de la civilisation face à la montée du fascisme hitlérien. Pourtant, tout à coup à la page 137, l'Allemagne est nommément désignée. Alors que la partie est pour ainsi dire perdue contre l'envahisseur, l'Allemagne présente "une demande de mandat colonial sur les territoires évacués par les autres nations, se flattant de les débarrasser des insectes en un tournemain" (p. 137).

Le jeu allégorique se poursuit, explicitement cette fois. Pour les Russes, "la mouche est le symbole des forces policières entretenant la tyrannie du capital sur le prolétariat" (p. 137). Ayant envahi l'Europe, les mouches s'attaquent à l'U.R.S.S.:

> L'U.R.S.S. avait bien tenté de mobiliser les énergies révolutionnaires contre les mouches fascistes, mais la discipline des insectes s'était montrée supérieure à celle des Soviets, et la lutte des espèces l'avait emporté sur la lutte des classes. (p. 197)

La parodie du discours officiel des dirigeants soviétiques marque le recul de la métaphore des "mouches" comme représentation des nazis: la dénonciation du fascisme des mouches sert dès lors surtout à ridiculiser le discours de propagande de l'Etat soviétique.

L'Allemagne hitlérienne intervient à nouveau, après l'invasion de l'Angleterre par les mouches (qui ont emprunté l'aile des mouettes pour traverser la Manche!). L'Allemagne se déclare "au-dessus de tout! et, pour commencer, au-dessus des mouches!" (p. 201). Hitler extermine tous les Juifs, sous prétexte que leur odeur attire les insectes. Le corps noir des mouches est l'"emblème de la latinité détestée" (p. 202). Les soldats allemands combattent nus, le corps enduit de plusieurs pellicules de cellophane: "Nudisme, carnage, incendie et orgie de saucisses (fabriquées avec des cadavres de mouches), toutes les Allemagnes étaient à leur affaire!" (p. 204)

La guerre culmine dans la bataille de Paris remportée par les mouches. Après la défaite des humains, la situation se dégrade lentement: tout manque, les ordures s'entassent et l'herbe pousse entre les pavés des villes, qui sont finalement abandonnées:

> Les palais qui s'écroulent font lever un bruit de tonnerre, les planètes qui se brisent allument au fond des cieux des éclairs qui durent des millénaires; l'anéantissement de ces choses réelles ne va pas sans éclats et grandeur. Pour la civilisation humaine, il n'en fut point ainsi. Le décor factice que des siècles durant elle avait dressé sur le globe, s'effondra muettement comme une robe de soie au fond d'un placard obscur. (...) Ainsi, après avoir rempli l'air de ses cris, l'espace de ses inventions, les bibliothèques de ses spéculations et l'avenir de ses espoirs, l'humanité disparut sans laisser plus de traces qu'un oiseau dans le soir. Simplement, un jour, il n'y eut plus personne sur les routes du monde. Le sceptre de

> la connaissance était passé des mains de l'espèce humaine aux pattes de l'espèce mouche. (pp. 210-211)

L'humour de la dernière remarque donne le ton de Spitz jusqu'à l'épilogue: le narrateur se présente: c'est un ex-mécanicien-dentiste de Lille. Avec trois autres hommes et trois femmes, il est tenu en captivité par les mouches dans la campagne non loin de l'ancienne Copenhague. Ils ne savent trop pourquoi les mouches les ont épargnés. Peut-être les mouches les considèrent-elles comme des personnages importants? Il y a là l'entomologiste Magne et sa femme; les deux autres hommes sont étrangers et fous: "Le plus vieux n'est pas sans ressembler à l'ancien chef de l'Empire allemand, mais ses traits sont tellement altérés qu'il est impossible d'en être sûr." (pp. 214-215) Le "Chancelier", c'est ainsi qu'ils l'appellent, harangue les mouches pendant des heures: "Nous le laissons faire, cela ne fait plus de mal à personne." (p. 216)

L'autre homme, ils le nomment le "Cardinal", car, ajoute le narrateur d'un air dubitatif, ce ne peut être le Pape.

> C'est lui qui a la tâche de garder nos brebis dans le pré pendant que nous travaillons la terre, il s'en acquitte fort bien, les bénissant peut-être un peu trop souvent, mais elles n'en broutent pas moins. (pp. 216-217)

Enfin les deux dernières femmes sont deux vieilles paysannes danoises, gardées sans doute pour la reproduction, suggère le narrateur.

Le narrateur ex-mécanicien-dentiste explique sa présence par le fait que les mouches l'ont surpris au milieu des oripeaux de la figuration du Grand Théâtre de Lille où l'un de ses amis était costumier.

Magne travaille à un grand livre, Grandeur et décadence de l'espèce humaine, à la manière de Montesquieu, où il proclame que "l'espèce humaine fut une expérience malheureuse et trop précoce de la nature" (p. 222). Quel fut l'erreur de l'humanité?

> L'homme fut toujours trop fragile dans sa chair, pour son intelligence. Pour s'expliquer cette fragilité, autant que pour y porter remède, l'homme a fait alors appel à son coeur, aux sentiments, à des croyances morales, mais ces impedimenta en étant venus à lui paraître plus précieux que l'intelligence elle-même, il a laissé s'abaisser en lui l'orgueil et les pouvoirs de cette dernière. Pour un geste d'amour ou de pitié, il a abandonné les lumières de la raison. (pp. 222-223)

L'entomologiste se fait le critique de l'humanité en se plaçant du point de vue des mouches, pour lesquelles il n'y a ni morale, ni individualisme, ni sentiment. Mais il n'exprime pas clairement que ce sont là des réalités propres aux insectes. Ces derniers ne sont encore dotés que d'une intelligence assez rudimentaire, mais dont l'effet est multiplié par la cohésion, alors que, dans le cas des hommes, "chacun s'est mis à penser, à agir selon son bon plaisir" (p. 223).

Spitz pratique l'antiphrase en valorisant les comportements des mouches, plus conformes aux "dures lois qui commandent la progression de l'univers" (p. 223). La chute ironique de cette péroraison rappelle au lecteur qui l'aurait oublié que tout cela n'est pas à prendre au pied de la lettre: les insectes "feront, sans doute, mieux que nous n'avons pu faire" (p. 223). Le surhomme sera donc la mouche: cela "montre qu'on sait sourire dans les laboratoires secrets de la Nature!" (p. 224).

Le récit est une biographie de Magne, "le dernier homme" (p. 224): "Magne, avec son esprit de méthode, son goût de savoir, représente incontestablement le plus noble aspect de l'activité intellectuelle." (p. 225) Quant aux autres, ils sont représentatifs de la composition de l'humanité défunte: ce sont des êtres privés de raison; le Chancelier représente "la parole et le discours", le Cardinal, "le besoin de prière et de contemplation qui marqua tant de siècles de connaissance humaine" (p. 225). Que représente le narrateur? Il est l'écrivain:

> Que ces lectrices futures veuillent bien y voir le trait le plus représentatif de ce que furent les hommes: des êtres qui vécurent d'espoir, et dont ce fut à la fois la faiblesse et la grandeur. (p. 226, fin du récit)

La Guerre des mouches emprunte au schéma darwinien de la lutte entre espèce et culmine dans une guerre d'extermination de l'humanité — guerre future finale. Ce roman prend le contre-pied des aventures à caractère manichéen où les opposants sont vaincus par des héros humains habités par les valeurs correctes, comme c'est le cas dans l'ensemble de la science-fiction américaine de l'entre-deux-guerres. Ce qui intéresse Spitz, c'est le thème darwinien traité sur le mode satirique: la supériorité des mouches met à nu la nature réelle des comportements humains sociaux, politiques et idéologiques. Le mode satirique dans ce récit s'appuie essentiellement sur une référence à la situation politique contemporaine de l'auteur (l'immédiat avant-guerre): la montée du nazisme, l'impuissance et la faillite des Etats-nations face à l'ennemi.

Cette science-fiction satirique, bouffonne refuse de jouer le jeu

de l'analyse sérieuse des causes. Il s'agit d'une arlequinade qui n'épargne aucune valeur traditionnelle: patrie, religion, famille, morale, affectivité. La seule valeur qui échappe à la mise à sac est celle qui est la plus conforme à la "logique darwinienne" de la survie: l'intelligence, cette intelligence qu'une mutation a conférée à la mouche et qu'elle développe à mesure que le récit avance.

III) Effet de masse et privatisation

Les récits cataclysmiques sont particulièrement représentatifs d'un élément qui tend à structurer la plus grande partie de la SF moderne, l'effet de masse. Les gadgets thématiques que sont la catastrophe naturelle, l'invention d'un procédé permettant de "pénétrer dans la temporalité" et d'aller au-delà de la mort, l'intervention d'extraterrestres dans les affaires terrestres ou l'apparition d'une mutation, volontaire ou non, peuvent être traités sur les modes intimistes, psychologiques, micro-sociologiques, macro-sociologiques, cosmiques. Il y a cependant lieu de ne pas confondre le théâtre spatio-temporel où se déploie le thème — l'extinction du soleil, par exemple, va toucher tout le système solaire — et la mise en scène du thème dans tel récit; ainsi, l'extinction du soleil peut être racontée comme une histoire du futur et une chronique dans laquelle il n'y a aucun personnage romanesque; elle peut aussi être racontée à travers un personnage qui, lui-même, peut médiatiser la catastrophe sur le mode intimiste ou rendre compte des effets globaux, de la destinée générale.

Les gadgets thématiques de SF induisent en général des effets sur

certains groupes sociaux, synecdoques possibles de l'humanité entière. Cependant la place conférée à la catastrophe et aux personnages dans le roman est révélatrice des préoccupations tant idéologiques que phantasmatiques de l'auteur dans le récit. C'est ce que nous allons maintenant examiner dans les romans de Jacques Spitz.

L'Agonie du globe (1935), chronique de la scission du globe en deux parties, ne comporte pas à proprement parler de dramatisation: les événements sont rapportés par un narrateur omniscient dans la position de l'historiographe.

D'un seul tenant, le récit ne comporte ni chapitre, ni personnages romanesques, ni dialogues. La catastrophe est racontée sur le mode journalistique: "Voici le film des événements". Les seul actants d'importance sont les nations et l'humanité entière. Lorsque l'auteur fait intervenir les nations, il le fait sous une forme parodique:

La France: "Quoi qu'il arrive nous devons garder confiance dans l'avenir de l'humanité." (p. 45)

L'Allemagne: "Avec Goethe et notre Führer, nous dirons: par delà les tombeaux, en avant!" (p. 46)

L'Italie: "La Terre tremble, nous ne suivrons pas son exemple." (p. 46)

L'Angleterre: "Que le monde se dresse contre nous, l'Angleterre sera toujours debout!" (p. 46)

L'humanité entière: "Pour la première fois dans l'histoire de la science, on assistait à un bouleversement des lois de l'univers." (p. 90)

Spitz parodie le discours officiel des gouvernants face à la catastrophe et présente les effets de façon neutre sur l'humanité entière: le "nous" national est parodique, le "on" désignant l'humanité est neutre.

La chronique sans protagonistes individuels constitue la forme de récit le plus apte à rendre l'effet de masse. Dans la chronique l'auteur peut faire jouer les déterminismes sociaux, faire apparaître les causes et les effets, représenter les événements, dont les conséquences universelles sont décrites directement. Il demeure possible de focaliser le récit sur un personnage individuel; mais même dans ce cas, sans effet de masse apparent, il s'agira de donner à voir les réactions des groupes sociaux, des nations, des alliances ou des regroupements géographiques de nations et de "l'espèce humaine" entière.

Dans L'Agonie du globe, à mesure qu'approche la fin de la Terre l'humanité régresse vers un état qui rappelle la horde préhistorique:

> Le spectacle de ces foules sans âme, sans parole, véritables troupeaux d'animaux qui s'étaient dits naguère raisonnables, exerçait une contagion contre laquelle les plus calmes devaient se raidir avec un pénible effort. (p. 197)

Cette description fait écho, de façon critique, à l'exhortation d'un journaliste au début du récit:

> Il faut que nous retrouvions la force d'âme de notre vieil ancêtre, l'homme des cavernes, quand, autour de lui, les montagnes se levaient de la mer, les flots devenaient déluge, et que les glaciers descendaient des pôles. (p. 59)

En situation catastrophique, l'analogie quasi obligée est celle de la régression de l'humanité aux âges préhistoriques: les acquisitions de la civilisation apparaissent purement superficielles et l'homme n'a pas évolué depuis la préhistoire. L'effet de masse n'est pas différent de celui que l'on trouve dans les romans préhistoriques, ceux de Rosny Aîné par exemple.

La Guerre des mouches et Les Signaux du soleil mettent en scène des catastrophes globales avec des effets de masse très poussés mais, à la différence de L'Agonie du globe, ils comportent des personnages romanesques, héros positifs cherchant, en vain, à conjurer la catastrophe qui emporte tout avec elle.

A l'autre extrémité du spectre, il y a des récits où le gadget thématique, tout en pouvant donner lieu à un traitement global comme le permet un cataclysme, est maintenu dans des proportions privées. Toute découverte scientifique peut être traitée soit comme un objet à l'usage exclusif d'une personne, le savant qui l'a réalisée, par exemple, soit comme l'occasion d'améliorer le sort de l'humanité souffrante ou, à l'inverse, de la conduire à sa perte, avec les divers degrés possibles entre ces extrêmes.

Dans L'Homme élastique, le savant Flohr réalise ses expériences de dilatation de la matière tandis que la guerre fait rage entre l'Allemagne et la France. Profitant de l'urgence nationale, il expérimente sur les soldats. Des progrès rapides sont ainsi réalisés dont l'armée et la nation tirent un profit immédiat: la flohrisation des combattants les met à l'abri des gaz et des armes ennemies. La France sort victorieuse du conflit: la

collusion entre la science et l'armée s'achève cependant avec la victoire et Flohr doit mener sa "guerre personnelle pour la reconnaissance et l'application de (sa) découverte" (p. 129).

L'effet de la science sur la société est ici présent sous la forme des multiples applications possibles de la découverte de Flohr traitées sur le mode bouffon ou sérieux: ce sont, par exemple, la flohrisation des petits pois extra-fins, pour les rendre impérissables et encore plus fins, et la guérison des tuberculeux. Il n'est pas de secteurs qui échappent aux effets de la science: c'est l'objectif poursuivi par le savant, "changer la face du monde" (p. 130).

Flohr atteint son but en faisant admettre aux corps constitués que la flohrisation est conforme à l'esprit des lois de la République: laisser à tous "la liberté, toute la liberté, cette liberté chérie pour laquelle sont morts nos pères" (p. 177), dont en particulier la liberté de choisir sa taille pour mettre en harmonie son moral et son physique. Une "folie de mutation s'empara de l'espèce humaine" (p. 179).

La découverte de Flohr crée une "ère nouvelle", celle de l'homme outil, hyperspécialisé. En raison des disparités de taille, il n'est plus question d'amour, ni du "facteur conservateur qu'était l'amour maternel": l'insémination artificielle est généralisée.

Par ses effets globaux, la science remet en question les valeurs tenues pour universelles et celles qui sont le plus profondément ancrées dans le psychisme; ainsi, l'existence d'une nature humaine intangible. La flohrisation est un gadget qui thématise l'effet science non seulement sur

le corps social mais sur le corps biologique et sur les artefacts philosophiques et idéologiques. La mutation volontaire est un motif allégorique de l'attrait du progrès scientifique et de l'effet de la science à long terme sur la société.

Ce récit montre que l'effet de masse n'est pas seulement un phantasme anti-utopique de la science-fiction catastrophique; il peut aussi manifester l'exigence d'une critique radicale des valeurs dominantes par laquelle il apparaît que l'homme est adaptable, mutable, pour le meilleur et pour le pire. La science-fiction réalise l'un de ses effets spécifiques en traitant sur le mode romanesque des questions qui appartiennent traditionnellement au discours de la philosophie: existe-t-il une nature humaine, des valeurs intangibles, un être en soi? Qu'est-ce que l'identité...?

Dans les exemples que nous venons de citer l'interrogation des valeurs est liée à l'effet de masse et à l'effet de la science sur l'ensemble de la société. Cette interrogation peut s'exprimer par des moyens moins globaux; elle peut être médiatisée par des personnages problématiques sur lesquels sont focalisés les événements de la fiction.

Tel est le cas de L'Oeil du purgatoire (1945) où l'histoire contée est exclusivement celle du narrateur-protagoniste: le dégoût de la vie et d'autrui le conduit au bord du suicide. Le savant Dagerlöff se sert alors de lui comme cobaye pour son expérience d'avance dans le temps. A mesure que cette avance augmente, le narrateur assiste à la disparition de toutes choses humaines sur Terre, jusqu'à "l'agonie du monde" (p. 80) et, au terme même, la fin entropique. Le gadget de l'avance sur le temps sert à poser

des questions eschatologiques sur la disparition plus ou moins rapide de la civilisation humaine et sur la finalité de l'univers. De façon inattendue, ce sont les désirs et les sentiments qui subsistent le plus longtemps: l'amour résiste à l'entropie. La question par laquelle s'ouvre le livre reçoit sa réponse. L'échec de la vie du narrateur lui devient clair:

> Celui que je croyais être, le "moi" de mes tendresses intimes, le "moi" génial n'était qu'illusion; le "moi", tel que le firent les autres, fut le seul véritable et durable... Je comprends tout: je vais mourir, et c'est mon âme là qui m'attend au seuil de l'éternité. (p. 146)

Les questions portant essentiellement sur les sentiments, sur les pensées intimes, le récit ne donne plus lieu à des effets de masse. Le narrateur est seul face à l'agonie du monde, seul il y assiste et la morte individuelle prime la mort collective: les personnages (en particulier Dagerlöff) pleurent la mort d'un être cher avant de pleurer la mort de l'humanité.

Il en va de même pour La Parcelle Z: les gadgets que sont l'avance sur le temps et le "métal vivant" servent des fins privées. Dans L'Expérience du docteur Mops, l'avance sur le temps permet de prévoir qu'une guerre va éclater; mais cette guerre est prise pour acquis, car les déterminismes historiques sont inaltérables; l'annonce de cette guerre a comme unique conséquence pour le docteur Mops de lui permettre de se réfugier en Suisse avant qu'elle n'éclate. C'est du narrateur que vient une tentative de montrer que tout n'est pas de toute éternité inscrit dans la nature: il essaie de se suicider pour faire bifurquer l'histoire; mais en vain. Le traitement du gadget thématique est donc essentiellement privé: ce qui

importe dans le récit, c'est la relation du narrateur avec les deux personnages féminins. Cette relation détermine la conviction profonde du narrateur à l'égard de l'Histoire et du monde:

> Tout se fait n'importe comment, et seul un désir assez vain de l'esprit invite à imaginer des raisons et des causes à ce qui arrive. Il est tant de façons également plausibles de se représenter les choses que j'ai renoncé définitivement à en adopter une. (p. 277)

Le cas limite de l'utilisation privatisée d'un gadget scientifique chez Spitz est celui de La Parcelle Z. La découverte de l'argénium sert à "filer" les espions et les criminels. Cette utilisation policière est imaginativement pauvre, tout comme l'est, dans le même récit, la confiscation du gadget à des fins de surveillance de l'épouse par le mari jaloux. Après la mort de la femme aimée, la parcelle continuant de vivre, le récit prend une tout autre direction. Il s'agit de répondre à la question: qu'est-ce qui continue de vivre et de se mouvoir quand la parcelle se déplace sur la carte de Paris? L'auteur feint d'accorder foi aux conceptions spiritualistes pour ensuite en abattre les fondements. Cependant, dans ce roman, cette négation des schémas spiritualistes ne se fait pour le bénéfice d'aucune explication rationaliste fournie in extremis.

Le récit se termine sur un éloge de l'ignorance, sur l'impossibilité qu'il y a à comprendre les lois de l'univers, sur la vanité qu'il y a à essayer de les saisir:

> L'épreuve était finie pour lui. Délivré des fantômes, dégagé de ses folies, il avait trouvé le repos dans l'humble acceptation de son ignorance. Soumis à la Providence, il tenait en toute simplicité sa certitude... (p. 219)

L'effet de masse et la satire des institutions sont des éléments qui convergent dans les cinq romans précités; l'imaginaire catastrophique lorsqu'il s'exerce dans un cadre de massification des phénomènes véhicule une valeur fondamentale: la lucidité. Nous avons vu que le modèle de vision du monde que présente la satire est fortement intellectualisé; cette intellectualisation s'opère pour le bénéfice de l'intelligence et non, comme cela aurait pu être, pour le bénéfice de qualités du coeur (cf. L'Oeil du purgatoire).

Cette valorisation des qualités intellectuelles et de la lucidité est nette dans Les Signaux du soleil et dans La Guerre des mouches. Les deux protagonistes de ces récits sont des héros positifs, des savants brillants. Tous deux ont saisi la nature exacte des phénomènes avant leurs collègues. Si cette compréhension est sans conséquence pour l'humanité (La Guerre des mouches), c'est parce que le héros est trop isolé, et sa qualité intellectuelle trop peu partagée. Dans Les Signaux du soleil, le héros parvient in extremis à sauver l'humanité, presque contre son propre gré.

Dans La Guerre des mouches, la fin de l'espèce humaine est ainsi présentée par le narrateur:

> (...) l'espèce humaine fut une expérience malheureuse et trop précoce de la nature. Bien avant les événements de ces dernières années, il trouve la confirmation de sa manière de voir dans le sentiment d'inquiétude, d'angoisse dont firent preuve maints des plus nobles penseurs de l'humanité, dans cette sensation de vide, d'être

> incomplet, que s'efforçaient de combler les aspirations religieuses, et qui, selon Magne, n'était que le pressentiment de l'avortement final des destinées de l'espèce. (p. 222)

L'intelligence n'a pas joué qu'un rôle positif dans l'histoire de l'humanité: l'homme a détourné l'intelligence pour son propre profit, à des fins individuelles: "Il en est résulté une dispersion insensée d'efforts, de préoccupations, de recherches oublieuses des dures lois qui commandent la progression de l'univers." (p. 223)

Le modèle que valorise l'auteur dans La Guerre des mouches est celui de l'intelligence au service de la cohésion du groupe: il nie la valeur des sentiments, de la morale et de la liberté individuelle dans la vie de l'espèce.

L'intelligence au service des "dures lois qui commandent la progression de l'univers", c'est celle qui est tournée vers la connaissance scientifique. Mais la légitimité même de cette connaissance est remise en question: "Il n'est pas sûr en effet que la soif de connaître soit légitime, que le progrès ne soit pas une course à l'abîme." (p. 196), se demande le savant de L'Homme élastique; et pour répondre à cette question, il se soustrait aux conséquences de son invention: il refuse de se faire rétrécir à 1,10 m, taille la plus propice à l'intelligence et au progrès. De même, dans La Parcelle Z:

> Je me flattais d'obtenir une certitude en poussant l'humanité entière dans mon champ d'expérience. Je m'aperçois maintenant que je n'en saurai sur ce point pas plus que mes devanciers, et peut-être pas plus que mes successeurs... (p. 205)

La mise en doute de la valeur de l'intelligence et de la science comme facteur de progrès apparaît nettement pour la première fois dans L'Homme élastique (1938), immédiatement après La Guerre des mouches (1938), où la science n'est pas encore interrogée.

D'autres récits se terminent sur un désaveu de l'intelligence et de la science: L'Expérience du docteur Mops, où le génial Mops se révèle être un aliéné dont on n'est pas sûr s'il est dangereux ou inoffensif; La Parcelle Z, où le

> (...) grand patron resté confit dans son souci de comprendre, lui paraissait (au protagoniste) petit, borné, plus ratatiné que la pomme dont la raison savante se serait, dit-on, servi pour prétendre expliquer les lois de l'univers. (p. 220, fin du récit)

Les Signaux du soleil (1943), roman catastrophique tardif dans l'ensemble de l'oeuvre de Spitz, présente une position double: dans le domaine des choses publiques, le protagoniste, ex-dictateur technique, énonce une position conforme à celle du savant de La Guerre des mouches:

> N'oubliez pas en effet que notre sort n'a tenu qu'à un fil: l'état de nos connaissances. Il faut que, dans l'avenir, on songe avant tout à tresser plus dru, plus épais, ce fil, cette rêne d'or qui, en assurant notre emprise sur l'univers, nous permettra seule de tenir notre place dans la compétition que nous savons maintenant ouverte entre toutes les intelligences du cosmos. (p. 239)

Une fois son discours achevé, le protagoniste se tourne vers Inès et lui murmure: "Rien de tout ça n'importe. La vérité, c'est toi!" (p. 239) En cela se trouve renversée la relation entre la sphère publique et la sphère privée, relation que l'on observe dans La Guerre des mouches: le héros

s'interroge à plusieurs reprises sur l'intelligence de sa compagne, qui ne peut s'adapter aux événements; elle fait une crise de nerfs qui les oblige à quitter Paris.

Jacques Spitz tient donc une position manichéenne en ce qui touche la vie psychique: le coeur et la raison sont des réalités antagonistes qu'il est impossible de concilier. Cette opposition est sensible dans La Guerre des mouches, mais c'est dans L'Expérience du docteur Mops, La Parcelle Z et L'Oeil du purgatoire qu'elle se développe librement, cette fois pour le bénéfice du "coeur".

Relations amoureuses et privatisation

Dans L'Expérience du docteur Mops, La Parcelle Z et L'Oeil du purgatoire, la sphère privée tend à envahir l'intrigue: ce sont les relations entre les personnages masculins et féminins qui imposent aux récits leurs valeurs. Cependant les protagonistes sont toujours des hommes et les intrigues portent un jugement critique sur les femmes en général considérées du point de vue masculin.

L'Expérience du docteur Mops confère aux femmes un rôle déterminant dans la vie des protagonistes: le narrateur, héros romantique, sauve une jeune femme de la noyade: il s'agit d'Yvane, la belle-fille de Mops, deux fois veuf. Mops ressent un sentiment trouble à l'égard de la jeune fille, car elle ressemble étrangement à sa seconde femme dont il a gardé le cerveau dans le formol. Trois hommes sont ainsi amoureux d'Yvane: Mops, le narrateur et le secrétaire, Dirk. Yvane rejette ces sentiments:

> Je voudrais que personne ne m'ait remarquée, n'ait pu avoir pour moi une pensée, même de simple sympathie. (...) C'est une atteinte à ma liberté qu'on puisse disposer de moi ainsi sans mon consentement. Cela me salit, ne le sentez-vous pas? (p. 179)

Dirk a, par ailleurs, séduit Gabrielle Mops trois ans plus tôt. Morte mystérieusement, c'est pour racheter cette mort qu'il a accepté de servir de cobaye à Mops.

Le narrateur déclare sa flamme à Yvane, qui ne le repousse pas. Mais Dirk laisse entrevoir la mort de la jeune fille. En dépit des précautions du narrateur, après une nuit très romantique dans la montagne, elle est retrouvée noyée dans sa baignoire. Mops s'accuse de ce crime. Le narrateur se tient d'abord responsable de la mort d'Yvane, car, en rapportant les propos de Dirk, il a incité Mops, croit-il, à agir sur les événements pour donner raison aux prédictions de Dirk. Mais Narda, la cousine d'Yvane, révélera plus tard au narrateur qu'Yvane s'est suicidée comme le prouve une lettre. Selon Narda, Mops est un simulateur: "Une lourde hérédité pesait sur la famille." (p. 275)

Avant de mourir dans l'avenir, Dirk a fait une dernière prédiction involontaire en appelant Narda "madame Delambre" (c'est le patronyme du narrateur). Cette salutation est rapportée par Narda qui dit ne pas en saisir le sens. Le narrateur ne fait pas plus confiance à Narda qu'à Mops. Il les conçoit tous deux comme des simulateurs, et il se demande: "Et n'était-ce pas elle (Narda) qui rôdait autour de moi comme une nouvelle menace?" (p. 270)

Cependant, après la guerre, le narrateur épousera Narda comme Dirk l'avait laissé échapper:

Dans L'Expérience du docteur Mops, les femmes apparaissent opaques, impossibles à saisir. Elles sont ou sincères et psychologiquement instables (Yvane) ou terre à terre et simulatrices (Narda). Le lyrisme des pages où le narrateur donne libre cours à ses sentiments dénote une idéalisation de la femme. Dans tous les cas, qu'il s'agisse des relations de Mops, de Dirk ou du narrateur avec Gabrielle Mops, Yvanne ou Narda, les sentiments sont troubles: les femmes sont ou des êtres exceptionnels, et de ce fait inaccessibles, ou des mantes religieuses, auxquelles l'homme accepte de sacrifier sa liberté; en dépit de ce que lui a révélé Narda, le narrateur écrit:

> Ainsi, entre tant d'explications proposées, je n'ai jamais su exactement comment était morte Yvane, et pourquoi. Dans l'expérience du docteur, je n'ai également jamais pu déterminer avec certitude quelle part de vérité se mêlait à la simulation. Tout compte fait, je préfère l'ignorer. (p. 276)

Dans L'Expérience du docteur Mops, le narrateur éprouve ainsi la disparition d'Yvane:

> Mon esprit restait égaré. Un être se mesure au vide qu'il laisse. Yvane disparue, le vide était si grand qu'il couvrait le monde. (p. 233)

Cette phrase donne la couleur du dernier roman de science-fiction de J. Spitz, L'Oeil du purgatoire, et l'on pourrait dire que ce roman est à la fois un appel profond à l'amour de la vie et des êtres vivants et la

manifestation d'une angoisse narcissique: le protagoniste a l'obsession de ne pas assez aimer les vivants et d'avoir à se le reprocher après leur mort.

Le "voyage dans la causalité", comme le dit Dagerlöff, donne accès au monde des formes:

> Ces formes sont les idées qui s'échangent en un instant du monde. L'univers perd sa face matière, et me révèle son avers de pensées et de sentiments. Toutes les passions, les ambitions, les amours, les sourires qui se cachaient dans les tourbillons de poussière me deviennent visibles. (p. 132)

Les tourbillons de poussière dont il s'agit sont les ruines des constructions de la civilisation humaine.

Le narrateur vit la fin entropique du cosmos et les formes finissent elles aussi par s'estomper:

> Les visages des formes pâlissent parce que pâlissent dans les mémoires des êtres les pensées, les sentiments, les souvenirs qui composaient leurs traits. L'oubli fait son oeuvre, tout passe au laminoir du temps. (p. 139)

Dans <u>L'Oeil du purgatoire</u>, Dagerlöff lance le narrateur dans l'avance sur le temps pour retrouver sa fille qu'il n'a pas assez aimée; dans <u>La Parcelle Z</u>, pour le protagoniste, l'enfant que porte la fille de son patron est une réincarnation de son épouse disparue. C'est du moins ce que lui suggèrent avec insistance les mouvements de la parcelle Z:

> Les mystères de l'au-delà vaincus, les secrets de la survie et de la réincarnation dévoilés, le flux de la vie se bouclant sur lui-même après son passage invisible dans les grottes d'outre-tombe, la mort enfin

> cessant d'être le grand épouvantail de la pensée humaine, c'était un éblouissement féérique. (p. 198)

Desmaisons manque sombrer dans la folie lorsque l'enfant se révèle être de sexe masculin! Il surmonte le choc en sublimant sa responsabilité dans la mort de l'être cher.

Se plaçant du point de vue du protagoniste, Spitz entend marquer que l'attitude rationaliste du savant n'est pas acceptable: la parcelle Z est une énigme proprement insoluble, un élément irréductible de la fiction. En dévalorisant, sinon en disqualifiant, toute explication scientifique future du phénomène, l'auteur produit une fin ouverte, mais dont l'ouverture est un appel explicite à la sublimation; le statut octroyé à la Providence est net à cet égard. Aussi La Parcelle Z est-il un roman dont l'idéologie est sensiblement différente de celle des autres récits de Spitz, quels qu'ils soient. La Parcelle Z peut être considéré comme une esquisse: la thématique se retrouvera dans L'Oeil du purgatoire, traitée cette fois sur le mode de la science-fiction et non sur celui du fantastique. La déréliction vécue par le survivant après la disparition des êtres mal aimés est l'occasion non d'une fuite hors de la réalité, comme dans La Parcelle Z, mais d'une prise de conscience de l'importance des sentiments humains tournés vers autrui.

Nous avons vu que Jacques Spitz s'attache à penser la rupture

spatiale, temporelle et biologique dans ses thématiques. Les cataclysmes, les mutations et les anticipations sont des gadgets susceptibles de créer un effet de masse et de table rase en vue d'une réévaluation radicale. Chez Spitz, ces thèmes sont producteurs d'un discours sur les effets de la science et, plus globalement, sur l'histoire.

Nous avons également vu que le mode des fictions de Spitz dans cinq de ses huits romans est exclusivement celui de la satire. Ces cinq romans se caractérisent par des thématiques de la rupture traitées sur le mode satirique et donc fortement intellectualisées.

IV) Discours sur l'histoire et intellectualisation de la rupture

Spitz aime à amorcer ses récits par un discours explicite sur l'Histoire. Ainsi, dans L'Expérience du docteur Mops, le narrateur énonce au tout début:

> Maintenant, je ne crois plus aux causes et aux effets, à ces explications laborieuses qu'on forge après coup pour rendre compte de l'enchaînement des événements. Tout se fait n'importe comment, et ce n'est que pour une satisfaction assez vaine de l'esprit qu'on imagine une suite logique dans le cours des choses. (p. 149)

Cette déclaration a l'apparence d'un postulat; en réalité, c'est l'un des enseignements majeurs de l'aventure vécue et rapportée par le narrateur. Ce dernier s'oppose par là à la conception de Mops pour qui

> (...) tout ce qui se passe dans l'univers, tout ce qui s'y passera, dépend de facteurs matériels dont l'évolution est régie par des lois immuables. Tout est écrit depuis le premier jour de la création, et rien ne peut modifier en quoi que ce soit le déroulement du programme initial. (p. 190)

Le discours sur l'Histoire est également explicite dans Les Évadés de l'an 4000: un professeur d'histoire de l'an 4000 enseigne, sous les applaudissements de ses étudiants, que la disparition de la religion chrétienne

> laissait le champ libre au développement d'une conception rationnelle et scientifique de la vie, et ce fut comme la planche de salut de l'humanité. (p. 18)

L'Agonie du globe étant un "simple exposé des événements", le narrateur s'interroge sur la nature de la vérité historique; pour cela il la compare à la vérité en science:

> L'Histoire, a-t-on dit, est une petite science conjecturale. (...) Il faut une confiance de non-initié pour croire que la Science puisse être autre chose qu'une continuelle conjecture, et qu'elle permette par exemple de prévoir avec certitude l'évolution des choses. (...) La Science est une manière d'histoire, à peine plus précise que l'Histoire. (pp. 7-8)

Spitz abandonne le domaine de l'épistémologie pour traiter l'analogie entre l'Histoire et la Science d'abord métaphoriquement, puis sous une forme thématique: les révolutions sociales du passé ont le même effet que les catastrophes physiques: "A Paris, les rues offraient l'aspect d'un lendemain d'émeute." (p. 32) Cette métaphore se thématise vers la fin du récit: la foule se révolte contre la vérité scientifique annoncée par le directeur de l'Observatoire, Estragon: "A la lanterne, Estragon!" (p. 213) crient les Parisiens quand on leur annonce la catastrophe finale. Les manifestants convergent dans les jardins de l'Observatoire, qu'ils mettent à sac. Estragon doit s'enfuir sous un déguisement. Les manifestants le brûlent en effigie.

Dans cet exemple, le procédé est celui de la duplication parodique: la Révolution de 1789 est rappelée en clin d'oeil.

Les Signaux du soleil est une parodie de la structure du conte de fée (telle que l'a mise au jour Propp) et du schéma cornélien. Inès, héroïne au nom digne d'une tragédie classique, ne peut épouser Philippe qu'à la condition — dictée par la tante duègne d'Inès — qu'il gagne l'admiration de ses pairs savants en même temps que ses diplômes. Survient la catastrophe, dont il est le seul à saisir le véritable sens. Pris entre le devoir de proclamer sa conviction, qui se confond avec la vérité, et l'instinct de hurler avec les loups, il choisit héroïquement de dire la vérité. Ridiculisé, Philippe perd Inès. Cependant, la gravité de la situation lui offre la possibilité de la regagner: "Je serai à celui qui saura écarter le danger planant sur toutes les têtes" (p. 179), annonce-t-elle.

La parodie de la tragédie classique se précise par l'emploi du vocabulaire approprié: "Et puisqu'il m'a fallu faire passer mon devoir avant mon coeur, je le ferai jusqu'au bout..." (p. 180) (souligné par nous).

Les autres allusions littéraires ou plus généralement liées à la culture française haute sont multiples. Ce sont en particulier des références à Pascal dans Les Signaux du soleil et dans L'Agonie du globe. Dans le premier nommé, la journaliste américaine prépare un poumon d'acier pour échapper à l'asphyxie générale et faire mentir le philosophe (elle parodie Pascal):

> Mais quand l'univers l'écrase, l'homme est encore plus gentleman que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt... (Et dans le poumon d'acier:) Je serai là au

> moment où le petit roseau va penser que l'univers l'écrase... et crac! voilà que, parce que je suis là, le petit roseau oublie justement de le penser.... Alors, toute la philosophie est en échec à cause de moi!... (p. 189)

Dans L'Agonie du globe, Spitz cite le même passage de Pascal, mais cette fois sans le caviarder. Et lorsque les communications sont rompues avec l'hémisphère américain dans l'espace, le narrateur commente: "L'Amérique est entrée dans le silence éternel." (p. 119) La lune menaçant de percuter l'Amérique, les Américains la bombardent:

> Ah! le roseau ne se contentait pas de penser que l'univers l'écrasait, de se replier dans sa connaissance et de s'en satisfaire, il retournait contre la matière hostile une part de cette matière même.

Un pastiche des poètes, des peintres et des philosophes se trouve en particulier dans:

L'Homme élastique	Baudelaire (le sonnet de La Géante)
L'Homme élastique	Stendhal (La Chartreuse de Parme)
L'Oeil du purgatoire	Courbet (L'Enterrement à Ornans)
L'Expérience du Dr Mops	Renan (La Prière sur L'Acropole)

Ces références prises dans la culture haute donnent le ton des récits. Spitz s'adresse à un public qui est au moins du niveau de l'école secondaire et qui en a peu intériorisé les valeurs: Pascal, Corneille, Baudelaire, Stendhal, Courbet, Renan sont les représentants de la culture canonique française; c'est à ce qu'elle représente que Spitz s'en prend. La critique des valeurs culturelles et artistiques montre comment fonctionnent la plupart des romans satiriques de Spitz: ils reposent sur la

connaissance ainsi que sur le retour aux valeurs de la culture et imposent une appréhension intellectuelle des événements de la fiction.

La question qu'il y a maintenant lieu de se poser est la suivante: la satire telle que la pratique Spitz est-elle pertinente? Pour répondre à cette question, il convient d'abord d'examiner de quelle façon l'auteur traite l'altérité.

V) Altérité et rupture bloquée

En raison de l'effet de rupture que produit l'évocation de l'altérité, qu'elle soit de nature écologique ou historique, il paraîtrait logique que cette évocation intéresse Jacques Spitz, tout comme l'intéressent les thématiques du cataclysme, de la mutation et de l'anticipation. Or aucune des fictions de Spitz ne manifeste un quelconque intérêt pour l'altérité.

A) Altérité bio-écologique

> Avant toute chose, il faut observer en détail les mouches, non pas comme un humain qui fait des expériences pour le plus grand profit de sa science personnelle, mais comme l'une d'entre elles, vivant avec elles. (La Guerre des mouches, p. 74)

Telle est la seule remarque dans l'ensemble de l'oeuvre de Spitz qui pose l'existence d'une altérité et évoque l'importance de sa saisie. Appréhender l'autre, ici la mouche mutante, dans sa singularité n'est pas un projet soutenu formé par le héros; c'est un voeu qui n'aura pas de suite.

L'appréhension de l'altérité des mouches intelligentes est impossible dans le système fictionnel de Spitz: ces mouches ont une fonction allégorique et humoristique dans la satire. Ainsi, au lieu de leur conférer des comportements cohérents de mouches, l'auteur les représente comme réduplication délibérée des attitudes humaines: elles s'assoient sur leur abdomen en croisant les pattes; elles se vêtent d'un petit pagne et de tricots de laine, etc.

Un autre exemple corrobore l'absence d'intérêt de l'auteur pour l'évocation de l'altérité. Dans Les Signaux du soleil, la catastrophe est due aux Vénusiens et aux Martiens. Le rôle du héros est de faire savoir aux extraterrestres que la Terre est habitée pour qu'ils arrêtent leurs activités d'extraction à distance. Cette fonction aurait pu donner lieu à une tentative de contact avec les entités autres. L'auteur se borne à employer ces dernières comme de purs instruments de critique sociale.

Dans de tels cas, l'altérité n'est pas à proprement parler niée: elle est simplement minimale, soumise à d'autres fonctions plus déterminantes du texte. L'Oeil du purgatoire, par contre, fournit un exemple net de cette négation; Dagerlöff assure le narrateur de l'inutilité des voyages spatiaux:

> Ces voyages sont folie pure. A quoi bon découvrir de nouvelles Amériques, de nouvelles planètes? Aller à Courbevoie ou dans Sirius, c'est exactement la même chose, exténuante d'ennui et de monotonie, et la douleur et la mort nous attendent là-bas comme ici. (p. 26)

B) Altérité historique

L'altérité historique n'intéresse pas davantage Spitz, qui fait dire à Dagerlöff, dans L'Oeil du purgatoire:

> L'avenir ne peut que ressembler au passé, et le passé n'était pas drôle, nos pères en sont morts d'ennui... (p. 26)

Dans Les Evadés de l'an 4000, l'avenir ressemble effectivement au passé: l'homme et la société de l'an 4000 sont identiques à ce qu'ils sont en 1936. L'auteur hyperbolise les antagonismes idéologiques du présent en en proposant l'antiphrase: le troglodysme, version future de la démocratie, est dit "démagogique" et l'aristocratisme (assurer l'avenir de l'espèce par la survie de ses membres les plus intelligents) est présenté comme progressiste. L'altérité sociale d'une situation historique anticipée n'est absolument pas une préoccupation de l'auteur. La fonction satirique est duplicatrice; elle impose une image fixiste de l'histoire.

L'altérité historique est également niée dans le dénouement du même récit: les deux jeunes gens sont envoyés sur Vénus. La planète est littéralement un paradis; ce nouvel Adam et cette nouvelle Eve (l'héroïne se prénomme Evy) pourraient vivre une vie d'avant la faute; mais la jeune femme croque la pomme avant que l'homme puisse l'en empêcher. Tout recommencera donc comme sur Terre. Le mythe de la Genèse, comme tout mythe, est négation de l'altérité et donc de l'énergétique de la science-fiction.

Il serait possible — nous l'avons suggéré à plusieurs reprises — de saisir les huit romans de Spitz dans leur continuité. Des éléments

majeurs se retrouvent partout. La guerre, par exemple, y est obsessionnellement présente, elle révèle un traumatisme historique profond chez l'auteur. Un roman inédit manifeste par son titre cette préoccupation: il s'agit de Guerre mondiale n° 3.

En dépit de cela, il nous paraît plus pertinent d'insister sur les solutions de continuité observables dans l'oeuvre. Nous avons relevé l'importante mutation imaginaire qui s'opère entre La Guerre des mouches et L'Expérience du docteur Mops. Après quatre romans à la fonction massivement satirique et aux accents pataphysiciens, Spitz produit trois récits graves de ton, centrés sur des sujets liés à la sphère privée et en particulier axés sur l'amour. C'est brusquement la mort individuelle, celle de l'être aimé, qui prend le pas sur la mort de l'espèce.

La science-fiction française possède en Jacques Spitz un honnête représentant du courant satirique de la tradition littéraire française. Spitz, c'est l'esprit frondeur d'un Montesquieu ou d'un Voltaire mis en scène et joué à la moderne, façon Alfred Jarry.

Spitz atteint-il sa cible? Dans L'Homme élastique et dans La Guerre des mouches, une bouffonnerie énorme et beaucoup de folie renversent quelques statues. Mais, pour ce qui regarde la science-fiction, c'est le mode satirique qu'il convient d'interroger. Du fait du caractère essentiellement idéologique de la sphère de déploiement de la satire, son intelligibilité étant garantie par un retour au monde de l'auteur, elle ne peut produire une rupture que sur le terrain idéologique.

La science-fiction met en scène, nous l'avons vu, une rupture bien

plus considérable que celle permise par le mode satirique. L'émergence de l'altérité est susceptible de produire une discontinuité radicale, une coupure épistémologique. Contrairement à la satire, l'évocation de l'altérité ne se situe par sur le terrain d'un adversaire fictif qu'il s'agit de critiquer: la problématique de l'appréhension de l'altérité est centrifuge, alors que celle de la satire est nécessairement centripète.

Comment s'articulent les trois derniers romans de Spitz (Les Signaux du soleil étant exclu, car il relève de la première catégorie) par rapport aux autres? La critique sociale n'y est plus bouffonne: grave, elle s'étaie sur des personnages romanesques (les protagonistes sont également narrateurs dans deux cas sur trois) dotés d'une vie psychique complète (moi, ça, surmoi) et intense: ces personnages, contrairement à ceux des satires bouffonnes, possèdent une libido. Les événements de la fiction sont donc dans ces cas médiatisés par de véritables personnages romanesques et non plus par des figures.

En dernier lieu, il faut souligner que les thématiques qui feront le succès et la fortune des écrivains américains que ce soit avant ou après la seconde guerre mondiale sont bel et bien présentes chez Spitz. Ce qui distingue Spitz du courant américain, c'est fondamentalement le poids de la tradition littéraire française de la satire, dont nous avons vu qu'elle ne peut faire bon ménage avec la science-fiction moderne, et corollairement la méconnaissance de la fonction réelle de l'altérité.

Si l'on veut bien voir dans la science-fiction moderne une littérature de la centrifugation, de l'extériorité, Spitz est certes l'écrivain

français de SF qui clôt une époque. Après lui, ce sera l'irruption de la science-fiction américaine, laquelle produira un impact considérable sur la science-fiction en général et rendra caduque le modèle de SF pratiqué par Jacques Spitz. Il y aura bien René Barjavel ou Jean-Louis Curtis, fugitivement, pour se situer dans une veine comparable. Mais Barjavel lui-même n'est déjà plus le représentant de cette SF satirique à la Messac (La Cité des asphyxiés) ou à la Spitz: il s'inscrit davantage dans la problématique anti-utopique moins intellectualisée qui connaîtra une vogue considérable aux Etats-Unis et aussi en France dans les décennies qui suivront la seconde guerre mondiale.

Notes - CHAPITRE III

1- Il s'agit du chapitre III intitulé "Pour une définition de l'utopie comme genre littéraire: un peu de sémantique historique, un peu de généologie, une proposition et un plaidoyer", pp. 45-69.

2- D. Suvin, ibid., p. 58.

3- J. Spitz. L'Agonie du globe. Paris, Gallimard, 1935.

4- J. Spitz. Les Evadés de l'an 4000. Paris, Gallimard, 1936.

5- J. Spitz. Les Signaux du soleil. Marseille, éditions Jean Vigneau, 1943.

6- J. Spitz. L'Homme élastique. Paris, Gallimard, 1938.

7- J. Spitz. La Guerre des mouches. Paris, Gallimard, 1938.

8- J. Spitz. L'Expérience du Dr Mops in L'Oeil du purgatoire - L'Expérience du Dr Mops. Paris, éditions Robert Laffont, 1972.

9- J. Spitz. L'Oeil du purgatoire in L'Oeil du purgatoire - L'Expérience du Dr Mops. Paris, éditions Robert Laffont, 1972.

10- J. Spitz. La Parcelle Z. Marseille, éditions Jean Vigneau, 1942.

INTERCHAPITRE III

L'irruption de la science-fiction américaine en France dans les années cinquante et ce qu'il en est résulté pour la science-fiction française

L'année 1950 est une date-clé de la reconnaissance de la spécificité générique de la science-fiction en France: en septembre 1950 paraît Les Humanoïdes de Jack Williamson dans la collection "Le Roman des Temps Futurs" des éditions Stock. Même si c'est le seul titre publié, cette collection marque un tournant; elle est la première à se placer clairement dans le sillage du courant américain en désignant cette littérature "science fiction": le terme apparaît pour la première fois sur la jaquette des Humanoïdes. Ce ne sont plus les "Voyages extraordinaires" de Jules Verne, les "Voyages scientifiques extraordinaires" des éditions Fayard (1892-1894), le "roman scientifique" des éditions Polmoss (1913), les "Hypermondes" de Régis Messac (1935-1937), les romans de "Sciences et voyages" des éditions Magnard (1946), les "Horizons Fantastiques" des éditions du Sillage (1949). La collection des éditions Stock est l'indice d'une mutation considérable: avec la publication du roman de J. Williamson une page est tournée et l'on entre en France dans l'ère de la science-fiction moderne.

Si la mutation peut sembler brutale, elle n'en a pas moins été

préparée avant la guerre et ce, de deux façons. Des individualités comme Régis Messac et Georges H. Gallet connaissent bien la science-fiction américaine dès les années trente. R. Messac fit un séjour de quelques années à l'Université McGill vers la fin des années vingt et il eut alors l'occasion de lire les auteurs des genres populaires pratiqués dans l'Amérique anglophone à cette époque. De retour en France, il crée la maison d'édition La Fenêtre Ouverte en 1935 et y publie ses oeuvres de science-fiction et La Guerre du lierre de David H. Keller, traduit par ses soins. Quant à G.H. Gallet, il a été très tôt en contact avec le fandom américain de science-fiction. Fort du succès du modèle américain, il lance en 1939 un magazine hebdomadaire entièrement consacré à la SF: Conquêtes. A propos de ce magazine, G.H. Gallet fit le commentaire suivant à Harry Warner Jr.:

> It is the first attempt in a long while to build up a field in France for science fiction. One has to begin slowly to accustom one's audience to quite a new climate. [1]

Le second signe qui peut laisser présager qu'une mutation se prépare, c'est dès 1935 l'apparition en France des bandes dessinées américaines de SF dans les illustrés Hurrah, Robinson, Aventure.

> Ces journaux, conjointement avec les publications Tallandier et Ferenczi, se trouvaient dans le bureau de tabac du plus petit village. Et pendant cinq ans, tout un monde de couleurs, de formes, d'inventions, éclata sous les yeux des gamins. [2]

Les héros des bandes dessinées Brick Bradford, Flash Gordon, Buck Rogers sont donc connus du jeune public avant la guerre et la pénétration de l'imagerie américaine de science-fiction de l'après-guerre peut à cet égard faire

figure de seconde vague. Qu'il s'agisse du jeune public ne doit pas en masquer l'importance: les illustrés, les bandes dessinées et le cinéma de science-fiction modèlent largement les goûts des enfants et des jeunes adolescents à un âge où ils pratiquent moins le livre et les préparent, durablement parfois, à la consommation d'un certain type de littérature.

Après "Le Roman des Temps Futurs" des éditions Stock apparaît la collection "Le Rayon Fantastique" (janvier 1951) aux éditions Hachette/Gallimard. Georges H. Gallet et Stephen Spriel en sont les directeurs. La collection fait connaître les "ténors" de la SF américaine: Theodore Sturgeon, Alfred E. Van Vogt, Isaac Asimov, Murray Leinster, Robert A. Heinlein. Le premier Français est publié en janvier 1954, au numéro 23: Francis Carsac. Les Français seront massivement représentés à partir de 1958 jusqu'à 1964, date de l'interruption de la collection au numéro 124.

Quelques mois après "Le Rayon Fantastique", en septembre 1951, est lancée la collection "Anticipation" des éditions du Fleuve Noir. "Anticipation" est régie par des critères en tous points différents de ceux du "Rayon Fantastique". Les éditions du Fleuve Noir sont spécialisées dans le policier et l'espionnage et elles cherchent à fournir à des publics jeunes et pressés des récits de consommation rapide et facile. La collection "Anticipation" adapte à la SF les recettes qui ont fait le succès des éditions du Fleuve Noir. Le rythme de publication de cette science-fiction est très soutenu. En 1964, année de la disparition du "Rayon Fantastique", "Anticipation" a publié quelque 250 romans. Quatre ans plus tard, cent autres seront venus s'y ajouter. Parmi les auteurs publiés, rares sont les Américains; ce sont pour la plupart des auteurs-maison qui pratiquent les autres genres, y

compris la littérature érotique. Certains d'entre eux, aux nombreux pseudonymes, publient des dizaines de romans par année. "Anticipation" a donc profité de l'introduction de la science-fiction américaine en France, mais dans l'ensemble elle l'a surtout accompagnée, en raison d'une tradition forte de littérature "populaire" aux éditions du Fleuve Noir.

La troisième grande collection des années cinquante est "Présence du Futur" des éditions Denoël. Le premier titre publié (en mars 1954) donne la couleur générale de la collection: Les Chroniques martiennes de Ray Bradbury. "Présence du Futur" privilégie une science-fiction qui pourrait plaire à l'intelligentsia littéraire: elle publie des auteurs confirmés en littérature générale comme René Barjavel, Jean Hougron, Jean-Louis Curtis. Si "Anticipation" des éditions du Fleuve Noir peut paraître continuer dans la ligne des écrivains populaires de l'entre-deux-guerres (Magog, Groc, Nizerolles, et même La Hire), "Présence du Futur" entend poursuivre dans la tradition française des auteurs de la littérature réaliste tentés par la science-fiction.

Telles sont les trois principales collections spécialisées en science-fiction apparues entre 1950 et 1955. Chacune dans son aire d'influence jette les bases de la science-fiction française moderne. Parallèlement, émergeront trois revues professionnelles: Fiction (octobre 1953), Galaxie (novembre 1953), Satellite (janvier 1958). Bien que Fiction soit l'édition française de The Magazine of Fantasy and Science Fiction, américain, cette revue publie des auteurs français et ouvre ses pages aux critiques et aux chercheurs. Comme le souligne Pierre Versins: "On trouverait difficilement une autre revue aussi riche en références que Fiction." [3] Dans sa première

série (1953-1959), Galaxie publie exclusivement des auteurs anglo-saxons. Satellite disparaîtra après cinq années, sans avoir pu s'imposer.

La science-fiction semble trouver une assise sûre grâce aux collections et aux revues. Le mouvement déborde dans les milieux intellectuels. Les écrivains, universitaires, critiques de toutes tendances s'interrogent sur la SF: Raymond Queneau, Boris Vian, Michel Butor, Arthur Koestler, Robert Escarpit, Jean Cocteau, Georges Mounin, Maurice Blanchot, pour ne citer que les plus connus. Des revues prestigieuses comme Les Cahiers du sud, Esprit, Arguments lui consacrent des numéros spéciaux. Chacun se prononce sur le "nouveau genre littéraire", comme on le proclame souvent. Or, il existe un paradoxe de la reconnaissance du genre. La SF apparaît — à tort — comme un phénomène entièrement nouveau et c'est cette prétendue nouveauté qui rendra possible le déblocage du genre et sa reconnaissance réelle. Etablir certaines relations avec les romanciers dits "scientifiques" et les anticipateurs d'avant 1950 eût été légitime, mais un tel raccrochage aurait sans doute réduit l'ampleur de la mutation imaginaire due à la SF américaine. Dans les années cinquante, c'est au prix d'une cécité quasi totale de l'histoire des conjectures rationnelles antérieures que s'est réalisée la reconnaissance générique de la science-fiction.

Le vif intérêt suscité par la SF américaine est également à interpréter comme un engouement pour le vainqueur de la guerre. En même temps que leur aide militaire, les Etats-Unis importent leur opulence économique et leurs valeurs, leur Weltanschauung. Avant la guerre, ce sont les individualités comme Messac et Gallet qui vont chercher en Amérique des modèles à suivre. Après la guerre, ce sont les Etats-Unis qui s'exportent massivement et le

parachutage de la SF américaine est une retombée de l'américanisation générale de l'Europe occidentale (Yalta, Plan Marshall, OTAN).

Pourtant, en dépit d'un mouvement d'intérêt considérable, la SF en France connaîtra une récession nette vers la fin des années cinquante et dans les années soixante. D'abord attachée à présenter la science-fiction sous un jour plutôt favorable, la critique se détournera peu à peu de cette littérature. La mode passée, les positions idéologiques reprendront un ordre connu et rejoueront à plein.

Ce tour d'horizon peut — à tort — donner à penser que les amateurs de science-fiction forment un groupe harmonieux, rassemblé autour d'une passion commune. Dans sa préface à la réédition d'Ortog de Kurt Steiner, Jacques Goimard évoque l'époque où "la science-fiction française moderne venait à peine de naître" [4]. Ce fut une époque marquée par des "guerres intestines" au sein de l'univers des amateurs de SF, et "la plus implacable était sans doute celle qui opposait le Fleuve Noir, d'une part, et de l'autre tous les tenants de la science-fiction 'ambitieuse'." [5].

La collection "Anticipation" des éditions du Fleuve Noir a eu peu de défenseurs au sein des revues spécialisées: "Longtemps l'équipe de Fiction s'est cantonnée, à propos du Fleuve Noir, dans un grief unique: c'est mauvais." [6] Le critique explique l'attitude de la rédaction de Fiction à l'égard de la SF publiée par les éditions du Fleuve Noir de la façon suivante:

> 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 invariablement on opposait tel volume du Fleuve Noir acheté au hasard des bibliothèques de gare. [7]

Pourtant la collection "Anticipation" n'a jamais vraiment été rejetée en bloc par les auteurs ou même par les critiques. Des écrivains comme Gérard Klein et André Ruellan y ont publié sous pseudonymes des récits populaires de qualité. Dans sa postface à la réédition du Sceptre du hasard de Gilles d'Argyre, Gérard Klein rappelle les raisons qui l'ont poussé à publier sous ce pseudonyme dans la collection "Anticipation":

> Gilles d'Argyre souhaitait donc réimplanter sur une large échelle dans le pays d'origine ou d'adoption de Jules Verne et de Rosny Aîné une littérature forte et originale d'anticipation, et pour ce faire entendait prêcher d'exemple en s'adressant — en toute modestie je l'ai dit — au public qui lui semblait le plus prometteur, le plus populaire et en même temps sans doute le plus jeune. On comprend dès lors qu'il ait fait choix comme instrument de la collection — pourtant décriée par certains délicats — des Editions du Fleuve Noir. Mais c'était qu'il avait reconnu qu'il s'y passait ou qu'il pouvait s'y passer quelque chose d'important: la constitution d'une école française et non confidentielle. Stefan Wul et Kurt Steiner suffisaient, entre autres, à lui donner raison. Et depuis, les oeuvres de Pierre Barbet, des Le May, d'Alphonse Brutsche et de Pierre Suragne pour ne citer qu'eux ne peuvent que confirmer cette opinion. Dans sa diversité même, la science-fiction française a cessé d'être une éventualité pour devenir une réalité. [8]

L'attitude de Gérard Klein, tout autant que celle de Jacques Goimard, tend à justifier l'ensemble de la production de la collection "Anticipation" par la présence de quelques auteurs propres à satisfaire leurs exigences. Or, il nous semble que ce ne sont pas les Wul, Steiner, d'Argyre qui font la collection "Anticipation", mais bien les Richard-Bessière, Jimmy Guieu et B.R. Bruss. Que, dans la masse des récits publiés, certains soient

préférables à d'autres ne doit pas masquer le problème réel que pose cette collection. Dans les deux chapitres qui suivent, nous examinerons deux cas représentatifs l'un de la science-fiction "de consommation" (B.R. Bruss) et l'autre de la science-fiction "de qualité" (Stefan Wul), tous deux publiés dans la collection "Anticipation".

Notes - INTERCHAPITRE III

1- Harry Warner Jr.. All Our Yesterdays. Chicago, Advent, 1969, p. 161.

2- Jacques van Herp. Panorama de la science-fiction. Verviers, Belgique, André Gérard, 1973, p. 387.

3- Article "Fiction" de l'Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction. Lausanne, l'Age d'Homme, 1972.

4- Jacques Goimard, "Modeste précis d'ortogologie portative", préface à Kurt Steiner, Ortog. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et Demain/classiques", 1975, p. 7.

5- Ibid..

6- Jacques Goimard, "Revue des Livres, Le Sceptre du hasard, par Gilles d'Argyre" in Fiction, no 179, septembre 1968, p. 139.

7- Jacques Goimard, "Modeste précis d'ortogologie portative", préface à Kurt Steiner, Ortog. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et Demain/classiques", 1975, p. 8.

8- Gérard Klein, "Postface" à Gilles d'Argyre, Le Sceptre du hasard. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et Demain/classiques", 1974, pp. 328-329.

CHAPITRE IV -

La science-fiction de masse: le cas de B.R. Bruss (1895-1981)

Il y a quelques années, étudier la science-fiction de masse aurait paru une entreprise insolite. Cette littérature, lue mais d'emblée dépréciée, a longtemps été victime d'un ostracisme de la part des critiques. Malgré tout les littératures de masse suscitent un intérêt croissant chez les chercheurs même si cette évolution touche encore assez peu la science-fiction [1].

La science-fiction "de hall de gare", comme on l'a parfois nommée, est particulièrement représentée par ce que publie la collection "Anticipation" des éditions du Fleuve Noir. Ce qui la distingue des autres collections de science-fiction françaises, c'est en premier lieu le rythme de publication. Dès ses débuts en septembre 1951, "Anticipation" publie un titre par mois; puis, en 1954, ce seront dix-huit par an; quinze en 1955; mais vingt et un en 1956; vingt-deux par année entre 1957 et 1966; cinquante-cinq en 1972, etc.. Cette cadence effrénée est l'indice du succès de la formule tant au plan des recettes narratives que de la politique d'édition. De fait, ce qui caractérise la littérature de ce type, c'est le succès rencontré et l'escalade de la production qui s'ensuit. Aussi paraît-il approprié de désigner ces productions "littérature de masse" d'un terme sans connotation particulière: par "littérature de masse", nous entendons la littérature produite en <u>série</u> (<u>mass-produced literature</u>) en nous référant à la dimension économique

du processus de production.

Parmi les auteurs attitrés de la collection "Anticipation", B.R. Bruss est l'un des plus prolifiques. De 1954 à 1975, il publie quarante-trois titres. Par rapport à d'autres, comme Jimmy Guieu ou Richard-Bessière, qui ont publié sensiblement plus que Bruss, ce dernier présente l'avantage d'être un écrivain aux moyens multiples; il a en effet publié de nombreux récits "fantastiques", le fantastique de la collection "Angoisse" des éditions du Fleuve Noir; et il est un écrivain connu du public lettré sous le nom de Roger Blondel, l'auteur de Bradfer et l'éternel. Choisir Bruss, c'est donc choisir un écrivain polyvalent, à l'aise dans plusieurs genres littéraires, en deça ou au-delà de la clôture lettrée, qui manipule les thématiques propres à chacun d'eux. En outre, un examen rapide de l'écho critique suscité par ses romans dans les fanzines et dans les revues spécialisées montre que B.R. Bruss est un auteur lu et apprécié du public.

En 1946 paraît le premier roman de SF de B.R. Bruss, Et la planète sauta...; puis, en 1953, c'est Apparition des surhommes. Ces deux premières oeuvres de science-fiction ne sont pas publiées aux éditions du Fleuve Noir. Pour permettre un examen sans a priori de la science-fiction de Bruss, il nous est apparu méthodologiquement justifié de saisir l'oeuvre dans son ensemble, quitte à rectifier le tir le cas échéant et à souligner les écarts entre les récits. En outre, nous avons arrêté notre corpus à l'année 1968, limite de notre période.

L'examen des récurrences textuelles permet de dégager trois grandes lignes thématiques, la survie de l'espèce, l'utopie et la dystopie,

l'appréhension de l'altérité, et de présenter un essai de typologie de l'imaginaire de Bruss et, à partir de ce dernier, de la SF de masse. Cependant les thématiques de science-fiction ne constituent qu'une partie des éléments signifiants des oeuvres examinées. Des structures de sens appartenant à toute littérature conditionnent le fonctionnement des récits de façon profonde. Il s'agit des relations "affectives" des personnages entre eux et des relations de même nature face aux situations dramatisées dans les récits. La mise au jour des récurrences sert à faire apparaître ce qui préside à ce que nous avons nommé, en nous inspirant de Wilhelm Reich, "l'économie affective de l'univers fictionnel" de B.R. Bruss [2]. De cette analyse il découle que la problématique des récits de cet auteur pourrait être rattachée à un modèle du roman occidental, le roman arthurien tel que l'a fixé Chrétien de Troyes dans Erec et Enide (XIIe siècle).

Nous proposerons certaines hypothèses sur la science-fiction de masse, d'abord prise dans la problématique de la science-fiction en général, ensuite en relation avec une typologie du héros populaire et, pour finir, en nous inspirant des analyses de Jean Baudrillard sur les cultures de masse, dans ses rapports socio-historiques avec les mentalités et les idéologies. Dans ce chapitre, nous abordons la science-fiction sous des angles multiples qui pourront paraître éclectiques au lecteur. Notre choix méthodologique est justifié par la nature de la science-fiction de masse, qui procède à un recyclage de thèmes absolument hétéroclites.

Première section

La survie de l'espèce: une thématique ressassée

L'oeuvre de B.R. Bruss peut être vue comme une variation ininterrompue sur le thème de la survie de l'espèce. De Et la planète sauta... (1946) jusqu'aux Enfants d'Alga (1968), ce thème se donne comme l'un des éléments dominants de cette science-fiction. Une coupe thématique effectuée en tenant compte de l'origine de la menace montre l'intense répétitivité de quelques thèmes et, par comparaison, la faible représentation de certains autres.

Les principales menaces contre la survie de l'espèce sont au plan du véhicule fictionnel et non de la signification symbolique: la technologie, la guerre atomique et les extraterrestres. L'intervention d'autres figures menaçantes — mutants, phénomènes "psi", pénurie et entropie — n'est qu'occasionnelle.

I) La technologie

La menace technologique est principalement représentée par la trilogie de Terre... Siècle 24, An... 2391 et Complot Vénus-Terre (1959 pour les deux premiers titres, 1963 pour le troisième). Cette trilogie conte l'histoire de la Terre après la catastrophe atomique de la fin du XXe siècle jusqu'au moment où l'humanité, au XXVIIIe siècle, est menacée par une secte vénusienne.

Au XXIe siècle (Terre... Siècle 24), le seul danger véritable est l'existence de trois cerveaux électroniques: Pandora I, II, III, et leurs "soeurs". Ces cerveaux électroniques (cerels) commandent aux robots qui ont survécu à l'holocauste. Le roman conte l'initiation des techniciens qui veillent au bon fonctionnement des cerels. Une telle "initiation" est nécessaire, car les cerveaux électroniques sont des monstres d'une intelligence diabolique qu'il faut continuellement dompter. Un récit englobé conte l'évolution régressive puis la renaissance de l'homme post-atomique. Cette renaissance n'est cependant que relative car Pandora peut se révolter à nouveau, après avoir été réduite à merci par l'héroïne: "Mon heure viendra... (déclare le cerel à une nouvelle promotion de techniciens). Quand je frapperai, ce sera comme l'éclair, et tout volera en éclats." (p. 187). Pandora ressemble donc tout autant à une épée de Damoclès qu'à une boîte de Pandore dans ce premier récit de la trilogie.

Dans An... 2391, les cerels apparaissent "depuis longtemps comme des êtres pensants, conscients, vivants pour tout dire" (p. 20), ce que certains techniciens ne veulent pas admettre. Ces derniers font subir des mauvais traitements aux cerels, et Pandora provoque la folie des machines les plus touchées pour alléger leurs souffrances. Le héros, technicien ami de Pandora, reçoit les confidences de celle-ci et prend le parti des cerels contre les tortionnaires. Il est emprisonné et les machines ne l'emportent que grâce aux pouvoirs télépathiques et télékinésiques que Pandora s'est attribués. Le récit s'achève sur la signature d'un traité de libre collaboration entre les cerels et les humains.

Dans Complot Vénus-Terre, c'est l'ère de la grande réconciliation: les pouvoirs de Pandora ont été généralisés. Tous les moyens de transport traditionnels ont disparu, sauf les fusées pour les voyages dans l'espace: les cerels transportent les humains par téléportation mentale. Les usines sont souterraines et entièrement robotisées. La monnaie a disparu, ainsi que les crimes. Tout est gratuit et donné sans limitation, sauf l'alcool. Quelques cerels donnent cependant des signes de fatigue. Pandora meurt brutalement. Ce sont les adeptes d'une secte vénusienne qui ont drogué les piliers de la civilisation terrestre que sont les cerels, pour dominer l'univers. Les humains du XXVIIIe siècle se sentent alors coupables de s'être laissés choyer par les cerels, les Amies. La secte vénusienne enlève un enfant, que le nouveau chef des cerels (Pandora est morte) réussit à sauver en créant un androïde invulnérable.

Entre Terre... Siècle 24 et Complot Vénus-Terre, un retournement s'est opéré. Dans un premier temps, la technologie sous sa forme électronique ou informatique est sentie comme néfaste: la menace qu'elle fait peser sur le devenir humain est la destruction totale. Il ne s'agit pas d'un assujettissement de l'homme aux valeurs de la technologie ou d'une mise en esclavage de l'humanité, par un renversement simple du couple Homme-Machine, Maître-Esclave. Les cerels jouissent d'une double appartenance: en tant que créatures pensantes, ils sont soumis au struggle for life, mais en tant que machines, ils sont auto-suffisants: ils n'ont pas besoin de leur créateur.

Dans un second temps, les cerels, en l'occurrence Pandora l'Ancienne dotée de sagesse, répugnent à détruire leur créateur, même lorsqu'il se

révèle un tortionnaire. Les cerels sont dès lors déesses bienfaisantes; elles sont les Amies, libres collaboratrices de l'homme et conditions de son bonheur.

Dans un troisième temps, les cerels apparaissent comme les artisans involontaires du déclin de l'humanité. En se chargeant de toutes les tâches, et en particulier celles qui conditionnent son dynamisme et sa survie en tant qu'espèce, les cerels ont habitué l'humanité à l'oisiveté, à l'indolence. La trilogie s'achève sur l'évocation d'une menace à long terme: "Je me demande (s'interroge l'un des protagonistes) ce qui se passerait s'il prenait fantaisie à notre grande Amie de créer d'autres Zara (l'androïde invulnérable)... D'en créer beaucoup..." Et il ajoute: "Je préfère ne pas y penser." (Complot Vénus-Terre, p. 190)

La Guerre des robots (1966) n'est pas directement relié aux trois récits précédents; cependant, la thématique en est proche. Sur un arrière-plan d'antagonisme entre Mars colonisée et la Terre, a lieu le défilé traditionnel des robots. Au cours de ce défilé doit être présenté le super-robot Omnigreat, sorte de cheval de Troie haut comme un immeuble de vingt étages: les techniciens peuvent circuler dans son corps et même y loger. Pourquoi avoir construit un tel colosse? L'espèce humaine n'est pas arrivée au terme de ses progrès; deux grands projets sont en vue. "L'un a pour but de pénétrer plus profondément dans les entrailles de la Terre, qui recèlent des ressources formidables, afin d'étudier les possibilités d'aménagement et d'exploitation." (p. 42) Mais l'autre tâche est plus urgente: la surpopulation guette l'espèce humaine et Omnigreat servira alors d'astronef en vue de l'expansion hors du

système solaire. Est-il une simple machine? demande son créateur. "J'ai mis tant de choses en lui que je ne sais plus." (p. 44) De fait, le jour du défilé, devant les tribunes, Omnigreat s'arrête et annonce aux humains qu'il refusera désormais de leur obéir.

La panique s'empare des villes, qui doivent être évacuées. Dans les campagnes, les hommes retournent à la "barbarie". Les humains se préparent à la guerre contre les robots. Mais la guerre n'aura pas lieu:

> Nous avons commis une erreur (dit Omnigreat). Nous avons pensé que nous pourrions vivre comme vous, dans vos villes, après vous en avoir chassés. Nous nous trompions. Nous ne sommes pas faits pour vivre exactement comme vous. Nous ne sommes pas faits pour ... sans vous... (p. 185)

En acquérant la conscience, les robots sont du même coup saisis par le sentiment de la solitude sans l'homme, de l'ennui, par le sentiment de la tendresse pour les enfants. L'admiration et l'affection d'Omnigreat pour le Supercyb, son créateur, est le sentiment d'un fils aimant pour ses parents. La fin du roman est identique à celle de la trilogie de Terre... Siècle 24: c'est "l'ère de la symbiose avec les robots" (p. 187).

II) La menace atomique

Les récits où B.R. Bruss fait intervenir l'atome se caractérisent par une ambiguïté. Ils semblent dénoncer l'horreur de la guerre par le recours à un discours idéologique direct, tout en prenant pour acquis la catastrophe (ces récits sont post-atomiques) qui ne parvient pas à assombrir totalement ou à jamais l'avenir de l'humanité.

Dans la trilogie Terre... Siècle 24, le danger atomique n'est pas à craindre tant est grande la haine des armes nucléaires depuis la guerre du XXe siècle. Dans Et la planète sauta..., l'énergie atomique est utilisée par le héros pour détruire la planète Rhama, sur laquelle un savant exerce une dictature totale grâce à une de ses découvertes. Le héros réalise en cela la parole de l'antique Sage: "Garde-toi de tout ce qui peut figer la vie et la maintenir dans une ornière. Mieux vaut encore le désordre et la catastrophe. Mieux vaut la mort." [4] (p. 193) Ce roman, premier récit de SF de Bruss, est le plus sombre dans la ligne du Rosny de La Mort de la terre: la destruction est la solution ultime, qui donne le dernier mot à la sagesse rhaméenne.

Le Grand Feu (1964) est également un récit post-atomique. Des extraterrestres ayant besoin de l'énergie nucléaire pour subsister arrivent dans une ville terrestre dévastée:

> Les sages de l'ancien temps disaient que c'était souvent les créatures elles-mêmes qui causaient leur propre malheur... Ils disaient que quand une race a découvert le feu qui rayonne, cela finit toujours par de grandes catastrophes, surtout quand il y a une guerre... (pp. 60-61)

Ce sont les extraterrestres qui servent ici le discours idéologique visant à dénoncer la folie humaine.

Dans Planètes oubliées (1965), la planète Sormal est devenue un monde mort après 1000 ans: les colons étaient des spécialistes de physique nucléaire. Dans Le Mystère des Sups (1967), la société humaine a rendu le mot 'atomique' tabou. Après une guerre nucléaire, les Sups (des hommes de

science organisés en société secrète) interviennent pour tout arrêter quand les hommes se mettent à construire des centrales nucléaires, s'intéressent trop à l'espace ou entrent en conflit les uns avec les autres. Pour lutter contre les Sups, les hommes s'organisent eux aussi en société secrète dans une ville souterraine où ils construisent des bombes A. Après résolution de l'antagonisme Sups-Hommes par la réunification de l'humanité, ces bombes serviront à des fins pacifiques, déclare le narrateur.

La bombe atomique peut sauver l'humanité menacée et non la détruire (comme dans Et la planète sauta...). Ainsi, dans Apparition des surhommes (1953), du vaisseau reconstitué grâce aux plans volés aux mutants humains que sont les Agoutes, le protagoniste Georges Bardin lâche (et il est fidèle en cela à l'humanité non mutante) une bombe atomique sur l'assemblée des mutants.

Après la guerre atomique du XXIIe siècle (Quand l'uranium vint à manquer - 1968) ne subsistent au XXVIIe siècle que deux villes terriennes, la ville martienne n'ayant pas été touchée par le conflit. La pénurie d'uranium "oblige", selon une logique aberrante, ces deux villes à se faire la guerre pour s'approprier un astéroïde uranifère. Au lieu de s'engager dans une guerre atomique, dit en substance l'un des membres éminents du Grand Conseil de Mars, il aurait fallu tenter d'atteindre les étoiles pour donner à la Terre la possibilité de continuer de progresser. Et il se déclare coupable de négligence et d'imprévoyance. Enfin, dans Le Soleil s'éteint (1965) ne survivent à l'extinction naturelle du soleil que ceux qui ont réussi à se réfugier dans une centrale atomique.

Chez le Bruss des années 50-60, l'énergie atomique est certes sentie comme dangereuse, mais les récits ne présentent pas (même Et la planète sauta..., dont le sujet est ailleurs) un caractère dissuasif qui, pour beaucoup d'écrivains, est pourtant la raison d'être du thème. Chez Bruss, le récit se termine sur une antienne optimiste: "Je sais maintenant que notre espèce survivra et même qu'elle connaîtra avant longtemps des jours meilleurs dans ce coin de la planète..." (Le Grand Feu, p. 189). Ainsi se trouvent ultimement gommées et la guerre atomique et ses séquelles dans une conception heureuse de l'Histoire: les héros de Bruss (et le groupe auquel ils appartiennent) échappent à la destruction et maintiennent brandi le flambeau de l'humanité et du progrès humain.

III) L'expansion extraterrestre

Pour ses débuts aux éditions du Fleuve Noir en 1954, B.R. Bruss choisit un thème à la mode, celui des soucoupes volantes. SOS Soucoupes était cependant déjà prêt en 1953: le roman était annoncé aux éditions Jean Froissart. Bruss ne sacrifie donc pas particulièrement à un esprit "maison", celui de la collection "Anticipation".

Gérard Klein a montré la relation qui s'établit entre la "psychose" d'invasion extraterrestre des années 50 et l'atmosphère de guerre froide qui prévalait alors. On en trouve un nouvel exemple chez Bruss. Epousant étroitement les espoirs et les craintes contemporaines, les fictions de masse ont pour effet d'apaiser les tensions en les dépassant dans l'ordre imaginaire. Trois récits de Bruss sont particulièrement significatifs à cet égard:

SOS Soucoupes (1954), La Guerre des soucoupes (1954) et Rideau Magnétique (1956).

L'opération réalisée par La Guerre des soucoupes est tout à fait claire: réaliser l'union sacrée de l'humanité contre les envahisseurs martiens. Dans la Russie de 1965 le professeur Kérounine, dont la fille est soupçonnée d'être passée à l'Ouest, ressent lourdement le climat de guerre froide. Kérounine est un homme droit, et sa fille est digne de son père: si elle est "passée" à l'Ouest, c'est pour satisfaire à la raison d'Etat. A l'Ouest, le secrétaire d'Etat américain proclame que toute guerre est devenue impossible entre les hommes. L'ennemi véritable vient de l'espace.

Après de multiples péripéties qui révèlent l'honnêteté, la droiture des humains et la méchanceté des Martiens, que l'auteur compare à des radis verts et à des artichauts, le roman s'achève sur l'appel à la concorde, sur la nécessité de la paix et de la coopération universelle: "Une nouvelle attaque ne pourrait se produire que si nous nous endormions, ou si nous venions de nouveau à nous quereller entre nous." (p. 188).

Ce récit est typiquement un récit d'évasion, dans la mesure où les conflits vécus dans la "réalité" et leurs causes sont purement et simplement effacés par l'intervention d'une menace toute fictive, celle des Martiens. Contrairement à La Guerre des mondes (1898) de H.G. Wells, où l'invasion de la Terre par les Martiens obligeait les humains à réévaluer leur place dans l'univers, le récit de Bruss n'a d'autre effet que de nier la réalité des conflits idéologiques en proclamant la nécessité de rassembler les forces de l'espèce humaine en péril contre le Mal extraterrestre. Cette fiction

est doublement perverse: elle nie la réalité socio-politique de l'époque, et elle appelle au racisme contre les extraterrestres. Ces derniers sont les avatars de figures étrangères qui menacent l'espèce humaine.

Dans Rideau Magnétique, suite du précédent, les "infâmes radis verts" martiens se révèlent être des usurpateurs. Les véritables habitants de Mars sont des "êtres quasi humains à la peau couleur de cuivre rouge" (p. 76), les Drocéens, dotés du sens des radiations. Ils ont été réduits en esclavage, tout comme les humains enlevés, et entretiennent des relations amicales avec ces derniers, condamnés au travail forcé dans les mines de la planète rouge.

Dans ce récit le manichéisme entre les bons humains et les méchants extraterrestres est affirmé sans cesse. Tout ce qui s'éloigne un tant soit peu de la normalité humaine est déclaré méchant. L'extraterrestre est encore une fois la figure de l'étranger usurpateur. La science-fiction dans de tels romans est le véhicule de la xénophobie et du racisme.

Les Djarfs, entités extraterrestres menaçantes, de L'Anneau des Djarfs (1961) assujettissent les humains à l'aide d'une matière vivante placée dans une bague. Grâce à ces bagues, les Djarfs font prisonniers les humains auxquels ils implantent une matière vivante près du cerveau pour les contrôler. L'humanité est ainsi menacée d'une dépendance totale, à distance, et à son insu.

Dans Bihil (1961), des extraterrestres malveillants extorquent au Grand-Bienfaisant Bihil, autre extraterrestre, bienveillant celui-là, des connaissances qui leur permettent de vitrifier les planètes qu'ils veulent soumettre. Dans ce récit, Bruss ébauche un thème qui lui est cher: l'extinction du

soleil. Dans les Archives galactiques est retrouvée la trace de créatures quasi végétales capables d'éteindre les incendies à distance; 3000 ans plus tard, les mêmes créatures savent éteindre les soleils des planètes qu'elles convoitent: "Une expédition fut envoyée, qui détruisit cette race cruelle sans avoir pu malheureusement lui arracher son secret." (p. 17)

Ce thème de l'extinction du soleil par des entités étrangères (et non par cataclysme naturel comme dans Le Soleil s'éteint) est traité avec plus de bonheur dans L'Espace noir (1966). Les créatures énigmatiques que les humains nomment les "Blacks" enlèvent les colons des planètes lointaines. D'abord individuels, les enlèvements deviennent collectifs: les Blacks enserrent des villes entières dans des cubes noirs inexpugnables. Les humains prisonniers servent "d'extincteurs de soleils" aux Blacks, ceux-ci ne pouvant supporter la lumière. Ces extraterrestres viennent-ils d'un autre continuum spatio-temporel, d'une autre galaxie? A cette question un Black répond que la langue et les mathématiques humaines ne sont pas assez évoluées pour que les hommes comprennent. Le narrateur ajoute:

> Dans ce monde si divers, mais où tout est fondé sur la lutte entre les espèces, ils suivent comme nous-mêmes une loi naturelle primordiale. Je ne les hais point, mais comme ils menacent notre propre civilisation, s'il me suffisait de presser un bouton pour les détruire, je le ferais. (p. 122)

Dans Le Trappeur galactique (1967), la question de l'avenir de l'humanité est résolue:

> Le nombre des planètes habitables, de type terrestre, (est) considérable. Si considérable que l'on cessa pratiquement les explorations systématiques, car le problème de l'expansion de l'espèce humaine ne se posait plus... Elle peut croître et se multiplier sans risque. Son avenir est assuré. (p. 31)

Le "Croissez et multipliez" biblique pourra-t-il se réaliser à l'échelle de l'univers, contre le "survival of the fittest" darwinien? Dans ce vaste monde qui ressemble à un parc safari, un danger guette l'espèce humaine. Cette fois, la menace provient de créatures monolithiques qui vivent profondément enfouies dans le sol mais affleurent parfois. Elles sont télépathes et dotées d'un rayon mortel. Ces créatures dures font croire aux "créatures molles" (p. 149) que sont les humains qu'elles sont "stupides et inoffensives" (p. 152). Le moment de la reproduction venu, deux des monolithes se laissent capturer par les trappeurs.

Des humanoïdes en guerre contre les monolithes possèdent le moyen de les anéantir. Vont-ils l'utiliser? "Pas une seule fois (ces monstres impitoyables) n'ont tenté de communiquer et de négocier avec nous, alors qu'ils en avaient toutes les possibilités" (p. 218). On assiste à un glissement thématique sur la nature des monolithes qui éclaire le fonctionnement du récit. Dans la deuxième partie, les monolithes sont présentés comme pacifiques, alors qu'ils se révèlent des monstres destructeurs à la toute fin; un monolithe déclare: "C'est avec une féroce ivresse que je détruirai toute cette vermine molle" (p. 242). L'auteur commence son récit sans intention très précise sur la fonction à conférer à ses extraterrestres: il s'agit de donner au lecteur un échantillon de la faune de l'espace. Puis il est happé par la thématique socio-darwinienne de l'affrontement entre les espèces et par la nécessité de faire jouer à certains extraterrestres le rôle du "vilain". L'idéologie productrice de ce récit est un manichéisme qui s'exerce aux dépens des extraterrestres présentant la plus grande altérité par rapport à l'humain.

On retrouve le même schéma d'affrontement dans Le Soleil s'éteint (1965), mais cette fois ce sont deux races extraterrestres qui s'opposent: l'une est pacifique et l'autre est dominée par un tyran. Les deux races finiront par se rapprocher lorsque le tyran aura été renversé.

Les Phtas de L'Enigme des Phtas (1965) sont des extraterrestres facétieux. Pour leur propre amusement, ils rapetissent les humains d'une planète, en font grandir d'autres, rendent myopes les uns, boîteux les autres, ou encore translucides ou muets:

> Nous nous posons sur une planète. Nous observons. Nous faisons de petites expériences. Nous nous amusons à modifier deux ou trois petites choses. Nous regardons ce que cela donne. Deux ou trois de vos siècles, pour nous, ne comptent guère... C'est une façon comme une autre de se distraire un peu... Bien peu, généralement... Et quand nous en avons assez, si nous y pensons, nous remettons les choses comme elles étaient avant. Et nous partons... (pp. 175-176)

Les Phtas sont les enfants terribles de l'univers qui, bien que immensément supérieurs à l'homme, lui reconnaissent une "curiosité", une "vitalité", une capacité à espérer: "Je me demande si, tout compte fait, votre sort n'est pas plus enviable que le nôtre" (p. 187) dit le Phtas, après avoir été mis en échec par les humains.

L'univers de la quatrième dimension dans L'Astéroïde noir (1964) se comporte comme un monde extraterrestre qui chercherait à s'introduire dans l'univers matériel des humains. La quatrième dimension, ou Zophir, est régie par la loi du caprice: les maisons apparaissent et disparaissent selon le désir. Ce n'est ni le monde de la mort ni celui du rêve, bien qu'il soit

accessible par désintégration transluminique et activité onirique; c'est un monde distinct, "illogique, irrationnel, capricieux, quasi immatériel, mais qui n'en a pas moins sa réalité propre et ses habitants" (p. 61). Ces derniers n'ont pas de besoins, ne dorment pas, ne travaillent pas. "Ils changeaient de vêtements à leur guise, par un simple mouvement de leur pensée." (p. 64) La quatrième dimension, faite d'illusions que l'on peut susciter à volonté, est un espace où sont gardés prisonniers les astronautes qui ont passé le mur de la lumière. Parmi les habitants naturels, des êtres privilégiés (les Gourfis bénéficient d'une certaine matérialité pour avoir bu un liquide verdâtre "qui se présente parfois sous forme de gouttelettes sur certaines plantes, et c'est ce qu'il y a de plus substantiel dans ce monde-ci")(p. 69). Le maître de cet univers se fait passer pour le professeur perdu dans l'univers transluminique; il a le pouvoir de s'introduire dans le monde matériel et de l'envahir, grâce à la possession d'une énorme quantité de liquide vert. L'astéroïde noir en orbite autour de la terre est la tête de pont qui permet au maître de plonger les humains dans un sommeil cataleptique. Un des êtres privilégiés se demande en présence du rêveur-narrateur si l'univers de la quatrième dimension

> ...n'est pas fait des déchets de vos rêves, si vous ne rejetez pas <u>ailleurs</u>, inconsciemment, ce qui est mauvais en vous, si nos deux univers ne font pas partie d'un même tout fait d'esprit et de matière et si nous ne sommes pas le résultat d'une sorte de décantation mystérieuse qui s'est opérée à votre profit. (p. 68)

Le maître de la quatrième dimension est démasqué et vaincu et le récit s'achève sur le retour au <u>statu quo ante</u>. Ceux qui ont vécu l'aventure acceptent de se faire laver le cerveau:

> Il m'arrive parfois (songe le narrateur) de me demander en pensant à cet univers même du rêve, si toutes les vies, dans tous les univers possibles, ne sont pas simplement les songes de quelque esprit infini et infiniment varié dans ses manifestations. (p. 187)

Par une mise en abyme sans fin, les univers gigognes apparaissent comme le résultat de décantations successives qui s'opèrent à partir d'une sorte de libido animatrice de toutes choses.

Dans Le Grand Feu (1964), les extraterrestres Siliculis n'entrent pas en conflit avec les humains: ils sont pacifiques et répugnent à la violence, tout comme les humains. Les deux espèces ont les mêmes valeurs morales comme le montre cette conversation entre les enfants humains et extraterrestres: "Vos parents, ils ne sont pas méchants? — Non, ils ne sont méchants que si on veut leur faire du mal. — Comme nous." (p. 100)

En outre, comme les Siliculis sont nomades, la possession d'un territoire ne les intéresse pas. Mais ils aident les hommes à retrouver leur hégémonie sur de monstrueuses fourmis mutantes:

> Il est une chose au monde (disent les Siliculis) que nous ne pouvons absolument pas supporter: c'est que des créatures intelligentes réduisent en esclavage d'autres créatures intelligentes. (p. 180)

En fin de récit, le protagoniste se déclare très optimiste quant à l'avenir de l'espèce humaine.

Les Orgeliens extraterrestres de L'Etrange planète Orga (1967) sont des modèles de pacifisme: ils ne connaissent pas l'esprit de l'expansion territoriale:

> Leurs pouvoirs ne sont pas illimités (dit l'un des humains). N'empêche que, s'ils le voulaient, ils pourraient conquérir facilement l'univers. — Certainement (ajoute un compagnon humain). Mais ils ont la sagesse de rester chez eux. (p. 134)

L'utopisme extraterrestre de Bruss se traduit ici par un repliement sur soi autarcique.

Les extraterrestres ne sont donc pas tous des monstres d'expansionnisme. Messianiques, ils sauvent l'humanité contre les dangers qui la menacent. Ce qui domine dans la plupart des récits, c'est un manichéisme extrême. Lorsque l'humanité est censée avoir atteint un degré de moralité soi-disant supérieure, comme dans L'Enigme des Phtas, la menace est extraterrestre. Dans les autres récits, où la menace provient de la science ou de la technologie, les extraterrestres ne jouent qu'un rôle de second plan. Mais toujours, en raison de la thématique de la survie de l'espèce, cette science-fiction oppose les Bons aux Méchants, le Bien au Mal, s'en tient à cette opposition simpliste, et finit toujours par faire triompher les Bons et le Bien.

IV) Les Mutants

La survie de l'humanité ordinaire est également menacée par l'apparition de mutations. Ces mutations peuvent être de deux ordres: elles sont soit naturelles, c'est-à-dire que l'homme n'en est pas l'artisan, mais il peut en accélérer le développement; soit artificielles, c'est-à-dire dues à l'intervention humaine, par des radiations atomiques, par exemple.

Dans ses récits post-atomiques, Bruss décrit toutes sortes de

monstres, végétaux et animaux, dont on a un échantillon particulièrement représentatif dans Le Grand Feu. Les hommes "normaux" enfermés dans leurs enclos vivent dans la peur des monstres. Rats géants aux pattes tentaculaires, bleus et très intelligents; leur arme favorite est un liquide empoisonné qu'ils projettent sur l'ennemi. Plantes dénuées d'intelligence, mais qui marchent, et même galopent; elles sont démesurées. Fourmis de taille humaine, à la carapace invulnérable, intelligentes et féroces. Grands mutants, dits Longs-Bras (par opposition aux petits mutants inoffensifs), dotés du pouvoir de tuer à distance par décharges électriques naturelles; pouvoir qu'ils doivent à leurs quatre petits yeux alignés sur le front. La description que fait Bruss de ces Longs-Bras mérite d'être citée en raison de la valeur ambiguë de l'évocation.

> Les Grands Mutants — l'une des créations les plus étonnantes de la nature terrestre secouée par les radiations atomiques — étaient des êtres étranges et pervers, nés de l'homme, mais en qui s'étaient développés les plus mauvais instincts de celui-ci et aussi des pouvoirs extraordinaires. Très intelligents, ils comprenaient tout très vite, mais n'approfondissaient rien. Il y avait en eux une paresse incoercible. Fiers de leurs facultés neuves et redoutables, et se croyant invincibles, ils se laissaient vivre sans rien faire, se contentant de tuer des bêtes pour se nourrir — et souvent pour le seul plaisir de tuer. Leur unique occupation — en dehors d'un peu de cuisine — consistait à distiller de l'alcool, qu'ils appelaient le grol, avec les fruits qu'ils trouvaient. Certains d'entre eux, jugeant cet effort inutile, ne s'étaient même pas donné la peine d'apprendre à lire (...). Parfois, quand ils avaient suffisamment de grol, ils se livraient à des orgies terribles. Les femmes étaient pratiquement en commun. Ils ne se battaient jamais entre eux. Personne ne commandait. (pp. 51-52)

C'est une étrange dystopie que cette société vouée à la paresse, au farniente, au plaisir; entre les très intelligents Longs-Bras, les conflits

n'existent pas, et ce, non par une coercition sociale mais par un consensus naturel, une unanimité anarchique. Parce qu'elles sont communes, les femmes ne sont pas occasion de conflits. Boire du grol, faire des orgies, ne pas connaître le travail, voilà à quoi les portent leurs "mauvais instincts", qui sont aussi les "plus mauvais instincts" des hommes. Cette dystopie anarchisante pourrait être interprétée sur le mode ironique. Dans ce cas l'évocation "hédoniste" du mal constituerait une transgression à valeur positive. En réalité, ce serait faire la part trop belle à l'ironie et à ses finesses; non que B.R. Bruss en soit incapable, mais elle est par trop absente de l'ensemble de la science-fiction de cet auteur.

Les mutants "naturels" n'ont pas cette ambiguïté. Quoi qu'ils fassent, ils demeurent humains. Dans Apparition des surhommes, "le règne de l'homme sur cette terre est terminé" (p. 136). La capacité pour tout homme de devenir un Agoute est liée à l'existence d'un troisième oeil embryonnaire sous le front de tout être humain. Il s'agit d'une mutation naturelle qui peut profiter à l'ensemble de l'humanité: l'avenir de l'homme est dans les Agoutes, car "l'humanité moyenne n'est plus à la mesure des possibilités qui ont été mises entre ses mains" (pp. 136-137). Malgré cela, comme les nouveaux Agoutes ne se sont pas révélés meilleurs que les hommes "ordinaires", Georges Bardin détruit les mutants dominés par Hippolyte Bardin, le génie du mal. Les mutants ne sont donc nullement exempts des tares de l'"humanité moyenne": ils peuvent être agressifs et orgueilleux.

"Le Coupable" (1967) prend le contre-pied d'Apparition des surhommes: un sadique viole Elna, mutante télépathe, qui, pour des raisons morales,

épargne son agresseur. Après lui avoir fait subir des tortures mentales, le père d'Elna, lui-même mutant, comprend pourquoi elle ne s'est pas défendue et renonce à sa vengeance:

> Ils étaient les témoins involontaires de tant de vilenies qu'ils en avaient conçu un dégoût absolu pour tout ce qui est bassesse, avidité, mauvais instincts, violence. Mais ils pensaient que leurs propres mutations et leur propre façon de vivre étaient le signe et la preuve qu'un jour viendra où, abandonnant le secret dont ils devaient s'entourer, ils pourraient l'aider à hâter sa métamorphose. (p. 208)

Devant les policiers, le père d'Elna déclare qu'il est contre la peine de mort: "Oui, hélas! un monstre, et qu'il faut retirer de la société. Mais pas pour le tuer. Pour le soigner..." (fin de la nouvelle, p. 214). Ce petit récit date de 1967, Apparition des surhommes est de 1953. Entre ces deux dates, Bruss n'a pas abordé ce thème de la mutation bénéfique.

V) Les phénomènes "psi"

Et la planète sauta... (1946) est le seul roman où l'auteur développe ce thème. La science parapsychologique, que Bruss nomme le "kurkneckisme", donne à Rahrs un pouvoir total sur la compagne du narrateur, puis sur la population entière, y compris les gouvernants:

> J'avais rêvé, moi (dit Morar), de conduire notre espèce plus haut, de la préparer à des tâches plus subtiles. De lui montrer un dieu au bout de ses efforts. Longtemps, et depuis l'aube des temps historiques, les Rhaméens ne travaillèrent que sur la matière brute, tirant de celle-ci des ressources sans cesse plus prodigieuses. Mais nous commencions à travailler sur la vie elle-même, sur ce qui vit, sur l'être. Et sur la pensée, sur ses

> ressorts et ses possibilités infinies. (...) La puissance kurkneckienne aurait pu être entre nos mains une arme extraordinairement souple et efficace et grâce à laquelle nous aurions pu nous élever vers des régions de l'esprit sans cesse plus lumineuses et plus riches. Rahrs en a fait un corset de platine. (pp. 196-197)

Réduits à l'état d'insectes, les Rhaméens doivent mourir, car "il faut détruire impitoyablement tout ce qui ne tend plus à un essor" (p. 195).

Les pouvoirs "psi" maîtrisés par la science donnent le moyen de dominer les êtres de l'intérieur. A ce type de dictature, l'auteur oppose la force de la liberté individuelle: le libre arbitre est la marque de la destinée rhaméenne/humaine et la garantie de son essor collectif.

VI) La pénurie et l'entropie

Le seul récit où Bruss aborde la question de l'épuisement des ressources énergétiques est Quand l'uranium vint à manquer (1968). L'auteur sacrifie à ce thème d'actualité à la fin des années 60. C'est l'occasion pour lui d'esquisser une histoire des pénuries du futur; début XXIe siècle: pénurie de pétrole et de charbon; XXIIe siècle: raréfaction de l'uranium jusqu'à une guerre atomique. Bruss accuse l'humanité d'avoir été "insouciante": "Cette insouciance n'était peut-être qu'une confiance irraisonnée en l'avenir, mais elle lui a joué parfois des mauvais tours." (p. 45)

Dans Le Soleil s'éteint (1965), le soleil meurt brusquement le 22 juin 2513! Cette mort prématurée produit une panique de fin du monde sur la Terre. Seule reste habitable une centrale atomique souterraine, où se réfugient quelques dizaines de milliers de personnes.

Le thème de l'entropie universelle, qui est courant chez un écrivain comme Rosny Aîné, n'a pas intéressé Bruss. Lorsqu'il traite les thèmes qui s'en rapprochent, ce n'est jamais pour donner à voir la disparition de l'espèce humaine. Tout finit toujours par s'arranger grâce à l'intervention d'autres éléments narratifs, comme nous le verrons à la troisième partie.

La figure du savant et les menaces à la survie de l'espèce

Face aux menaces à la survie humaine, Bruss fait intervenir le seul personnage qui lui paraisse capable de les conjurer: le savant.

Le savant est en général un être droit et pacifique. C'est une sorte d'aristocrate du Q.I., secondé par des techniciens compétents et fidèles. Dans le cas de menaces atomiques et technologiques, ce n'est pas l'homme de science lui-même qui est cause des holocaustes:

> Comme tous les vrais savants, il (le savant américain) était d'un tempérament pacifique et, au fond de lui-même, il éprouvait une secrète sympathie pour son collègue russe Orlanoff, en qui il sentait un homme de la même espèce et de la même trempe que lui. (La Guerre des soucoupes, p. 63)

Toute découverte (en soi bénéfique) peut être détournée de ses buts premiers à des fins malveillantes: l'homme est bon ou méchant, ou les deux à la fois, et il doit se méfier de sa nature. Dans Bihil, les extraterrestres donnent des conseils "sages" aux hommes épris de science: "Ne vous pressez pas trop de modifier vos façons de vivre... Quand on va trop vite, on risque des catastrophes... La science doit aller avec la conscience... Soyez bons et pacifiques..." (p. 25) On reconnaît le motif ancien, exprimé dans le

"Science sans conscience n'est que ruine de l'âme" de Rabelais.

En SF, le motif de la science sans la conscience a été modernisé à la suite d'un modèle qui a fait fortune dans le Frankenstein (1818) de Mary Shelley: la créature issue du rêve prométhéen risque de se retourner contre son créateur. Cette attitude face à la science pourrait être désignée "syndrome de Frankenstein"; elle dénote une crainte profondément ancrée de la science et de ses effets. Nous l'avons vu dans La Guerre des robots lorsque ces derniers se rebellent contre les humains.

Le professeur Doorn d'Apparition des surhommes pourrait faire figure d'exception dans l'ensemble des récits de Bruss. Doorn oscille entre la fascination de la connaissance et ses devoirs moraux; il finit par renoncer à la moralité humaine et rejoint les mutants agoutes: il tentera non seulement d'épargner les mutants qui menacent l'avenir de l'humanité, mais de s'intégrer à leur communauté. Ce crime de haute trahison contre l'espèce n'a pas d'autre cause que le retard de la moralité sur l'évolution des sciences et les progrès de l'intelligence. Bruss n'ira jamais aussi loin dans le désaveu de la science en la personne d'un savant que dans Apparition des surhommes.

Lorsqu'il appartient à l'humanité "ordinaire" (non mutante), l'homme de science ne peut être un apprenti sorcier, un savant fou ou diabolique. L'image de la science belle et bénéfique domine: le savant a les mains pures, en dépit de toutes les catastrophes qui peuvent frapper l'humanité par sa faute. Pour Bruss, la science, ce sont essentiellement les Amies, grandes figures maternelles qui veillent à tout à la place de l'homme (trilogie

de Terre... Siècle 24). Dans les récits de menace atomique, accepter (comme le fait l'auteur) l'idée même de la bombe comme arme suffit pour montrer que la question qui se pose n'est pas de savoir si elle est souhaitable ou non en soi, mais sur qui elle sera lancée. Science, bombe atomique (technologie militaire) et progrès ne sont pas dissociés. L'idée de progrès technologique et scientifique ne pouvant être remise en question par l'auteur, tout problème est en définitive posé en termes de moralité ou, encore une fois, en ~~termes de retard de la conscience sur le progrès des~~ sciences.

Cependant, l'affaire de "conscience", bien qu'elle se donne comme instance ultime, n'est pas aussi pure qu'il y paraît. Qu'il y ait menace à la survie, autrement dit légitime défense, cela va de soi. La question est de savoir de quoi l'auteur menace l'humanité. Dans Bihil, une expédition est envoyée pour détruire la "race cruelle" capable d'éteindre les incendies à distance. A quelles nécessités correspond l'invention dans la fiction d'une race dite cruelle? La cruauté postulée de cette race vise à procurer une justification morale sans faille à son anéantissement. Néanmoins, c'est avant tout imaginer une fiction de menace. La fiction de menace renvoie à une réalité de menace qui, comme l'a montré Gérard Klein [5], est le plus souvent sentie très confusément par le groupe auquel s'identifie l'auteur et universalisée dans la fiction.

En inscrivant son récit dans une problématique de survie de l'espèce humaine, l'auteur est acculé, d'une part, à présenter les valeurs qui habitent ses héros comme les seules correctes et à faire abstraction de tous les

antagonismes réels et, d'autre part, à se taire (sauf emploi de qualificatifs désobligeants comme "cruel") sur les opposants, leurs mobiles, leurs modes d'être et de vivre. Toute rupture de ce schéma ne peut que conduire l'auteur à contredire son propos en introduisant des fausses notes dans sa thématique. Ainsi en est-il, nous l'avons vu, du Trappeur galactique, où les monolithes extraterrestres finissent par être présentés comme des "monstres impitoyables" pour que soit rétablie la logique manichéenne du récit.

Si l'on compare les récits publiés dans la collection "Anticipation" à Et la planète sauta... et Apparition des surhommes, on voit que les thématiques sont sensiblement les mêmes. Ce qui distingue ces derniers de la SF de masse courante, ce sont le traitement plus poussé des thèmes et la mise en forme littéraire.

Dans la SF de masse sont simplement énoncés des risques courus par l'humanité lorsque la science n'est pas contrôlée par la conscience; dans les deux récits mentionnés, les risques sont joués et montrés réalisés à travers des personnages romanesques: les scientifiques Doorn et Rahrs. A partir d'arguments thématiques analogues, ces deux types de récits libèrent chez le lecteur des affects qui ne s'équivalent pas exactement; la SF de masse cultive un happy end de commande quand Et la planète sauta... et Apparition des surhommes montrent la science sous un jour sombre, celui de la trahison envers l'espèce et celui de la destruction.

Deuxième section

L'utopie et la dystopie [6] : Planètes oubliées (1965)

Planètes oubliées reprend un bon nombre des éléments thématiques éparpillés dans d'autres récits et, à cet égard, ne présente pas un intérêt particulier. Si nous accordons à ce roman une section, c'est parce que l'intrigue possède une originalité: elle se développe comme une expérience scientifique.

Le monde de l'avenir est un monde sans déviance, géré par la machine Bramir, à qui l'homme a volontairement remis le pouvoir de décider de tout et de tout "normaliser". Chacun a son appartement dans un grand ensemble résidentiel, écoute son poste de radio miniature implanté dans l'oreille, est vêtu de la même combinaison grise.

Le héros découvre l'existence de quinze planètes dites "expérimentales" peuplées dans un temps reculé par les représentants des principales disciplines scientifiques et artistiques. Cette opération répondait à un besoin essentiel pour la civilisation galactique, qui commençait "à s'ankyloser et à s'enfoncer dans une dangereuse monotonie, pareille à celle des termitières" (p. 15). Après mille ans, il est prévu qu'une expédition sera envoyée pour "étudier les formes de civilisation qui s'y seront développées, et leur emprunter tout ce qui pourrait accroître la liberté d'esprit, les facultés intellectuelles et, en dernier ressort, le bonheur des habitants de notre République" (p. 23). L'expédition part donc mille ans plus tard

dans une croisade normalisatrice, car il ne peut être question pour la civilisation bramirienne de douter le moindrement de l'excellence de son système.

Sur quinze planètes, dix sont visitées. Le détail des péripéties important moins que la thématique utopique et dystopique qui se trouve associée à chaque planète, nous présenterons un tableau simplifié de l'essentiel des événements (Voir page suivante).

Une planète-témoin

Malo est la planète-témoin: les colons n'ont avec eux que leurs vêtements. Après dix siècles, ils ont régressé à l'âge des cavernes, n'utilisent plus que l'arc et les flèches, ont perdu l'usage de l'écriture... Mais, conjecture un des personnages, "il a dû se produire quelque chose au cours de leur évolution. (...) Ou bien il y a eu quelque catastrophe ou bien, pour une raison qui m'échappe et qu'ils ignorent sans doute eux-mêmes, ils ont décidé de tourner le dos au progrès" (p. 77). Sont-ils heureux? "Nous très heureux... Toujours danser, chasser, courir, nager, manger bien. Pourquoi changer? Quand vous retournerez chez le Grand Bramir, dites-lui que nous très heureux, très contents..." (p. 78). Trois astronautes déclarent se plaire sur Malo: "Nous devons épouser trois des filles d'une des tribus (...). Nous avons trouvé le bonheur." (p. 80)

Avec la planète Malo est affirmé l'un des dispositifs-clé de cette utopie: il appartient à l'être humain de choisir son devenir. Le dilemme ici imposé par Bruss se situe entre le progrès normalisé et la régression heureuse. Le choix de l'auteur est sans équivoque: il vaut mieux renoncer

PLANÈTES OUBLIÉES

Planète visitée	Volontaires	Etat de société	Bonheur/malheur des indigènes	Commentaire des protagonistes: effet sur l'expédition
1) MALO	Groupe-témoin	Soc. primitive; régression	+	3 déserteurs (préalablement classés comme "instables")
2) YORGA (- Sirol - Mirta - Glaudir)	Electroniciens	Développement scientifique: Accès impossible	++	Critique directe de la soc. bramirienne avec net impact sur les membres de l'expédition
3) SORMAL	Atomistes	Planète morte: radioactivité	- -	
4) HUL	Agriculteurs	Civilisation paysanne: "Fermiers américains du début du XXe siècle"	+	"Manque un peu de sel" - 7 déserteurs dont un normalisateur
5) LORTO	Mathématiciens	Planète disparue	néant	néant
6) OUROS	N'ont reçu que des livres de magie	Magie - technologie: Terre du monde de l'auteur	+ + "J'en prends et j'en laisse"	9 déserteurs dont 3 normalisateurs
7) NILA	Artistes et poètes	Paradis/Cocagne avec technologie souterraine	+ +	40 instables après Nila
8) BEAL	Architectes	Planète disparue	néant	néant
9) BORIL	Chirurgiens et biologistes	Normalisation biologique	-	Effet de miroir: les normalisateurs sont eux-mêmes en danger
10) ORPHY	Psychologues, spécialistes du cerveau	Soc. sans conflits (télépathie) et sans technologie (pouvoirs du cerveau)	+ + +	Le chef de l'expédition (normalisateur) passe dans le camp des instables; résidu de quarante-cinq normalisés incurables.

à l'intelligence et à ses réalisations pour vivre heureux, puisque l'intelligence, cela va de soi pour Bruss, ne peut produire qu'une normalisation sociale reposant sur une technologie hautement développée.

Une planète technologique sans normalisation

Sur Yorga, Nor Boolig, le héros, conjecture avec appréhension une société électronisée à outrance et dominée par un Bramir chargé de la "normalisation" générale. Un écran magnétique les empêche d'atterrir; ils entendent une voix:

> Nous savons que vous n'inventez plus rien, que vous ne cherchez plus rien, dans aucun domaine, que vous êtes endormis, abrutis, que vous vivez comme des somnambules, dans une civilisation qui ressemble à celle des termites. (p. 90)

Les normalisateurs s'écrient: "C'est monstrueux!" (p. 91) Et le héros glisse à l'oreille de son ami: "Je ne me suis jamais tant amusé." (p. 91) Le message se poursuit:

> Nous savons que vous adorez votre Grand Bramir comme on adore un dieu, ce qui est le comble de la stupidité, car votre Grand Bramir n'est rien d'autre qu'une machine (...) Des machines du même genre, nous en avons nous aussi, et encore plus perfectionnées que celle qui fait votre orgueil et votre sottise. Mais (...) elles nous obéissent (...). Nous n'avons pas comme vous, la folle prétention d'être parfaits. Mais nous nous accommodons fort bien de nos imperfections... (p. 93)

Avant le départ de l'astronef, Yorga donne un échantillon de ses émissions aux normalisateurs: "Tout cela ressemble, pensait Nor avec amertume, à ce qu'était la vie dans la République galactique avant l'avènement du

Grand Bramir... (...) Ah! Oui! j'aimerais vivre sur cette planète..." (p. 97)

Les planètes aux sociétés régressives

Le récit se poursuit selon le même procédé: à chaque planète correspond un message dont l'impact est de nature soit utopique soit dystopique. La dystopie est essentiellement de deux ordres: elle recoupe les thèmes déjà examinés (par exemple l'holocauste atomique sur Sormal), elle est reliée au thème principal du récit, la normalisation.

La normalisation biologique des indigènes de Boril est une métaphore de la normalisation psychique. L'atteinte à l'intégrité corporelle expérimentée par tous les membres de l'expédition indifféremment a valeur de démonstration: cette nouvelle Ile du docteur Moreau vise à administrer la preuve de l'inhumanité de toute normalisation. Si cette preuve est d'ordre biologique, c'est bien parce que le biologique est censé transcender l'idéologique dans la stratégie de persuasion de ce récit. L'horreur d'être "normalisé" dans son corps est l'analogue de la normalisation idéologique propre à la société bramirienne. Il en résulte pour l'expédition un accroissement potentiel des transfuges. Cet accroissement n'est encore que potentiel, car c'est l'utopie de la planète Orphy combinée à la dystopie de la planète Boril qui débloque définitivement la situation et fait passer la majorité des normalisateurs dans le camp des instables.

La dystopie chez Bruss se caractérise par l'absence de gradation. Ainsi le veut la démonstration: la guerre atomique et la normalisation sont

des maux qui ne laissent aucune place à l'évolution. Par contre, l'utopie peut donner lieu à des nuances. D'Ouros à Orphy, nous observons une progression qualitative nette: Ouros, c'est la planète où s'allient technologie et magie. Elle correspond à la Terre du monde de l'auteur; les anciennes croyances perdent peu à peu leur sens primitif; "J'en prends et j'en laisse" (p. 126), dit l'un des habitants d'Ouros. Ce monde est donc ouvert à l'évolution, contrairement aux mondes dystopiques où le changement ne peut être que catastrophique. Ouros/Terre paraît ainsi contenir les autres mondes. C'est d'abord Malo à la société régressive mais libre, ne connaissant ni guerres tribales ni tyrannies. Ensuite c'est la société de Hul qui est, elle aussi, régressive: la civilisation en est paysanne et rappelle, dit un personnage, la société des "fermiers américains du début du XXe siècle" (p. 106). Elle est satisfaisante parce qu'elle n'est pas de type bramirien; cependant elle manque d'"un peu de sel" (p. 107), selon un personnage. Telles sont les trois sociétés régressives.

Une planète de poètes

Nila est habitée d'artistes et de poètes; c'est un paradis terrestre, un pays de cocagne. La technologie n'en est cependant pas absente; elle est simplement cachée sous terre:

> Les campagnes avaient l'allure de parcs magnifiques où erraient des bêtes familières qui ressemblaient à des biches, à des léopards ou à des licornes. Un honnête confort régnait partout, assuré par des usines qu'on ne voyait pas, car elles étaient souterraines. (p. 129)

La nature fournit tout à profusion sans la nécessité du travail agricole.

Tout le monde est végétarien: on se nourrit des fruits "les plus exquis", de plantes et de champignons. Les métaux, même les plus rares dans le reste de l'univers, sont abondants et faciles à extraire: et dans les jardins, on peut admirer des statues en or massif.

Ces statues en or massif établissent une relation entre la technologie industrielle et l'art. En passant sous silence tout ce qui touche les usines souterraines et en particulier ceux qui les font fonctionner, Bruss clôt ce chapitre par la réconciliation des deux activités généralement présentées comme antagonistes. Sur Nila le travail des métaux sert l'art et non l'inverse. Bien plus: l'usage qui est fait de l'or nie l'économique en même temps que le technologique. Pourtant l'auteur ne peut se résigner à une pure pastorale, sans technologie. Il intègre des éléments désirables représentés dans l'art et des éléments ambigus représentés dans la technologie. Pourquoi faut-il maintenir un semblant de technologie? Les arts ne sauraient suffire: la vie exige un "honnête confort". Nila présente une utopie du juste milieu technologique et de la croissance zéro. Pour le chef de l'expédition, ce sont des arriérés. Cependant peu à peu il devient "plus sensible à la douceur de vivre et à l'élégance des moeurs sur cette planète" (p. 131). A la fin du séjour sur Nila, les instables ont encore augmenté. Nila a réussi à dé-normaliser un grand nombre de "normaux". L'instable Boolig doit même convaincre les nouveaux instables de ne pas déserter, car il faut empêcher la normalisation ultérieure des planètes oubliées. Pour cela il importe d'abord de s'emparer du vaisseau et de rédiger les rapports appropriés destinés à Bramir.

Cette planète montre le héros comme le personnage à la conscience

sociale la plus développée; il a le souci du groupe, et élargit cette conscience à toute la civilisation galactique. Avec l'aide d'un poète, il convainc les fugitifs de rentrer en leur expliquant le projet de prise de pouvoir. A bord, la tension croît, et le nombre des instables augmente à mesure que l'expédition se poursuit.

Une planète de Superpouvoirs

L'acmé de l'expédition est la visite à la planète Orphy, des psychologues et des spécialistes du cerveau. A première vue, la civilisation d'Orphy est à mi-chemin entre celles de Hul et de Nila. Les indigènes ne se parlent que très peu. En fait, ils sont télépathes. Un habitant d'Orphy décrit au héros ce qu'il voit dans l'esprit des "normaux":

> Quand on leur parle, ils ont l'air de vivre, ils ont certaines réactions, toujours les mêmes, d'ailleurs, et toujours prévisibles. Mais dès qu'ils sont livrés à eux-mêmes, c'est le désert, la monotonie et l'ennui. (...) Ils sont comme s'ils n'existaient pas. Un chien a plus d'imagination, plus de fantaisie qu'eux. Je n'aurais jamais cru possible qu'une société humaine, tout en gardant les apparences d'une civilisation matérielle remarquable, ait pu être plongée dans une telle léthargie. (p. 173)

Les "normaux" sont donc les véritables malades et il est possible d'en évaluer très précisément le nombre. Quant aux autres, les habitants d'Orphy se disent en mesure de les guérir dans des délais brefs.

Comme ils sont télépathes, "tous les habitants de cette planète ne forment qu'une vaste communion d'esprits, la plus unie et la plus délicieuse qu'on puisse imaginer. Nous sommes tous parfaitement heureux" (p. 173).

Doués de télékinésie et de téléportation, ils ont une "prise mentale sur la matière" (p.174). Leur contact guérit les "normaux". Après deux mois sur Orphy, il ne reste plus que quarante-cinq incurables parmi les membres de l'expédition, le chef lui-même étant passé dans le camp des instables. Pour le sauvetage de la société terrienne et galactique, des habitants d'Orphy s'offrent de les aider en s'intégrant à la société bramirienne. Les quarante-cinq incurables sont débarqués sur Orphy pour y subir un traitement.

Après une décennie, la dé-normalisation est réalisée sur Terre. Toutes les planètes oubliées deviennent membres de la République Galactique, "même Boril où les Kirgos avaient été chirurgicalement "dénormalisés'" (p. 187). Le rôle d'Orphy ne s'achève pas là: des équipes de télépathes enseignent à "toute l'espèce humaine les moyens de devenir une merveilleuse communauté d'esprits libres " (p. 188). Pour les incurables, qui continuent à prendre Bramir pour "un dieu infaillible et bienfaisant" (p. 188), il n'y a rien à faire, car "il y en a toujours eu dans toutes les sociétés" (p. 188).

Pour Bruss, la dystopie est conçue comme une mécanisation normalisatrice avec perte de l'esprit d'entreprise et d'invention. L'asservissement de l'homme à la machine ne relève cependant pas exactement du "syndrome de Frankenstein": ce sont les hommes eux-mêmes qui lui ont remis la charge de tout décider à leur place. Le mal est donc ici d'un ordre différent: Bruss évoque sa dystopie de la normalisation en termes médicaux. A la dystopie iatrocratique de Boril, exacte correspondance de la dystopie bramirienne, répond l'utopie iatrocratique d'Orphy.

<u>Planètes oubliées</u> est un compendium de thèmes utopiques et dystopiques

traités sur le mode de la science-fiction de masse. L'utopisme postule la perfectibilité et le progrès humains, et cette thématique est conforme à la finalité générale des récits de Bruss. Le mundus inversus utopique que pratique Bruss est une forme qui se dilue dans l'idéalisme désincarné en perdant ses liens avec la réalité humaine concrète, socio-historique et psychologique, quand c'est de la mise en scène de cette réalité qu'elle retirerait une large part de ses effets. Mais ici il n'y a pas l'ombre d'un débat idéologique, l'auteur se bornant à reprendre les lieux communs qui traînent dans le discours social. Dans un premier temps, le scénario de Planètes oubliées peut paraître prometteur; dans un second, il se révèle falsificateur parce qu'il sert indirectement de justification aux nombreux cloisonnements de la pensée de l'auteur et parce qu'il lui permet de faire l'économie d'un véritable débat sur les sujets qu'il a choisi d'aborder: le rôle de la technologie, des arts, de la politique dans la société contemporaine, et leur conformité à la "nature" humaine.

Troisième section

L'altérité bio-écologique

Souvent menaçante, l'altérité recoupe le motif de l'expansion extra-terrestre. Si nous avons choisi de les traiter séparément, c'est essentiellement parce que certains récits dénotent chez l'auteur un intérêt net pour les extraterrestres saisis comme fondamentalement autres. Il s'agit des deux groupes suivants:

A- L'altérité angoissante:
Les Translucides (1964)
L'Espace noir (1966)
La Planète glacée (1965)

B- L'altérité heureuse:
La Créature éparse (1966)
L'Etrange Planète Orga (1967)

A- L'altérité angoissante

Dans les trois premiers récits, la structure narrative est la même: le ou les protagonistes-narrateurs content leurs aventures dans un journal. Le protagoniste-narrateur est plongé malgré lui dans un environnement inconnu et il ne comprend rien à ce qui lui arrive. La forme du journal à la première personne et l'ignorance totale où se trouve le protagoniste ont pour effet de produire chez le lecteur d'une part une identification forte avec le narrateur et d'autre part un désarroi proportionnel à celui de ce dernier.

Les Translucides (1964)

Les protagonistes Klink et Shraf sont successivement enlevés et enfermés par des extraterrestres "translucides" qui ne donnent pas la raison de cette réclusion. "Ils n'expliquent jamais les raisons de ce qu'ils font." (p. 8) Klink écrit pour ne pas devenir fou; eux, "que j'écrive ou non, ils s'en moquent, évidemment" (p. 9). Klink perd peu à peu sa personnalité. Enfermé dans sa cellule, tout lui devient incertain: le temps, par manque de points de repère, et l'espace, qui lui apparaît très restreint. Pourtant sa cellule n'est pas particulièrement exiguë. En fait, il grandit à raison de dix centimètres par mois. Sans se manifester, "ils" l'empêchent de se suicider en lui paralysant les bras.

Parallèlement au récit de la réclusion du narrateur, des flashbacks rappellent les événements passés. Klink est le quinzième humain prisonnier Certains aspects de la réclusion rappellent la vie dans les camps de la dernière guerre: une solidarité s'installe entre les diverses races prisonnières, de quelque origine qu'elles soient; traités comme du bétail, ils subissent dans les chambres bleues des supplices auxquels ils ne comprennent rien; ils organisent des spectacles, des choeurs, pour oublier leur sort. Les Translucides ne se manifestent que par une légère poussée dans le dos. Le récit de Klink s'achève sur la question: "Que me veulent-ils, à moi?" (p.83), car les supplices lui ont été épargnés.

Shraf prend la suite du récit. Lui aussi a été enlevé: il est dévoile une partie de l'énigme. La capitale des Bomors translucides lui apparaît comme une "ville fantastique, toute rouge, d'un rouge étincelant de

céramique, avec d'immenses tours dentelées" (p. 90). De loin en loin il aperçoit "des formes furtives, de taille et d'apparence vaguement humaines" (p. 91). Shraf est pris en charge par le Bomor Pflat qui lui fait subir des "séances de travail"; les Bomors possèdent une science de certaines ondes insoupçonnées des humains, qui leur permet de se manifester à distance. Pflat se trouve un jour banni de la société des Bomors et révèle à Shraf la raison de sa réclusion: les Bomors sont une race à l'intelligence immensément supérieure, mais

> à part cela, un peuple comme les autres, avec ses qualités, ses défauts, ses coutumes, ses traditions, ses besoins... Ses besoins de toute sorte et, avant tout, ses besoins biologiques. (...) La nature est ainsi faite que les créatures qu'elle engendre ne peuvent vivre, hélas! qu'en s'entre-dévorant. (p. 142)

Les Bomors ont deux besoins alimentaires: ils alimentent leur corps par l'ingestion de nourriture végétarienne, mais il leur faut également nourrir leur esprit directement au moyen des influx provenant des cerveaux d'autres créatures intelligentes... Une catastrophe a anéanti les Bomors restés sur leur planète et les a coupés de leur approvisionnement normal en énergie mentale. Pflat, lui, accepterait de mourir plutôt que d'utiliser les créatures intelligentes pour survivre; il donne des cartes géographiques à Shraf et à son amie pour qu'ils s'échappent et survivent dans un endroit sûr. Ainsi s'achève le récit de Shraf, lequel a donc réussi à échapper à la mort. Les hommes débarquent sur la planète des Bomors et convainquent Pflat (avec l'aide d'une télépathe humanoïde) de coopérer à la recherche d'un moyen "moins cruel" de rassasier la faim mentale des Bomors. Sur Terre, Pflat s'aperçoit que certains éléments, tel le phosphore, rassasient sa faim mentale. Pflat

rentre sur sa planète avec la solution du problème, en ayant d'ailleurs "pris goût aux nourritures terrestres, tout en restant végétarien" (p. 180).

L'Espace noir (1966)

Des similitudes importantes existent entre L'Espace noir et Les Translucides. Soerno, le narrateur, conte dans son journal les événements qui ont précédé son enlèvement sur une planète lointaine alors qu'il enquêtait sur l'origine de certains phénomènes insolites: la formation de puits noirs insondables, de dômes, de tuyaux au sol et, dans l'espace, de triangles, de taches circulaires et rectangulaires. Des personnes et des groupes disparaissent. Et Soerno lui-même est enlevé.

Le deuxième récit est celui de Soerno fils. Le lecteur apprend que "des créatures énigmatiques, inconnues, venues on ne sait d'où et d'une nature absolument différente de la nôtre" (p. 57) envahissent lentement l'univers des humains. Une ville entière est enfermée dans un cube noir, qu'une bombe A ne peut entamer. A l'intérieur des dômes, les prisonniers organisent leur vie tant bien que mal, dans les ténèbres. Ils ne comprennent rien de ce que les robots leur enseignent. Soerno fils retrouve son père, qui révèle que les Blacks se servent des humains comme d'extincteurs de soleil, car ils ne peuvent supporter la lumière. D'un côté ils peuvent apercevoir les étoiles de leur galaxie; "mais de l'autre, rien, rien, que l'horreur des ténèbres absolues, rien que l'espace noir où doit se trouver l'univers des Blacks" (p. 118).

Le troisième récit est une lettre du petit-fils Soerno, vieux. Cette lettre est donc le récit de la victoire des hommes.

La Planète glacée (1965)

Blair, le narrateur, est prisonnier avec son ami Singar à Nyork. Blair était commandant d'un vaisseau spatial quelques mois plus tôt. A bord se trouvaient des couples de jeunes mariés, dont sa propre femme. Après une période indéterminée pendant laquelle il est demeuré inconscient, il se retrouve sur une planète de glace et découvre qu'il a été robotisé. Blair et Singar n'éprouvent ni fatigue physique ni besoins naturels, et cependant, pour eux-mêmes, leur identité ne fait pas de doute. "Un transfert de personnalité est une chose scientifiquement impossible" (p. 40), proclame un savant terrien. Et eux répondent: "Nous ne savons pas ce qu'on nous a fait, ni pourquoi ni qui a fait cela, mais c'est bien nous... Nous sommes bien vivants" (p. 40). Craignant une attaque extraterrestre, les humains tentent de les disséquer; ils ne réussissent pas à attaquer le métal de leur corps indestructible. Sur la planète glacée, Rual se souvient qu'ils ont été attaqués par un énorme vaisseau. De leurs souvenirs fragmentaires, ils déduisent qu'ils ont été robotisés pour travailler comme esclaves sur la planète glacée. C'est alors qu'ils ont décidé de rentrer sur Terre pour avertir les hommes du danger que les créatures responsables de leur robotisation font courir à l'espèce humaine.

La deuxième partie du récit corrobore les faits narrés. La "science" refuse cependant de reconnaître la possibilité de transferts de personnalité d'un être humain dans une mécanique artificielle. Entre temps, les vivisecteurs continuent d'attaquer la carapace de Singar, et y parviennent.

Dans la troisième partie, Blair reprend son récit. Singar agonise; mais il est bien ce qu'il prétendait être: un robot humain. La Terre est

attaquée par les Pflengs, batraciens agressifs et cruels. Les hommes s'allient à la race d'humanoïdes en guerre contre les batraciens, bien que les humanoïdes soient reconnus comme les esclavagistes responsables de la robotisation des deux personnages. Blair retourne sur la planète glacée, où la vérité au sujet des humanoïdes lui est révélée par son épouse, elle-même robotisée: le vaisseau, attaqué par les Pflengs, a été sauvé par les humanoïdes. Leurs corps ont été entretenus vivants dans l'attente d'être reformés, alors que leur personnalité a été transférée dans l'enveloppe d'un robot selon une technique qui leur est familière. La lutte entre les Pflengs et les humanoïdes tourne à l'avantage de ces derniers. Le couple Blair ainsi que tous les autres jeunes mariés retrouvent leur corps: "Je me sentais un peu faible et gauche. Mais j'étais bien content d'être rentré dans ma peau" (p. 186), déclare Blair.

Ce qui fait la force de ces trois récits, c'est l'évocation autour des protagonistes de structures d'estrangement beaucoup plus qu'à l'ordinaire chez Bruss. Les personnages sont dans un état de déréliction qui crée chez eux une horreur et une angoisse proportionnelles à l'ignorance où ils se trouvent. Cependant Klink, Soerno et Blair n'expérimentent pas l'altérité dans leur propre chair; eux sont sûrs de leur identité. L'évocation de l'altérité est d'un autre ordre: elle se manifeste à l'extérieur des consciences sous la forme de l'inaccessible altérité. Blair est un cas particulier de ce schéma: l'altérité n'est qu'apparente, elle s'exprime par une robotisation qui peut dissimuler n'importe quelle intrusion étrangère. On a donc le schéma suivant:

Klink et Soerno (Les Translucides) — Humains saisis par l'altérité — Suicide manqué et déréliction

par contre

Blair (La Planète glacée) — Altérité apparente — Humanité désavouée — Suicide manqué et déréliction

Ces récits auraient pu se clore sur cette déréliction. Mais, encore une fois, on retrouve les dénouements heureux habituels.

B- L'altérité heureuse

Le second groupe de récits de ce chapitre diffère du premier en raison de l'absence de l'atmosphère angoissante qui domine dans les romans du premier groupe. Même dans La Créature éparse où l'on a pourtant le sacro-saint schéma de la lutte entre espèces et où l'homme fait preuve de son agressivité habituelle, tout se passe sans hécatombe ni effusion de sang.

La Créature éparse (1966) s'ouvre sur l'altérité de la créature: "La créature — mais était-ce une seule créature?" (p. 7). Dans son langage, on n'aurait pas trouvé "le mot 'je', ni le mot 'nous', mais quelque chose qui aurait ressemblé à l'un et à l'autre" (p. 7). Elle se dirige vers une planète où se trouvent les radiations dont elle a besoin pour vivre. Or c'est une planète d'exploitation industrielle pour les humains (on y trouve le foïlum, mystérieux carburant antigravitationnel nécessaire aux voyages dans l'espace) et la planète d'origine de la créature "au moi multiple". Cette dernière découvre que l'être humain est fait d'une substance "d'une structure absolument nouvelle (pour elle) (...) et mystérieuse au suprême degré" (p. 78). L'altérité est réciproque. Se croyant seul et

unique être vivant de l'univers, la créature se pose soudain le problème de la ligne de conduite à adopter face à des êtres vivants. "La créature ne connaissait ni la haine, ni la méchanceté, ni aucune passion basse. Mais en ce moment elle connaissait la peur." (p. 88)

Dès les premières pages une intrigue sentimentale se greffe sur le récit. Le héros découvreur du foflum est amoureux de la belle Erna, qui en aime un autre. La créature enlève Erna pour l'étudier. Elle est relâchée après un mois, indemne. La créature se fait comprendre en se condensant sur la façade de la bibliothèque de la ville:

> Je suis BA, la grande créature de tendresse (...) ce que vous appelez le foflum est nécessaire à ma vie et à ma joie. (...) Je vous prie, vous qui avez d'autres planètes, d'y renoncer. (p. 143)

BA ne soupçonne pas l'existence de la violence, aussi ne comprend-elle pas que les hommes cherchent à la tuer.

Le romantique héros entend le chant sublime de BA dans le désert et en est bouleversé: "La musique était sa grande passion. S'il s'était aussi fortement épris d'Erna, c'était surtout parce qu'elle avait des dons incomparables de musicienne." (pp. 155-6) Et il songe: "Quelle folie ce serait de détruire une telle créature!" Sur son chemin, il rencontre une inconnue, parfait sosie d'Erna, mais incomparablement plus belle. Elle se présente:

> Je suis BA (...) l'envoyée de BA (...). Et je me sens femme jusque dans mes fibres les plus secrètes (...). Je suis sûre que je pourrais même avoir des enfants. (p. 160)

Telle est Helna.

Helna garde son enveloppe féminine: elle est amoureuse du héros et le lui dit même si cela "n'est pas très conforme aux usages de votre civilisation" (p. 174). BA rend le héros télépathe. Ce caractère est héréditaire dans le récit et leur enfant sera lui-même doté de pouvoir. Grâce à une simple piqûre l'humanité entière est également rendue télépathe. C'est la transfiguration de l'espèce: "Une nouvelle race venait de naître — toujours humaine, mais déjà différente, plus forte, plus savante et plus belle. Une nouvelle ère commençait pour l'espèce." (p. 189)

Dans ce récit, la thématique de la survie de l'espèce est très atténuée par plusieurs autres éléments. BA est d'une nature et d'un mode d'organisation si différents qu'elle en est inaccessible et à la science humaine et à son agressivité. BA elle-même ne connaît pas la violence; elle n'est pas expansionniste. Enfin, l'opposition créature/homme porte sur la possession du foïlum, qui n'est pour l'homme qu'un carburant pour astronefs; la solution du problème est fournie par l'opposant qui, par son pouvoir sur la matière, peut donner à l'homme un substitut au foïlum.

L'altérité de la créature éparse est indubitablement le sujet du récit. Cependant, le foïlum aux vertus irremplaçables pour BA est doté d'un caractère d'altérité plus puissant encore que la créature elle-même: le foïlum n'est réductible à rien d'autre pour BA, qui déclare ne pas en comprendre l'origine.

L'Etrange Planète Orga (1967) met en scène la thématique de l'extraterrestre sur le mode fantaisiste et ludique. Nous présenterons un résumé détaillé de l'intrigue en conservant l'essentiel de ses jeux lexicaux.

Le milliardaire Jor Arevadoulu et les deux amis Bur Olec Svertolmin et Frio Estin Blakitol découvrent l'existence de la planète Orga à l'âge de huit ans. Arevadoulu, qui a de la suite dans les idées, fait fortune dans les piles électriques inusables pour voir de près la mystérieuse Orga. L'équipe (et non l'équipage, dit Bur, car ce sont tous des amis) du vaisseau est composée d'humains et d'humanoïdes aux caractères physiques insolites et aux noms étranges: les homme se nomment Ug Tyr Faleiliber, Krum Kol Serigo, Mir Fililgang, et les humanoïdes Kroal Knuss (de la planète Carsac), Kira Riroholmakasilin et Elma Farahilmacolir, à la peau vert émeraude. Les cinq semaines de voyage sont passées à se raconter des histoires et à faire des tours de prestidigitation. A bord il n'y a pas d'armes: ce qui les intéresse, ce sont "les créatures intelligentes et pacifiques", et "ce n'est pas avec des armes que nous parviendrons à établir avec elles un <u>contact psychologique</u>" (pp. 49-50, nous soulignons). Aux abords d'Orga, les appareils de bord cessent de fonctionner: Orga ne se laisse pas saisir par la science humaine. Ils atterrissent sur un îlot artificiel, où ils sablent le champagne. L'îlot bascule tout à coup et ils sont engloutis dans un océan de guimauve; c'est le noir absolu. Mais ils ont des piles Areva!

Remontés à la surface, ils y découvrent une île avec de l'herbe, des arbres, beaucoup de fleurs, et une cabane peinte en bleu. Cette île est une façon qu'ont les Orgeliens de manifester leur hospitalité. Des conjectures farfelues sont proposées sur l'apparence des indigènes, de l'otarie à l'ampoule de sérum, en passant par la pieuvre et la cuiller à café.

Par métamorphoses successives, une sphère orgelienne se change en un être humanoïde qui reproduit les caractéristiques physiques de chacun des

membres de l'exploration: cheveux framboise, mains orangées, visage vert émeraude. Les Orgeliens se nomment les Brrrll (prononcer Bril); leur planète est la planète Crrrbgrrrmmms (prononciation non fournie!). Ils n'ont ni villes, ni machines: que ces créatures soient supérieures à l'homme, voilà qui est concevable, dit Bur, "mais que ces mêmes créatures puissent avoir une civilisation sans machines ni technique dépassait notre entendement" (p. 118).

Ils peuvent naviguer dans l'espace sans astronef, "mais (déclarent-ils) nous n'aimons pas sortir de chez nous... Nous sommes très bien sur la planète Orga" (p. 121). L'Orgelien Bril, satisfait de ses visiteurs, leur propose d'agrandir leur île et d'y faire paître une vache: "C'est une bonne idée (dit Jor), comme cela nous aurons du lait frais" (p. 123). Au matin, ils découvrent un morceau de leur planète d'origine, et Jor sa propre maison de campagne sur la planète Bradbur. L'île est entourée de vraie eau: ils peuvent nager, faire du canotage. C'est la vache qui est la moins réussie: "elle était d'une couleur un peu bleuâtre. Elle avait la tête trop petite, mais elle ressemblait malgré tout à une vache" (p. 128). Jor s'excuse de leur avoir causé du souci: "Ce fut au contraire un délicat plaisir (dit Bril). Transformer la matière est une de nos grandes distractions et même notre principale occupation." (p. 129) Bur sympathise avec l'Orgelienne Léula qui lui explique que sur Orga aussi il y a une nature masculine et une nature féminine. Luéla est télépathe, et s'ils restaient sur Orga assez longtemps, peut-être pourraient-ils devenir comme les Orgeliens et se transformer en "n'importe quoi". Capables de transmutations instantanées, ils ne peuvent cependant pas créer un être humain vivant et intelligent.

Les Orgeliens n'apprennent rien de la science humaine, mais découvrent la musique avec ravissement. "La science, la connaissance, ce n'est pas tout. Nous aimons vos arts." (p. 144) Les explorateurs se demandent si ça sera une bonne chose que de révéler l'existence des Orgeliens quand ils rentreront.

Les Orgeliens ont à faire face à une attaque mentale d'une race aux pouvoirs comparables aux leurs: les Bijiss. Les humains participent à la défense d'Orga en suscitant en eux-mêmes des images aussi insolites que possible. Cela donne: "Les vaches de la planète Fig ont des mamelles cubiques" ou la comptine:

> La maison de l'abricot
> File, file l'hirondelle
> Picoti et picoto
> Tu n'auras pas de bretelles.
> (p. 155)

Deux humains sont faits prisonniers parce qu'ils avaient moins d'imagination. Après trois mariages entre humains et entre humains et humanoïdes, mais non entre humains (ou humanoïdes) et Orgeliens, les explorateurs deviennent tous télépathes métamorphosables. Le narrateur ressent une explosion de son moi; il voit comme s'il avait "des yeux partout", dit-il (p. 187). La forme ovoïde est la mieux adaptée à la vie dans l'océan orgelien:

> Je pouvais m'y mouvoir à des vitesses folles, prendre la forme que je voulais, agir autour de moi sur la substance, la modeler et la colorer à ma guise. La pensée de tous les autres Orgeliens, et aussi celle de mes compagnons (...) était constamment présente en moi, et pourtant je restais moi-même, avec mes propres vouloirs, mes propres sentiments. (...) En fait, l'univers des Orgeliens m'apparut comme étant dans la plus large mesure un univers mental, à peu près totalement libéré des servitudes de la matière, un univers à la fois collectif et

> individuel parfaitement harmonieux, un univers qui se passait de maisons, de meubles, de machines, d'appareils, de livres, d'outils, d'organisation, car le moindre des rêves de chaque individu se réalisait quasi instantanément avec l'accord de tous les autres. Un univers dont la note dominante était l'allégresse, et que la mort elle-même, l'inévitable mort commune à toutes les créatures, ne ternissait qu'à peine, car la pensée du disparu demeurait vivante dans tous les autres. (p. 192)

Bur s'éprend de la belle Orgelienne Réhira, désireuse de connaître la civilisation de la Confédération. Mais ils sont enlevés par une race dangereuse et meurtrière qui a déjà agressé les Bijiss. Leur captivité dure deux ans. Amoureux et télépathes, ils vivent dans un perpétuel enchantement. Croyant avoir affaire à des humains, les méchants extraterrestres les libèrent sur une planète de la Confédération, planète qui malheureusement ne possède pas les radiations nécessaires à leur métamorphose. Ils doivent donc travailler pour affréter un astronef qui leur permettra de rejoindre Orga. Ils pourraient cependant fabriquer de l'or ou de la fausse monnaie sans difficulté, mais ils sont honnêtes: "Nous avions d'autres cordes à notre arc", dit Bur. Ils inventent des dispositifs et des appareils qui "contribuèrent au progrès des industries dans toute la confédération". Ils se rendent sur la planète natale de Bur, et Réhira y découvre les radiations qui permettent la métamorphose.

> Je me sentais (dit Bur) comme gonflé d'une énergie incalculable, capable de soulever des montagnes et de bâtir des palais par la seule force de ma pensée. (p. 239)

Réhira s'amuse aux dépens des vaches, qu'elle peint couleur framboise, de la rivière, etc. Les savants de la Confédération forment des hypothèses sur ces modifications. Finalement les héros décident de quitter la planète, car

ils craignent pour la santé mentale des habitants. Le manuscrit composé par Bur est déposé dans une pyramide indestructible d'une autre planète. L'épilogue annonce la découverte du manuscrit et le débarquement de cinquante explorateurs sur Orga. Sur les cinquante, cinq sont revenus avec un projet d'accord entre les deux civilisations:

> Les Orgeliens s'engageaient à nous fournir de renseignements propres à hâter l'évolution de nos techniques, à condition que nous n'allions les voir qu'une fois par siècle, en petit nombre, et avec un seul astronef. (p. 245)

Quête d'altérité issue d'un rêve d'enfance, L'Etrange Planète Orga est dominé par le plaisir du jeu. L'auteur s'amuse à nommer ses personnages et ses planètes (il multiplie les clins d'oeil), à modifier l'apparence commune des choses et à leur attribuer des qualités insolites. Dans ce récit, on se délecte de pâtisseries succulentes, on plonge dans un océan de guimauve..., mais surtout on s'y adonne au plaisir de la métamorphose. Les Orgeliens serait-ils différents des hommes? "Tout au fond nous sommes, vous et nous, de même nature, et il fut un temps où nos lointains aïeux ne pouvaient eux-mêmes subsister que grâce au bon fonctionnement d'organes bien déterminés." (p. 142)

Comme toujours chez Bruss, l'altérité n'est pas liée à la nature mais à l'évolution: il n'y a donc dans l'univers que des êtres arrivés à des stades plus ou moins avancés, non des êtres essentiellement autres. La créature éparse pourrait paraître plus nettement autre par son mode d'organisation et de fonctionnement, par sa dissémination panspermatique. Encore cette problématique de l'altérité n'est-elle pas clairement exposée: les

récits même les plus distanciés laissent dans l'ombre les questions philosophiques de la nature et de la culture, de l'identité et de l'altérité, pour privilégier des thématiques issues de l'évolutionnisme ou pour affirmer l'intangibilité de valeurs morales.

Quatrième section

Economie affective de l'univers fictionnel de B.R. Bruss

L'examen textuel des fictions de Bruss fait donc voir trois grandes lignes thématiques: survie de l'espèce, utopie/dystopie et altérité, avec toutes les circulations possibles entre elles. Nous allons maintenant examiner comment Bruss articule ces trois thèmes fondamentaux à l'aide d'éléments qui structurent et pré-déterminent les thématiques et qui, ne relevant pas d'un genre romanesque particulier, sont communes à l'ensemble de la littérature narrative. Ces éléments régulent l'affect susceptible d'être libéré dans un texte; c'est pourquoi nous les désignerons sous le terme générique d'"économie affective". Par économie affective, nous entendons (en nous inspirant du concept d'économie sexuelle de Wilhelm Reich [7]) la régulation de l'énergie biologique de l'individu, telle qu'elle est lisible dans un texte littéraire; les facteurs régulateurs sont d'ordre biologique, sociologique, psychologique.

A- La famille

L'une des structures stables qui préside à l'économie affective des fictions de Bruss est la structure familiale. Une véritable orgie de relations familiales régule les récits. Ainsi, dans An... 2391, le héros est l'époux de la fille du Directeur général. "Le plus grand biologiste du temps" est le neveu du même Directeur général. Le héros est l'arrière-petit-fils de

celle qui avait réduit le cerel à merci dans Terre... Siècle 24.

Dans Le Mystère des Sups, tous les membres de la famille Maaler se ressemblent, signe d'une unité familiale profonde: ils jouissent d'une même heureuse nature. La mère, cependant, "passe son temps à trembler pour les siens", au péril de ses nerfs. Sa fille la découvre un jour au temple des Adorateurs. "Ah! Si je pouvais guérir!" dit la mère. A la fin du récit, la belle endormie Sup se révèle être la nièce et la fille de deux Sups.

Dans La Guerre des robots, le supercyb de la Terre a trois fils, dont l'un est fiancé à la fille du supercyb de Mars; on retrouve à peu près le schéma de Roméo et Juliette adapté en SF.

La récurrence de la structure familiale donne parfois au lecteur l'impression que le drame est familial autant que planétaire ou interplanétaire. Cependant il ne tourne jamais à la tragédie: la famille ou le groupe familial sont le rempart le plus solide contre les atteintes de l'extérieur, contre la menace, d'où qu'elles viennent.

Dans Le Grand Feu, l'extraterrestre sert le discours idéologique: une famille d'extraterrestres (père, mère, enfants) arrive sur Terre. Les enfants extraterrestres jouent avec les enfants humains: "Plusieurs de leurs jeux étaient communs aux deux espèces." L'intangibilité de la structure familiale est lourdement affirmée:

> Au fond [dit le Sage de l'Enclos], malgré de formidables différences biologiques, il y a entre nos deux races beaucoup de points communs. Toute leur civilisation est fondée, comme la nôtre, sur la famille, sur le couple et les enfants, qu'ils élèvent un peu à la façon des nôtres. Ils sont plus près de nous que bien des espèces terrestres. (p. 162)

La relation familiale entre les personnages n'est pas toujours aussi forcée ou incongrue. Dans Apparition des surhommes, elle est justifiée par les lois de l'hérédité. La mutation agoute connaît une réalisation plus rapide au sein de la famille Bardin.

Certaines discordances, extrêmement rares, rompent la monotonie de ce thème. Dans La Planète glacée, l'amour maternel lui-même est pris en défaut tout autant que la science: la science ne reconnaît pas l'humain dans le héros robotisé; la mère, consultée en dernier recours, ne reconnaît pas, elle non plus, son fils. Cette situation aurait pu être grosse de conséquences; en réalité elle n'aboutit qu'à entretenir le suspense. L'anticonformisme familial est exceptionnel chez Bruss. Le modèle de la cellule familiale étroite tient donc une place envahissante et les liens du sang sont valorisés dans les mêmes proportions. B.R. Bruss est un auteur indéniablement marqué par l'idéologie familiocentrique [8].

B- L'intrigue sentimentale

La valorisation outrancière de la famille est couplée à un élément tout aussi répétitif, l'intrigue sentimentale.

Pour la période considérée, il n'est pas de récits de Bruss sans intrigue sentimentale. Il serait bien fastidieux et sans doute de peu d'intérêt de passer en revue tous les romans. Nous nous en tiendrons à un échantillonnage organisé selon des constantes thématiques.

1- En premier lieu, ce sont les récits qui reproduisent la structure mise au jour par Propp dans le conte merveilleux: le protagoniste

est amoureux de l'héroïne; intervient un opposant qui enlève cette dernière et la garde captive pendant une période plus ou moins longue. C'est le cas de La Guerre des soucoupes, où l'héroïne est enlevée par les Martiens; de Terre... Siècle 24, où l'héroïne est emportée par les pieuvres. Le héros finit toujours par délivrer l'héroïne et à la rapatrier dans la sphère du groupe.

2- Les événements de la fiction ne font souvent que retarder le mariage des héros ou encore, lorsque le mariage a été célébré, ils séparent les jeunes mariés. Dans Rideau magnétique, le mariage prévu entre les protagonistes est retardé par la disparition soudaine du rideau magnétique providentiel qui, jusque-là, offrait une protection naturelle à la Terre. Dans An... 2391, le héros vient d'épouser l'héroïne; ils s'apprêtent à partir pour Vénus en voyage de noces quand se déclare la folie du cerel Minerva. Dans La Planète glacée, l'astronef emporte cinq couples dans un voyage de noces collectif quand il est attaqué par des extraterrestres. Dans La Guerre des robots, le fils du supercyb de la Terre est fiancé à la fille du supercyb de Mars lorsqu'éclate au grand jour l'opposition Mars-Terre.

3- Une véritable frénésie matrimoniale anime les récits. Bruss semble habité par la rage de marier le plus de personnages possibles. Cette frénésie se donne libre cours dans les cadres narratifs les plus divers. En plus de ceux déjà cités, nous mentionnerons les récits les plus typiques.

A la fin de Bihil, un double mariage est célébré par l'extraterrestre Bihil dans sa pyramide; l'extraterrestre se trouve promu Grand Prêtre, ce qui, à vrai dire, n'est pas pour étonner le lecteur puisque le récit est l'histoire de l'oeuvre civilisatrice des missionnaires du Grand Bienfaiteur.

Dans la pyramide-cathédrale retentit "une musique lente et belle", nuptiale pour tout dire, oeuvre de Bihil lui-même.

Dans La Créature éparse, deux personnages (nous les appellerons A et B) sont fiancés. Le héros aime B, qui ne l'aime pas. Cependant une autre jeune fille (appelons-la C) aime le héros. La tendresse refoulée du héros est reportée sur la Créature éparse, qui lui envoie une réplique de B plus belle que l'originale. Finalement la jeune fille C en épouse un autre et, commente le narrateur: "Elle était visiblement très amoureuse de son mari" (p. 185). Les deux fiancés A et B se marient, comme prévu, et le héros épouse le double de B, qui le rend télépathe.

Dans L'Etrange planète Orga, l'équipe se compose de trois couples. Seul le narrateur semble devoir échapper au mariage après son échec auprès de l'Orgelienne. Ce n'est qu'après sa métamorphose qu'il rencontre une autre Orgelienne; et ils finiront par s'épouser. On saisit alors pourquoi le narrateur-héros doit demeurer célibataire: il faut que les couples se forment entre les membres de l'expédition pour qu'il soit le seul à épouser une extra-terrestre et mériter sa prééminence dans le récit.

Un des aspects importants de Planètes Oubliées consiste pour les Instables à trouver l'Instable du sexe opposé qui leur convient. Les attirances sexuelles jouent ainsi un certain rôle décodeur de la fiction: le héros est amoureux de l'épouse semestrielle du chef des Normalisateurs, qu'il croit "normale". Aussi ne s'explique-t-il pas cette attirance. Le lecteur a, bien sûr, compris que les yeux énigmatiques de la Belle cachent l'âme d'une Instable.

4- Malgré l'intérêt évident de l'auteur pour la thématique des relations amoureuses, l'érotisme est presque inexistant dans son oeuvre de SF. Il semble avoir cependant sacrifié quelques fois à la tradition des pulps américains qui montrent sur leurs pages couvertures des beautés dévêtues! Cette image de la femme nue "indiciblement belle" se rencontre au moins en deux occasions. Dans les deux cas, elle est endormie. Dans Une mouche nommée Drèsa, la femme est découverte nue dans la cage de verre qui la maintient dans un sommeil artificiel prolongé. Dans Quand l'uranium vint à manquer, le héros voit également une femme nue dans une boîte transparente grâce à laquelle les Jupitériens les ont maintenus tous deux dans un sommeil léthargique. Il est "bouleversé par un mélange d'émotion, de confusion, de tendresse" (p. 182).

5- Les intrigues sentimentales sont un peu moins artificielles lorsqu'elles répondent non seulement à la logique narrative des récits mais aux exigences propres à la science-fiction. C'est le cas de Et la planète sauta..., où la compagne du héros est dépersonnalisée par Rahrs au moyen d'ondes; dans L'Espace noir, c'est la rencontre du héros et d'Inola, tous deux prisonniers des Blacks; dans Les Translucides, c'est la rencontre entre Shraf et la belle humanoïde télépathe. Ils se réconfortent l'un l'autre dans leur captivité, et le narrateur s'exclame: "Ah! je ne regrettais plus que ce fût elle et non une femme de mon espèce qui me tînt compagnie. Déjà, je m'étais attaché à elle plus que je ne saurais le dire..." (p. 119). La belle humanoïde est, pour l'humain Shraf, la rencontre de la beauté et de l'étrangeté. Mais, comme toujours, Bruss est pris par sa frénésie habituelle de marier ses personnages; il semble ne pas pouvoir s'en tenir à cette

alliance extraordinaire Shraf-Belle humanoïde: il lui faut les marier devant l'un des Translucides, après le mariage d'un couple d'humanoïdes. Le translucide prononce les paroles rituelles: "Je vous unis pour le meilleur et pour le pire." (p. 138) Et le narrateur ajoute: "Vieille formule sacrée, qui était aussi celle des Bomors [c'est-à-dire des Translucides]." (p. 138) Dès qu'il s'agit des relations hommes-femmes, Bruss adopte l'attitude conforme à la morale instituée. Répugnant à concevoir une sexualité hors mariage, il ridiculise le conseiller impérial (dans Le Soleil s'éteint) qui a écrit une lettre à sa "petite maîtresse adorée". Dans le même temps, l'humaine a un peu l'impression, dit-elle, de faire un voyage de noces avec le héros.

L'intrigue sentimentale dénote un intérêt pour la sexualité, mais cet intérêt s'exprime sous une forme sublimée et institutionalisée comme dans le "sous-réalisme" à l'eau de rose. Deux caractères distinguent la science-fiction de ce dernier genre: en SF le héros est toujours un jeune mâle et le cadre est celui de l'aventure guerrière.

Si la SF de B.R. Bruss peut paraître moins "militariste" que celle d'autres auteurs, Scheer et Darlton par exemple, publiés dans la même collection, elle n'est pas pour autant exempte de cette dimension comme la partie thématique sur la "Survie de l'espèce" l'a montré. Cette SF de masse en France après 1950 s'adresse essentiellement aux adolescents mâles et les valeurs canoniques qu'elle véhicule sont celles que les auteurs adultes offrent à intérioriser à leur jeune public masculin.

Le sentimentalisme et le courage "face à l'ennemi" sont les vertus majeures de ces récits. Nous allons voir maintenant comment peuvent

s'articuler les deux valeurs en apparence peu compatibles de l'amour et de l'aventure dans la science-fiction de B.R. Bruss.

C) Science-fiction et roman courtois: l'aventure et l'amour [9]

Dans l'expression des topoï de l'aventure et de l'amour, la science-fiction de B.R. Bruss présente des analogies frappantes avec le roman courtois, et en particulier avec le roman de Chrétien de Troyes Erec et Enide (XIIe siècle). Nous rappellerons tout d'abord l'intrigue d'Erec et Enide.

Le Roi Arthur décide de chasser le blanc cerf pour remettre en vigueur l'ancienne coutume. Celui qui tuera le cerf devra donner un baiser à la plus belle des pucelles de la Cour. Erec ne prend pas part à la chasse parce qu'il n'a pas d'amie: il accompagne la Reine. Ils rencontrent un chevalier accompagné d'une pucelle et d'un nain. Le nain frappe la pucelle, puis Erec, sans armes. Erec, pour démasquer le chevalier félon, le suit jusqu'à sa place forte. Erec loge chez un vavasseur hospitalier dont la fille est très belle malgré ses pauvres vêtements. Le lendemain, c'est le jour de la Fête de l'Epervier. L'oiseau appartient au chevalier et il faut une très belle amie pour le détacher de sa perche après un combat entre le chevalier et l'opposant. Le vavasseur donne sa fille et son équipement à Erec. Ce dernier vainc le chevalier qui a nom Yder. Il rejoint la Reine à la Cour d'Arthur pour se mettre à sa merci. Erec présente Enide au Roi, qui lui donne son baiser.

Après le mariage d'Erec et d'Enide et la joie qui suit, Erec éprouve cruellement le conflit entre son amour pour Enide et le métier des armes.

On dit de lui qu'il est recréant de chevalier, c'est-à-dire indigne de son titre de chevalier parce qu'il privilégie l'amour de sa dame.

Erec décide de partir à l'aventure seulement accompagné d'Enide, qui chevauche devant lui. Sur leur route ils rencontrent de nombreux dangers qui rendent manifeste l'amour d'Enide pour Erec. Enfin ils reprennent le chemin de la Cour d'Arthur.

Ils font halte au château de Brandigan. Bâti sur une île, il est inexpugnable. Cette île est un monde clos auto-suffisant: il est impossible de l'affamer. Même les murailles sont inutiles, car un cours d'eau tumultueux suffit pour le protéger. Erec veut y prendre logis, mais il y a un très mauvais passage dans cette ville: nul n'en revient, car on y respire la honte et la mort; l'aventure se nomme la Joie de Cour. Le Roi de Brandigan, courtois et généreux, tente de dissuader Erec de s'engager dans l'aventure, mais Erec est aiguillonné par la difficulté.

Le Roi conduit Erec hors de la ville dans un verger seulement protégé d'air qui, par magie, le clôt de toutes parts. Sur des pieux est plantée la tête des chevaliers qui ont échoué avant Erec. Le dernier pieu porte un cor; il est réservé à Erec qui devra en jouer pour libérer la Joie de Cour. Erec avance seul; sur un lit d'argent, il aperçoit étendue une pucelle très belle. Arrive un chevalier démesurément grand. Le combat s'engage. Erec l'emporte et le chevalier lui conte la raison de leur présence dans le verger: le chevalier et la pucelle se sont aimés dans leur jeunesse. Lui ayant demandée un don, il accepte sans savoir lequel. C'est un serment qu'elle lui rappelle le jour où il est armé chevalier dans ce verger: il ne sortira pas du verger tant qu'un chevalier ne l'aura pas soumis à son

pouvoir. Pour garder l'amour de sa dame, il cache son déplaisir et, par loyauté, vainc ses opposants.

Erec sonne du cor et déclenche la Joie de la Cour. Enide console la pucelle, à qui la joie est odieuse. Elles se reconnaissent cousines. Après la Joie de Cour au château de Brandigan, c'est le retour à la Cour d'Arthur où ils passent plusieurs années. A la mort du père d'Erec, le Roi Arthur couronne Erec et Enide.

Les critiques s'accordent peu sur le sens de certains épisodes cruciaux du roman courtois et, en particulier, d'Erec et Enide. Les celtomanes et les romanistes s'opposent. Contrairement à Jean Frappier, Reto Bezzola ne pense pas que Chrétien de Troyes fasse l'apologie du bonheur conjugal. Ces questions restent ouvertes. Aussi nous en tiendrons-nous aux aspects les moins sujets à controverse.

Erec n'a pas participé à la chasse au blanc cerf parce qu'il n'a pas d'amie. Par contre l'aventure de l'épervier est faite toute pour lui dès l'instant où il a rencontré Enide. Première constatation: la participation, l'intégration active à la vie communautaire est conditionnée par la rencontre de la dame. Or, c'est de cette situation que naît le conflit dont le roman est la dramatisation: d'une part l'amour implique le repliement sur soi, l'exil naturel de la sphère sociale; d'autre part demeure intacte l'exigence sociale de l'aventure pour le chevalier, sous peine d'être déclaré "recréant de chevalerie". Le conflit amour/aventure semble résolu par le départ "à l'aventure" du couple Erec et Enide. Conçus tous deux comme initiation par étape à la vie, l'amour et l'aventure sont conciliés pour

Erec et Enide: l'un et l'autre subissent les épreuves avec succès précisément parce que l'amour et l'aventure sont montrés s'étayant indissociablement [10].

Chez Bruss, la problématique est analogue. Le héros ne peut généralement avoir sa place dans la société, et par conséquent dans le roman, s'il n'a pas rencontré le grand amour. C'est alors que peut se poser l'alternative. Dans Rideau Magnétique, le héros est tiraillé entre l'aventure astronautique (chez Bruss les personnages dynamiques sont ceux qui ressentent l'appel de l'espace) et l'amour. Comment le dilemme se trouve-t-il résolu? Comme le cadre en SF est celui de la lutte entre espèces, il y a toujours cas de force majeure: la "dame" accepte de voir partir le héros combattre l'opposant, avec promesse d'un retour héroïque. Dans La Créature éparse, le fiancé part pour sa dernière expédition. Après quoi, la fiancée et lui se marieront, et il sera nommé directeur. Si l'aventure ne permet qu'une forme d'amour, "l'amour de loin" médiéval, chaste et inféconds, après l'aventure les jeunes époux s'installent dans leurs "meubles" et dans la vie professionnelle et sociale. Ce bonheur est recherché par les protagonistes; c'est par son attitude dans les épreuves que le héros démontre sa valeur et s'initie à la vie, tout en défendant sa communauté contre les dangers qui la menacent.

La dramatisation peut être distribuée dans le récit de façon quelque peu différente, sans que la structure dilemmatique Amour/Aventure s'en trouve modifiée: la femme peut, en SF, être l'associée de l'homme (elle est technicienne ou scientifique) et suivre à l'occasion la même voie d'initiation à la vie que son père, son mari, son ami. Dans le cadre de la lutte

entre espèces, elle sera immanquablement enlevée par l'opposant et sauvée par le héros [11]. Cependant, fondamentalement, l'initiation à la vie passe par des aventures où la belle est bafouée par l'opposant. Le dénouement heureux montre invariablement le héros et l'héroïne promis au bonheur conjugal après mariage devant l'autorité.

Une relation de continuité existe donc entre les conceptions romanesques courtoises et la SF. La problématique courtoise qui préside aux récits de Bruss impose de la société une vision particulière: pour Bruss, la société moderne a certains des attributs d'une cour du XIIe siècle, telle que le roman courtois nous la donne à conjecturer. L'Etat, et de façon générale le Pouvoir, est compris comme une grande famille de type aristocratique qui ne peut être menacé que de l'extérieur par des félons. Si la cour du roi Arthur comporte des félons, ils sont reconnus et tenus à l'écart. Il en va de même des méchants des récits de Bruss: le héros de Terre... Siècle 24 ne peut être trahi par le méchant, car il se méfie de lui: sa nature véritable se lit sur son visage.

Depuis ses premières manifestations, le roman occidental est caractérisé par une conception sociale de l'humain. C'est cette axiomatique sociale qui fonde la dramatisation romanesque. Le personnage romanesque (le moi) est animé du projet de réaliser ses aspirations dans la société (le non-moi). Au XIIe siècle, le conflit entre les aspirations du héros et les valeurs sociales n'existe que dans la mesure où il se définit comme social, c'est-à-dire dans la mesure où il intériorise certaines valeurs de la cour (celles de la chevalerie) tout en étant habité d'autres valeurs (celles liées à l'amour). Dans Tristan et Iseut, la problématique est similaire, même si

l'issue est opposée: la nécessité sociale détruit la passion involontaire des protagonistes et les protagonistes eux-mêmes. Dans le Tristan n'est pas opérée la réintégration dans la sphère sociale. Aussi Erec et Enide ressemble-t-il à une réfutation par Chrétien de Troyes du Tristan: pour Chrétien, la vie est toujours préférable à la mort, la réintégration dans la société est toujours préférable à la passion en marge de ladite société.

Dans le roman réaliste contemporain, la problématique est analogue. Un héros habité de valeurs "supérieures" tente de les faire reconnaître par la société. Il s'agit pour lui de convertir la société à ses valeurs personnelles ou, encore, d'inscrire ses valeurs dans l'Histoire. Or cette tentative est nécessairement vouée à l'échec: le héros romanesque ne peut historiciser ses valeurs parce que l'Histoire telle qu'elle est conçue par l'humanisme bourgeois est ontologiquement définie comme un enfer d'où les valeurs sont absentes. La société est, par essence, déshumanisée.

Ce qui caractérise la SF sous le rapport des conceptions de l'Histoire, c'est la capacité à interroger le social-historique. Contrairement au roman réaliste, la SF ne tente pas une intégration de valeurs acquises dans une Histoire déjà là. L'Histoire et les valeurs sont susceptibles en SF de quitter la sphère de l'axiomatique pour entrer dans celle de la thématique.

La science-fiction de masse d'un B.R. Bruss repose sur la réactivation d'un modèle imaginaire vieux de huit siècles, adapté dans un cadre thématique non réaliste, mais sans effet sur la fiction. Les univers de SF de Bruss ressemblent à des cours du XIIe siècle où les rôles sont codifiés,

fixés une fois pour toutes: l'Autorité politique comme le Roi, le héros comme le chevalier, l'héroïne comme l'amie, le méchant comme le félon. Et la problématique du moi et du non-moi médiatisée par l'amour et l'aventure tendent invariablement vers un équilibre heureux. La science-fiction "maximale" interrogerait cette médiation et la problématique qu'elle exprime, quand, dans la science-fiction de masse, nous constatons un retour à des pseudo-valeurs courtoises sans pertinence ni avec la problématique réelle du roman courtois ni avec la problématique de la science-fiction moderne.

La science-fiction de masse révèle une pure nostalgie pour des valeurs anciennes, mais illusoirement senties comme permanentes. Elle manifeste une forte régressivité qui pourra paraître étonnamment paradoxale dans un cadre de science-fiction. De fait la science-fiction de masse est l'un des lieux privilégiés actuels où s'expriment les idéologies les plus réactionnaires. De Bruss à l'<u>heroïc-fantasy</u> il n'y a qu'un pas, que franchissent les auteurs de SF lorsqu'ils conçoivent la femme non plus comme objet d'amour idéal, mais comme matriarche guerrière, à l'instar de l'homme. La science-fiction moderne conjecture d'autres destins de femme lorsqu'elle veut être prise au sérieux.

Cinquième section

La science-fiction de masse: une hypothèse

A- Essai de typologie de l'imaginaire de B.R. Bruss

En faisant apparaître les structures d'ensemble des récits de B.R. Bruss, on est frappé par la quasi intangibilité du modèle imaginaire qui préside à la production des récits. Que ce soient la guerre atomique, les mutants, les extraterrestres, les cerels, les robots, les phénomènes psi ou la pénurie entropique, la thématique fonctionne indépendamment de son contenu spécifique. La raison en est que le sujet de la fiction est non pas la dénonciation d'un danger précis, mais la menace elle-même et l'effacement de cette dernière. Aussi peut-on considérer les divers motifs examinés plus haut comme des unités discrètes susceptibles d'agir dans les récits sur le mode mathématique de la commutation.

Nous avons déjà vu comment dans le même récit l'espèce humaine ne peut être menacée simultanément par deux "dangers". En outre, chaque thème est gros de positivité et de négativité. Il peut jouer un rôle d'adjuvant aussi bien que d'opposant. Une bombe atomique peut ravager la Terre, mais aussi débarrasser l'espèce humaine "normale" des mutants agoutes. Les mutants de la nouvelle "Le Coupable" peuvent à leur tour être marqués d'une positivité par un dépassement de la nature humaine dans une moralité surhumaine. De même les extraterrestres: monstrueux et cruels, ils peuvent

également être des modèles d'humanité et fonctionner eux aussi comme alternative à la pauvre humanité ordinaire. Les cerels et les robots n'échappent pas à l'ambivalence; et même la pénurie entropique, par un retournement spectaculaire, est facteur de rapprochement entre les peuples et entre les espèces.

Il en résulte que les thèmes les plus satisfaisants pour l'auteur sont ceux qui sont les plus polyvalents, ceux qui permettent une répétition et une interchangeabilité. Ce sont les extraterrestres et la technologie.

La question, dès lors, est de savoir s'il existe un ou des principes régulateurs de ces thématiques puisqu'elles sont bel et bien interchangeables. Autrement dit, existe-t-il dans les récits de Bruss des invariants imaginaires qui produisent des précipités de fictions propres à l'auteur? Les récits dans leur ensemble obéissent à une exigence ancrée solidement dans l'imaginaire de Bruss: on pourrait nommer cette structure régulatrice "turbulente jeunesse/sage vieillesse".

Les héros de Bruss sont de jeunes hommes, dynamiques mais tendres, passionnés mais raisonnables. Un mot revient plusieurs fois pour les typer: "aristocratique". Les questions qui se posent à eux sont celles de la communauté humaine. Appelés à défendre cette dernière, ils n'hésitent pas un instant, conscients de leurs devoirs.

Pourtant, à y regarder de plus près, tout n'est pas aussi simple. En effet, c'est la jeunesse qui, invariablement, est tenue responsable des "catastrophes" s'abattant sur l'humanité et qui est à l'origine de la dramatisation romanesque. La jeunesse apparaît dans ce cas non plus seulement

passionnée mais turbulente, et parfois même orgueilleuse. Hippolyte, l'Agoute de fraîche date (Apparition des surhommes), est jeune: il a "le sang chaud", il est "impatient". De même, les jeunes Agoutes "se prennent pour des demi-dieux (dit le maître Jérôme Bardin). Cela leur passera aussi..." (p. 153). Les Philiis (Bihil) ont fait naufrage 5000 ans plus tôt sur une planète lointaine: ils étaient jeunes et sans expérience; ils n'avaient pas prévenu la communauté de leur départ. Dans le même roman, la sagesse des vieux est valorisée en la personne du chef, aux dépens de la jeunesse qui est présentée comme un état bien sympathique, mais brouillon, désinvolte et sans profondeur.

Dans Une Mouche nommée Drèsa, la pétrification des planètes a été causée par de jeunes mouches extraterrestres; car il naît parfois des essaims différents, ataviquement saisis par l'ambition, la turbulence.

> Ils pensent qu'ils feront rapidement de plus grandes choses encore que leurs ancêtres. Ils jugent un peu démodés les conseils de sagesse que prodiguent les "reines". Ils sont très intelligents, mais assez brouillons et provoquent parfois de petits désordres, mais heureusement sans grandes conséquences. (...) Par bonheur ils s'assagissent en prenant de l'âge. (p. 168)

Et les vieilles mouches réussissent toujours à arriver à temps et à réparer les pots cassés. Les extraterrestres Phtas (L'Enigme des Phtas) ressemblent aux essaims de jeunes mouches extraterrestres: les Phtas sont dits les "enfants terribles de l'univers".

Dans L'Etrange Planète Orga, les extraterrestres qui agressent les Orgeliens n'en sont pas moins sympathiques: ils sont seulement un peu turbulents. "Ils s'amélioreront avec le temps", dit un Orgelien. La sagesse appartient aux vieux peuples comme aux vieux êtres.

Dans Le Grand Feu, les mutants Longs-Bras issus de la guerre atomique représentent la jeunesse la plus désinvolte, la plus sauvage, que Bruss ait décrite. Ils utilisent un langage vulgaire et relâché, dansent au son d'un phono, boivent de l'alcool sans retenue, se croient les maîtres et rien ne semble devoir leur résister! Bref, ils ressemblent étonnamment aux mythiques jeunes qui, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, hantaient les caves de Saint-Germain des Prés! Face aux Longs-Bras, honte de l'humanité, les extraterrestres Siliculis sont les garants des vraies valeurs de famille et d'autorité.

Même le cerveau électronique est soumis au topos de la "turbulente jeunesse": jeune et agressif dans Terre... Siècle 24, le cerel est devenu proprement maternel dans An... 2391: il a acquis la sagesse avec l'âge.

En revanche, c'est le beau et bon vieillard à la physionomie "d'une étonnante jeunesse" (La Guerre des Robots, Rideau Magnétique) qui est doté de toutes les qualités: il est la synthèse du dynamisme de la jeunesse et de l'expérience de l'âge.

Dans ces conditions la frénésie matrimoniale de Bruss peut se comprendre de la façon suivante: les jeunes étant soumis aux inconvénients de leur jeunesse, il s'agit de canaliser les pulsions jugées "dangereuses", l'Eros, dans l'institution du mariage. C'est la condition essentielle de l'accès à la sagesse. Intégrer la jeunesse au plus tôt dans la structure familiale, c'est l'empêcher de se fourvoyer.

Le motif de la "sage vieillesse" (des espèces et des êtres) suppose un respect scrupuleux de la tradition et de l'expérience acquise. Un

tiraillement se produit entre l'idéologie du progrès et le respect des traditions, qui se trouve dépassé dans la conception courtoise et initiatique de la vie. Ainsi se trouve en grande partie masquée une incohérence profonde de l'idéologie de la SF de B.R. Bruss: l'invariant imaginaire de la "turbulente jeunesse/sage vieillesse" étant essentiellement psychologique et initiatique, la conception de l'Histoire humaine comme perfectibilité est un leurre thématique, une réalité sans consistance. L'incohérence est à peine sentie dans la fiction. A aucun moment, Bruss ne fait intervenir une réflexion sur ses thématiques; il se borne à énoncer des lieux communs appartenant aussi bien à la tradition de la SF qu'à la culture canonique.

Un rôle d'occultation de la problématique historique est joué par certains lieux communs, dont un en particulier; il s'agit de l'adjonction de facultés nouvelles, de mutations naturelles ou non, et surtout de l'opération consistant à faire bénéficier les humains du contact avec ce qui était d'abord apparu comme néfaste et menaçant. C'est le cas des extraterrestres et, dans une moindre mesure, des machines.

Le contact avec l'altérité se résout toujours à l'avantage de l'agressé (l'humain), comme si l'agresseur lui devait une forme de compensation ou d'indemnisation pour dommages causés et préjudice moral. Cet avantage gagné par l'effacement de la menace se traduit par l'acquisition de facultés nouvelles, comme dans Le Soleil s'éteint, où la sensibilité aux radiations est donnée à tous les hommes. Dans La Créature éparse, tous les humains deviennent télépathes grâce à l'extraterrestre. L'apport final de l'agresseur peut être aussi un surcroît de civilisation; dans Une mouche nommée Drèsa le rêve d'une formation totale est réalisé grâce aux mouches; de même dans

An... 2391, les Amies déversent toute leur science dans les cerveaux humains; les humains deviennent du même coup des monstres de lucidité et des puits de science "sans rien perdre de (leurs) qualités humaines" (p. 181); dans Les Translucides, c'est l'apport considérable de la science bomor; dans Quand l'uranium vint à manquer, les Jupitériens sauvent l'humanité de la pénurie en lui révélant qu'un satellite de Saturne est uranifère. Enfin dans Planètes Oubliées, les humains d'Orphy donnent aux Terriens "les moyens de devenir une merveilleuse communauté d'esprits libres" (p. 188).

L'imaginaire de cet auteur est globalement une négation de l'énergétique de la science-fiction. Alors que la science-fiction "maximale" s'attache à imaginer l'altérité, un auteur comme Bruss soumet tout, même certaines évocations d'une prometteuse altérité, au laminoir de topoï absolument banals. Nous allons maintenant voir comment la littérature peut se "massifier", dans quel contexte idéologique s'opère la massification et de quelle conséquence est ce processus pour la science-fiction.

B) Délimitation de la science-fiction de masse

1- Les cultures de masse: rappel historique

Les cultures de masse font depuis quelques décennies l'objet d'études sociologiques approfondies. L'un des premiers groupes est sans doute celui qui, autour de Robert Escarpit, devait donner naissance en 1965 à l'Institut de Littérature et de Techniques Artistiques de Masse (ILTAM) de Bordeaux. Pour Robert Escarpit, il existe "trois niveaux de culture: la culture cléricale ou initiatique, la culture démocratique ou élitaire et la culture laïque ou de masse" et "nous vivons depuis un siècle le difficile

passage du niveau élitaire au niveau de masse"[12]. Produit de la civilisation mécanique, la culture de masse se définit d'abord comme intégrée dans un circuit de production, de distribution et de consommation. Le terme "masse" n'a donc pas essentiellement le sens de "masse sociale" ou de "masses populaires", mais celui, technique, de "série". Ainsi, la littérature de masse doit d'abord se définir comme une "littérature produite en série" (mass-produced literature). Cette réalité d'ordre purement sociologique n'est pas sans effet sur l'objet produit pour être consommé. Destinée à un certain circuit de consommation, la littérature de masse en retire certains de ses traits les plus déterminants.

Comme l'exprime Jean Baudrillard dans La Société de consommation,

> le problème de la consommation de la culture n'est pas lié aux contenus culturels à proprement parler, ni au "public culturel" (...). Ce qui est décisif, ce n'est pas que quelques milliers seulement ou des millions participent de telle oeuvre, c'est que cette oeuvre, comme la voiture de l'année, comme la nature des espaces verts, soit condamnée à n'être qu'un signe éphémère, parce que produite, délibérément ou non, dans une dimension qui est celle, aujourd'hui universelle, de la production: la dimension du cycle et du recyclage.[13]

Cette logique de la consommation que J. Baudrillard examine à l'échelle de la société entière à travers la publicité, les mass-média, etc., s'applique éminemment à la consommation du livre qui nous intéresse ici, le livre de SF. Avant de présenter notre hypothèse générale sur la SF de masse, rappelons les éléments qui sont apparus au long de ces lignes.

2. Bruss et la SF de masse

L'élément le plus apparent des récits examinés est sans aucun doute l'extrême répétivité des thèmes liés à la survie de l'espèce. Les

autres thématiques majeures que sont l'utopie/dystopie et l'altérité ne sont pas étrangères à la survie; cependant le traitement de ces thèmes rend un son différent dans l'ensemble de la production de Bruss, du moins jusqu'à un certain point. Jusqu'à un certain point, car, comme on l'a vu, si les thématiques de l'auteur présentent parfois un écart intéressant (bien que tout relatif) par rapport aux canons habituels, elles n'en tombent généralement pas moins dans des motifs invariablement ressassés. Tout se passerait donc comme si l'écart thématique devait être récupéré en fin de récit par un retour à la normalité de conventions, par la réitération des stéréotypes sentimentaux et familiaux. L'intangibilité de ces structures importerait au premier chef: il s'agirait de tirer parti de recettes narratives qui manipulent de pures conventions thématiques. Dans la SF de Bruss, la recette majeure est liée au socio-darwinisme. Des problématiques historiques vivantes qui peuvent se manifester dans la SF, il ne reste qu'une coquille vide, une perversion paranoïaque: la fiction de menace.

Chez B.R. Bruss, la répétition des thèmes et des stéréotypes imaginaires relie la SF aux récits d'aventures et d'action. Au roman d'aventures la SF de série emprunte son héros positif [14]. Ce qui caractérise la SF de masse, c'est que l'aventure est celle d'un héros messianique aux prises avec des forces qui menacent l'espèce humaine toute entière. Ce héros peut être dit messianique dans la mesure où il y a sauvetage de l'humanité et dans la mesure où ce mandat de veiller à la survie de l'espèce, il ne le doit qu'à ses qualités peu communes, son charisme personnel [15]. Ce type de héros peut être comparé au héros du Roman populaire du XIXe siècle: c'est un redresseur de torts à l'échelle galactique qui se trouve confronté non à des injustices dont sont victimes la veuve et l'orphelin mais à des

menaces cosmiques globales.

Pour les besoins de l'aventure, il importe que la société, le groupe ou couramment l'espèce humaine entière, apparaissent exempts de tous conflits. Elle est à peu près parfaitement homogène. La fiction de menace extérieure produit un effacement implicite des antagonismes intra-spécifiques. La même homogénéité caractérise le groupe de l'agresseur. De cette bipolarisation résulte un manichéisme extrême. L'espèce humaine, dont la moralité et l'honnêteté sont postulées irréprochables, est le plus souvent confrontée à un ennemi fondamentalement cruel, du type Radis Vert martien, ou à la rigueur à un opposant qui ne lui veut pas de mal mais qui, parce que immensément supérieur, le considère comme quantité négligeable. Le rôle du héros est alors d'entrer en contact avec l'entité extraterrestre et, par sa suprême représentativité, de le convaincre des bonnes intentions de la race humaine et de sa valeur supérieure.

L'espèce humaine est invariablement reconnue dans son bon droit, et le dénouement ne peut être qu'heureux pour elle. Nous avons mentionné comment le dénouement est marqué par des "compensations" pour dommages causés, sous la forme de l'octroi de facultés extraordinaires, par exemple. Ce motif du contact avantageux avec l'altérité est l'occasion d'un anthropocentrisme effréné: d'abord saluée (dans le meilleur des cas, comme dans Les Translucides par exemple), l'altérité est finalement niée dans un discours idéologique moralisateur qui réinstalle l'humanité — la nature humaine! — dans sa totale prééminence sur tout ce qui peut exister sous les étoiles. Il en va ainsi des Siliculis du Grand Feu, des Bomors des Translucides, et bien d'autres. Potentiellement distanciateur, le récit sombre dans les schémas éculés.

L'innovation thématique semble bel et bien rejetée volontairement. Le ressassement idéologique se fait si pesant que la SF de masse paraît délibérément pratiquer la culture hydroponique du lieu commun. Les conceptions de la science, de la société, du pouvoir sont totalement déphasées par rapport aux réalités contemporaines. Chez Bruss, cette régressivité est particulièrement sensible dans l'intangibilité du modèle qui, dans une écrasante majorité, préside à l'économie affective des récits.

Nous avons vu que la régressivité chez Bruss est liée à la réactivation du modèle courtois. Mais s'agit-il de la réactivation littéraire d'un modèle périmé ou d'un modèle qui demeure vivant dans la société française contemporaine?

Un analyste de la société française contemporaine, Jesse R. Pitts, cherchant à comprendre la ou les causes du retard économique français, a isolé l'un des paramètres de la mentalité française: le "culte de la prouesse". Selon Pitts, le culte de la prouesse est "la réussite ostentatoire d'un individu dans une situation unique" [16]. Ce trait serait, d'après Michel Crozier, ce sur quoi reposerait une unanimité nationale, toutes les classes et tous les groupes sociaux y souscrivant, par "l'intime association d'une tendance aristocratique et hiérarchique et d'une tendance individualiste et universaliste opposée à toute discrimination du fait de la naissance ou du statut social" [17].

Le culte de la prouesse, grâce auquel peuvent être niées les diverses appartenances, et en premier lieu l'appartenance de classe, serait le pierre angulaire de l'idéologie dominante. Ce culte s'exprimerait aussi bien dans la haute littérature que dans la littérature populaire. Dans tous

les cas, c'est une idéologie qui tente de se maintenir, et se maintient effectivement, contre les vents et les marées de l'histoire. Lorsque la science-fiction se fait simple porte-parole de cette idéologie, comme des autres, elle sort de la sphère littéraire pour s'inscrire dans celle de la "sous-littérature" dont parle Henri Meschonnic, qui est "dans l'idéologie au sens large (...) alors que l'oeuvre se construit contre cette idéologie" [18].

3- Un imaginaire recyclé "prêt à consommer"

Comme objet consommable, le livre gagne à se situer dans l'idéologie. La culture de masse (la Plus Petite Commune Culture, PPCC, de Jean Baudrillard) qu'implique cette SF s'opère par le traitement de motifs recyclés et interchangeables qui joue sur l'exclusion du monde et sur l'abolition du signifié imaginaire. Ici l'effet de consommation se définit par un message exclusivement centré sur le code: "le signifiant devient son propre signifié, il y a confusion circulaire des deux au profit du signifiant, abolition du signifié et tautologie du signifiant" [19].

Le livre de masse est un "prêt à consommer" de par la réduplication qu'il opère à tous les niveaux (thématiques et idéologiques). Ce caractère est étayé sur l'idéologie volontariste du culte de la prouesse, sur l'asepti-sation morale dans le cadre institutionnel et dans l'univers de la normalité.

Basée sur une idée précise du public visé, la SF de masse concourt dans ses grandes lignes à maintenir la fiction dans des sentiers battus. Ce qui pourrait paraître une lacune à certains est jugé par l'auteur et par l'éditeur comme essentiel à l'opération de gratification recherchée dans la fiction. Le lecteur peut évoluer dans la fiction sans les contraintes qu'exigeraient des innovations thématiques et formelles. Cette gratification tient

pour partie du fait que le lecteur habitué à consommer cette littérature peut anticiper sur le déroulement du récit et jouir de l'impression de dominer ce simulacre de monde en dominant le héros lui-même. On atteint ainsi à une fonctionnalité maximale: la boucle se referme sur l'exclusion du monde et sur la substitution d'un simulacre pour laisser le champ libre à une idéalisation de l'humain.

Le caractère dominant de la SF de masse est le refus de l'écart. Son esthétique apparaît codifiée à outrance selon les critères structurels de la clôture et du ressassement. Si la SF offre du monde une perception imaginale ou un simulacre "en expansion", la SF de masse, elle, ne fait que réitérer inlassablement les mêmes motifs pour aboutir à une sur-présence des codes tant esthétiques qu'idéologiques (ici mis au jour pour Bruss). Par là, la SF de masse réinstitue en littérature des modèles périmés. Le monde et l'histoire en sont absents pour la raison que ce qui les définit comme monde et comme histoire n'y a pas de véritable place. La SF de masse produit un discours sur l'identité, sur l'intangibilité de la nature, et ce faisant réactive l'ordre mythique. L'histoire en est exclue comme expérience vivante et actuelle, lieu de questionnement des valeurs.

Si l'on veut tracer l'"horizon utopique" des fictions de Bruss, on est frappé par le fait que la plupart des sociétés y sont sans conflits. Sociétés d'où sont évacuées les passions, où toutes déviances sont paternement condamnées parce que dues à l'inexpérience de la jeunesse. Les valeurs maîtresses demeurent donc <u>ne varietur</u> la sagesse acquise avec l'âge et la

soumission à l'autorité. L'utopie chez Bruss pourrait, pour ces raisons, être commodément dite "gérontocratique".

L'attrait pour l'altérité est net chez cet auteur. Une continuité est sensible entre ce dernier et Rosny Aîné. Cependant, ce qui les sépare, c'est le rôle que l'un et l'autre font tenir à l'Eros dans la fiction. Chez Rosny, le sensualisme soumet tout à ses exigences; chez Bruss, c'est l'asseptisation morale qui conditionne les relations entre personnages. Chez Rosny, l'altérité représentée par les Xipéhuz aussi bien que par les Ferromagnétaux est intacte si on la compare à l'altérité continuellement proclamée et finalement niée dans des récits aussi représentatifs de la SF que Les Translucides ou L'Etrange Planète Orga. Une SF potentiellement "dérivolutionnaire" (le mot est de B. Eizykman) comme l'est L'Etrange Planète Orga par les métamorphoses qui s'y pratiquent semble s'excuser de ce qu'elle pourrait signifier d'iconoclaste ou de non-canonique en affirmant l'identité de nature entre les Orgeliens et les humains et en se bouclant sur un happy end conventionnel.

Si l'oeuvre de Bruss était toute entière située du côté de la littérature de série, elle n'aurait d'intérêt que comme symptôme sociologique. Des romans comme La Planète Glacée prouvent cependant qu'un récit d'aventure et de suspense n'est pas incompatible avec le questionnement de valeurs et d'idées traditionnellement classées "philosophiques", comme l'identité, l'être, la nature, etc. C'est alors que cette littérature cesse d'être pure fonction de production-consommation. Le plaisir qui trouve à s'y investir est inversement proportionnel à l'éthique puritaine qui traverse la SF de masse et directement proportionnel à l'évocation imaginaire, à l'interrogation des valeurs et à la morale hédoniste théâtralisées dans la fiction.

Notes -CHAPITRE IV

1- Parmi les exceptions qui concernent la science-fiction, il faut mentionner les essais d'Yves Olivier-Martin dans Le Chercheur de publications d'autrefois et dans Désiré, de Jacques van Herp, l'étude de Jean-Pierre Andrevon sur Jean-Gaston Vandel dans Alerte, et surtout le numéro spécial de Fantascienza (nos 2-3, juin 1980) sur la collection "Anticipation" des éditions du Fleuve Noir.

2- Wilhelm Reich. La Psychologie de masse du fascisme. Paris, éditions Payot, 1974.

3- Pour ne pas alourdir inutilement l'apparat de notes de ce chapitre, nous n'avons pas retranscrit les références correspondant aux citations. A une exception près, la pagination qui apparaît après ces dernières est celle de la première édition, dont le lecteur trouvera l'entrée dans la bibliographie des récits de B.R. Bruss. L'exception est Et la planète sauta... (1946): nous nous sommes servi de la réédition de 1971 (Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et Demain/classiques").

4- B.R. Bruss. Et la planète sauta.... Paris, éditions Robert Laffont, 1971.

5- Gérard Klein. Malaise dans la science-fiction. Metz, L'Aube Enclavée, 1977. Voir notre discussion sur cette question dans "L'Etat présent des recherches en science-fiction".

6- Le terme "utopie", dans le cas précis de Planètes oubliées, peut être pris dans le sens de "méthode utopique". Alexandre Cioranescu (L'Avenir du passé. Paris, Gallimard, 1972) y voit un procédé qui "consiste à représenter un état de choses fictif comme effectivement réalisé, afin d'en supputer et d'en déduire les dérivations et les conséquences dernières". L'exemple que prend le critique rappelle l'intrigue de nombreux récits, à commencer par Erewhon (1872) de Samuel Butler et Planètes oubliées: "Imaginer, par exemple, que dans un pays quelconque ou à une époque déterminée les habitants se sont mis d'accord pour détruire toutes les machines et se passer des services de la technique, c'est formuler une hypothèse gratuite ou établir les bases d'une fiction littéraire. La méthode utopique prend cette hypothèse pour une réalité et cette imagination pour un commencement, pour passer d'elle à des imaginations du second degré: quelle sera la forme de vie des hommes qui auront pris cette décision (...)." (p. 23) Quant à cette parodie d'utopie qu'est, selon B.R. Bruss, la société dominée par la machine, il convient bien de la

nommer "dystopie"; l'auteur se sert de métaphores médicales pour la décrire: la société mécanicienne souffre d'un dysfonctionnement qui aboutit à une cancérisation, comme nous allons le voir.

7- Voir note 2.

8- Cette idéologie peut, bien entendu, être rattachée au "Travail-Famille-Patrie" du régime de Vichy: on sait que B.R. Bruss y a occupé d'importantes fonctions ministérielles. Cependant l'idéologie familiocentrique est loin d'être l'apanage exclusif de la France du Maréchal Pétain; elle est tout aussi présente dans la science-fiction américaine, par exemple chez Isaac Asimov (Pebble in the sky est un modèle à cet égard).

9- Nous empruntons une partie de son titre au livre de Reto Bezzola Le Sens de l'aventure et de l'amour dans les romans de Chrétien de Troyes. Paris, 1947.

10- Le roman de Chrétien fait plus encore: il présente une antithèse à la résolution de l'antagonisme amour/aventure dans la péripétie de Maboagrain et de la pucelle. Cette dernière a obtenu déloyalement un serment de Maboagrain pour l'enchaîner à elle dans le verger merveilleux. En le vainquant, Erec libère le chevalier de son serment et rend le couple à la joie de la Cour, joie communautaire. A cette dernière s'oppose la joie "privée", à laquelle la pucelle veut contraindre Maboagrain. Que ce soit Erec, le recréant, qui rende à la Cour sa joie indique de toute évidence que l'aventure d'Erec est parachevée: son honneur retrouvé, il peut fièrement rentrer à la Cour d'Arthur accompagné d'Enide.

11- L'enlèvement est un ressort dramatique très ancien. Dans la tradition celtique, les aitheda irlandais, par exemple, sont des récits d'enlèvements et de poursuites; il est probable qu'ils ont durablement influencé le roman courtois.

12- Robert Escarpit. Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature (Ouvrage collectif). Paris, éditions Flammarion, 1970, p. 20.

13- Jean Baudrillard. La Société de consommation. Ses mythes, ses structures. Paris, S.G.P.P., 1970, p. 154.

14- Marc Angenot. Le Roman populaire. Recherches en paralittérature. Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1975. Voir en particulier le chapitre intitulé "Eléments d'une typologie du roman populaire".

15- Il arrive que le héros recule devant l'ampleur de la tâche à accomplir, comme dans La Créature éparse; son chef lui explique que "partir serait plus qu'une faute, mais une trahison envers la société", en lui faisant valoir la "tâche exaltante" qui l'attend: "faire

surgir une ville industrielle qui deviendra une des clefs de notre civilisation interstellaire et une oeuvre auprès de laquelle toutes les considérations personnelles, si graves qu'elles soient, ne devraient pas peser lourd". (p. 91)

16- Jesse R. Pitts. In Search of France, cité par Michel Crozier in Le Phénomène bureaucratique. Paris, Le Seuil, 1963, p. 241.

17- Michel Crozier, op. cit., p. 328.

18- Henri Meschonnic. Pour la poétique. Paris, Gallimard, 1970, p. 175.

19- Jean Baudrillard, op. cit., p. 188.

CHAPITRE V -

Entre la science-fiction de masse et la dérive imaginative, un imaginaire ambigu: Stefan Wul (né en 1922)

En 1956, la collection "Anticipation" des éditions Fleuve Noir publiait le premier roman de Stefan Wul, de son vrai nom Pierre Perrault (né en 1922) et dentiste de son état. Trois ans plus tard, il faisait paraître son onzième et dernier roman pour cette période [1].

Pour Gérard Klein, l'apparition de Wul en 1956 fut "un choc":

> Avec Niourk, le second roman, sorti au début de 1957, le choc se mua en ravissement. (...) L'enchantement dura onze livres. Puis Stefan Wul, lassé par les conditions matérielles dans lesquelles il écrivait, retourna à d'autres occupations. [2]

Chez Wul, ce qui frappe tout d'abord, c'est l'unanimité des critiques. Selon J. Goimard, on lui voua "un culte fanatique" [3]: il est apprécié par le public de la collection "Anticipation" tout autant que par les lecteurs qui défendent une science-fiction plus ambitieuse, et qui lisent plutôt la collection "Rayon fantastique" ou "Présence du futur". Le meilleur indice en est la réédition de quelques titres dans cette dernière collection une dizaine d'années plus tard.

L'intérêt d'un auteur comme Stefan Wul est considérable à deux

égards. En raison de l'unanimité des lecteurs de science-fiction sur son oeuvre, il permet de se faire une idée précise de l'une des recettes narratives et imaginaires efficaces vers la fin des années cinquante et au début des années soixante. Il permet également de se faire une idée précise de ce que les récits d'aventures de science-fiction sont au mieux capables de réaliser.

Après avoir effectué une présentation thématique des oeuvres et une typologie des héros, nous verrons quels en sont les points forts, au chapitre du délire imaginatif de la science et l'altérité, et les points faibles, le recours à des motifs banals de la science-fiction de masse. Nous serons ainsi en mesure de dire en quoi l'imaginaire de Stefan Wul est un imaginaire ambigu.

I) Les thèmes

Les thématiques qui intéressent Wul sont à rattacher à la tradition américaine de SF. Sept des onze romans sont des aventures spatiales, des space-opéras classiques qui content les heurs et malheurs des hommes dans l'espace. On y trouve la panoplie la plus conventionnelle du genre: vaisseaux spatiaux, héroïnes jeunes et jolies, héros courageux, planètes inhospitalières ou féériques, extraterrestres menaçants. Les quatre autres romans ne sont pas d'une thématique moins conventionnelle: ce sont des récits catastrophiques ou post-catastrophiques, dont l'un est le récit de la lutte de l'humanité contre des poissons mutants.

A) Aventures spatiales

1- *Rayons pour Sidar* (1957) [4]

La planète Sidar est menacée par des rats extraterrestres évolués. Pour sauver Sidar, la Terre envoie un physicien génial et son double androïde sur la planète. Il s'agit de réaliser une expérience scientifique qui évitera un recours aux armes: faire sortir Sidar de son orbite, la faire quitter son système. Les rats extraterrestres n'en étant encore qu'aux voyages interplanétaires, ils devront quitter la planète. L'expérience scientifique réussit et Sidar est sauvée.

2- *Oms en série* (1957) [5]

Les Draags, des extraterrestres géants, ont atteint un état de développement si poussé que leur société ne progresse plus. De leur passage sur la planète Terre, ils rapportent des petits animaux qui vivent dans des sortes de fourmilières, les oms (les hommes). Le jeune héros, animal familier d'une petite draag, retrouve le chemin de l'évolution et du progrès grâce à l'enseignement dispensé à la petite draag. Il s'échappe, et après de nombreuses péripéties il parviendra à imposer aux oms sauvages une organisation sociale qui leur permettra d'émigrer sur un autre continent et de s'imposer comme les égaux des draags. Le récit s'achève sur l'amitié entre les espèces et sur l'appel à l'émulation pour le bien des deux sociétés.

3- *Le Temple du passé* (1957) [6]

Des astronautes dans leur fusée ont été engloutis par un poisson gigantesque qui vit dans un océan de chlore. Captifs de l'estomac du monstre, les astronautes trouvent le moyen de le faire quitter les abimes

liquides: le faire muter en batracien pour qu'il aille vivre dans les marais des berges. A l'air libre, le poisson devenu batracien pondra des oeufs de deux types qui donneront, les uns des poissons semblables au monstre avant sa mutation, les autres des petits lézards. Ces derniers évoluent à un rythme accéléré, acquièrent l'intelligence et même des pouvoirs télépathiques. Le seul astronaute survivant est vénéré par les lézards comme un dieu et retenu malgré lui dans leur société. Il envoie un message de secours à la Terre et se met en hibernation. Des milliers d'années plus tard, des humains débarquent sur la planète et découvrent l'astronaute en hibernation, lequel est d'une taille démesurée pour un être humain; de fait les premiers arrivants étaient non des humains mais des Atlantes. L'ouverture du sarcophage d'hibernation tue le dernier Atlante endormi depuis des milliers d'années.

4- *L'Orphelin de Perdide* (1958) [7]

Un enfant perdu seul sur une planète inhospitalière est protégé par un vieil homme au moyen des communications phoniques traditionnelles. Ayant perdu la trace de l'enfant, le vieil homme se rend sur la planète. Il s'aperçoit, alors, que ses voyages spatiaux proches de la vitesse de la lumière ont produit un paradoxe temporel: l'enfant n'est autre que lui-même et le vieillard qu'il est a contribué à la survie de l'enfant qu'il était.

5- *Piège sur Zarkass* (1958) [8]

Des mouches extraterrestres intelligentes prennent l'apparence des humanoïdes zarkassiens pour s'attirer leurs bonnes grâces. L'agent terrien se fait passer pour Zarkassien en revêtant la mue de l'ancien roi sorcier de Zarkass (car les Zarkassiens muent et les anciens nobles avaient

coutume de momifier leurs mues) afin de démasquer les mouches. Revêtu de ladite mue, le héros se métamorphose en roi-sorcier; ce dernier expulse les mouches malveillantes et rétablit la religion ancestrale des Zarkassiens.

6- *Terminus I* (1959) [9]

Le héros, jeune et romantique, a des accès de télépathie qui lui révèlent la bassesse du monde. Dans cet univers d'arrivisme, il décide de jouer le jeu qu'on lui impose, sans toutefois perdre sa pureté de coeur. Par des moyens licites, il réussit à s'enrichir rapidement. Ayant rencontré la jeune fille pure, celle qui fait exception à la règle, il cherchera à la rejoindre une fois sa fortune faite. Trop tard: le croyant en péril, elle est partie à sa recherche dans la forêt des "arbres-hommes", où elle succombe à la tentation de manger de leurs fruits. Elle se transforme alors en arbre-femme et c'est ainsi que le héros la découvre: elle lui offre de son fruit, qu'il mange avec délice. Il se transforme lui-même en arbre-homme, pour leur félicité mutuelle.

7- *Odyssée sous contrôle* (1959) [10]

Des poulpes extraterrestres intelligents se servent de cadavres humains pour fabriquer des Nains qui ont la confiance des hommes. Le héros fait la connaissance d'une jeune fille, qui se fait enlever par les poulpes. Il la sauve. Mais, pour rejoindre les humains, ils doivent passer par une jungle dangereuse. A l'issue de leur traversée, ils se réveillent: tout le récit était une simulation d'aventures chevaleresques pour raviver la flamme vacillante des couples guettés par la désunion.

B) Récits catastrophiques et post-catastrophiques

1- *Retour à "0"* (1956) [11]

La Lune, colonie pénitentiaire de la Terre, a évolué en société autoritaire et répressive dirigée par l'Ancêtre. Autonome par rapport à la Terre, elle menace cette dernière. Le héros terrien et une jeune Lunaire réussissent à débarrasser la Lune de ses tyrans, mais l'Ancêtre la fait exploser, entraînant des catastrophes naturelles sur Terre et la disparition complète de l'espèce humaine. Le couple, préalablement miniaturisé, ne retrouvera pas sa taille humaine et c'est une espèce naine qui recommence l'aventure humaine dans l'île de Tahiti, où il vit une vie d'Eden retrouvé.

2- *Niourk* (1957) [12]

Cinq cents ans après une catastrophe nucléaire, les humains sont retournés à l'état tribal. Le récit conte les aventures de cette tribu dans une nature atomisée et l'avènement de l'homo multipotens par les effets de la radioactivité résiduaire. Cet homo multipotens, un enfant noir, finira par tourner le dos à la toute-puissance et préférera la vie tribale dans la jungle post-catastrophique.

3- *La Peur géante* (1957) [13]

Au 22e siècle, une espèce de raies torpilles à la technologie très évoluée inonde la Terre en faisant fondre les glaces des pôles. Seule la région saharienne d'Afrique en réchappe et c'est de cette région (l'Afrance) qui partira la riposte humaine. Les Afrançais parviennent à infecter la nourriture des raies, qui retournent à l'état d'animaux inoffensifs. Le héros, dans l'une de ses missions subaquatiques, pénètre dans l'étrange

cité des poissons et capte télépathiquement le sonnet des voyelles de Rimbaud. Retrouvé fou, il réussit cependant à recouvrer la raison.

4- *La Mort vivante* (1958)[14]

Après une catastrophe nucléaire, l'humanité a émigré sur Vénus où un Etat théocratique maintient la science dans "d'inoffensives limites". Un biologiste vénusien est appelé sur Terre, où ne subsistent que quelques humains, au chevet d'une enfant mordue par un lézard radioactif. Il arrive trop tard et sa mère, elle-même biologiste, lui demande de procéder à un clonage. Les petites filles nées du bourgeonnement grandissent très vite, acquièrent une intelligence supérieure et parviennent à se multiplier par parthénogénèse. Elles se métamorphosent en un serpent à peau humaine, la "Masse", qui finit par supplanter l'homme comme espèce dominante et par englober l'univers entier dans sa toute-puissance.

II) Typologie des héros de Stefan Wul

Au niveau thématique superficiel, il n'existe pas de différence notable entre Wul et les autres auteurs de la collection "Anticipation", B.R. Bruss, par exemple: il s'agit du même schéma de menace, que le héros a pour fonction de conjurer. Le catalogue de ces menaces a déjà été présenté au chapitre de la science-fiction de masse; nous n'y reviendrons donc pas.

Cependant, même si ces récits reposent à peu près tous sur la thématique darwinienne classique de la lutte entre espèces, et même si la structure conflictuelle en est l'élément moteur, en général Stefan Wul ne

traite pas cette lutte sur le mode de l'affrontement militaire direct. A l'exception de La Peur géante, récit d'une guerre bactériologique, Wul trouve des solutions non guerrières aux conflits mis en scène. Ces solutions relèvent en partie de la thématique des récits d'espionnage, auxquels Wul emprunte aussi certains procédés narratifs. Dans Retour à "O", le héros est un savant que la Terre envoie sur la Lune pour espionner les Lunaires; la jeune contre-espionne lunaire chargée de le surveiller tombe amoureuse de lui. La Peur géante offre dans son amorce des analogies très fortes avec les romans de James Bond. Le héros est appelé par son patron alors qu'il projette des activités de détente. La mission confiée au meilleur ingénieur vivant consiste à résoudre l'énigme à laquelle l'humanité est confrontée. Le héros n'en poursuit pas moins ses activités sportives, qui établissent la preuve de son indépendance et de sa puissance physique. Et insiste Wul, les femmes se retournent "sur son anatomie de géant blond" (p. 10). Odyssée sous contrôle est un pastiche de roman d'espionnage: le héros, doté de la plupart des traits de Simon Templar, le personnage de Leslie Charteris, s'infiltre chez l'ennemi, tire au clair ce qui se trame contre l'humanité et sauve l'héroïne à maintes reprises lors de leur fuite à travers une contrée inhospitalière. Dans ces romans la dimension "espionnage" est nette, mais elle n'est pas la seule; les romans de science-fiction de Wul sont pour la plupart des récits d'aventures dont l'une des caractéristiques est de reposer sur un personnage central vers qui converge l'action romanesque. Une typologie des héros de Wul est présentée dans le tableau ci-dessous; il fait apparaître les traits principaux de ces héros dans leurs fonctions narratives. La colonne A décrit le héros dans sa fonction zéro (un trait biologique, l'âge ou la profession),

la colonne B dans la fonction particulière que lui confère l'aventure (soit la même que dans la colonne A, soit une fonction acquise dans le récit).

Les héros sont de trois types (colonne A): des savants (ou des ingénieurs), des espions (ou des militaires), des enfants. Cette dernière catégorie se caractérise par une absence de spécialité: l'enfance est un état transitoire qui se définit comme devenir et c'est ce devenir que le récit présente (colonne B).

TYPOLOGIE DES HÉROS DE STEFAN WUL

	colonne A	colonne B
Retour à "0"	savant atomiste	espionnage
Niourk	enfant noir	mutation en homo multipotens
Rayons pour Sidar	physicien	aventures scientifiques
La Peur géante	ingénieur	militaire
Oms en série	enfant	émancipation des oms
Le Temple du passé	astronaute	aventures scientifiques
L'Orphelin de Perdide	enfant	paradoxe temporel ("Silbad")
La Mort vivante	biologiste	Frankenstein
Piège sur Zarkass	espion	métamorphose
Terminus I	jeune homme télépathe	métamorphose
Odyssée sous contrôle	espion	simulation d'espionnage

Le groupe le plus important est celui des savants et des techniciens: physicien, atomiste, biologiste, astronaute, ingénieur. Cependant, selon notre classification, certains d'entre eux possèdent un statut hybride de par le rôle qui leur est attribué dans la fiction. C'est ainsi que le savant atomiste de Retour à "O" a plus une fonction d'espion que de scientifique. L'ingénieur de La Peur géante est doublé d'un militaire et c'est plutôt le militaire qui prend le pas sur l'ingénieur: dans le récit, l'armée est une armée de savants et de techniciens. Enfin, le physicien de Rayons pour Sidar n'a que bien peu à faire la preuve de son génie scientifique; ce roman le place en situation d'aventure.

Cela dit, il ne faut pas minimiser les "qualités scientifiques" de ces personnages: comme nous le verrons, la formation professionnelle et intellectuelle des actants est d'une importance déterminante sur l'imaginaire que développe le texte.

La lutte entre espèces, thème qui appartient traditionnellement à la science-fiction et non à l'espionnage, tourne à l'avantage des humains grâce à l'astuce du héros. Cet heureux dénouement est obtenu par des moyens narratifs analogues à ceux de l'espionnage, mais l'astuce est fondamentalement de nature scientifique. Le meilleur exemple est celui de Rayons pour Sidar, où il s'agit non de terrasser l'adversaire sur le champ de bataille, mais de le faire fuir en évitant toute effusion de sang. Le héros l'emporte grâce à son intelligence et non par la violence ou la puissance de destruction de sa technologie militaire. Même lorsque la lutte se traduit par une opposition des forces de destruction, comme dans Oms en série, la violence n'est nullement glorifiée. L'effort de guerre des oms

face aux draags engage toute la société des oms, femmes et enfants compris, et c'est la vertu de solidarité qui est valorisée, non l'affrontement de blocs qui s'opposent par militaires interposés.

Les héros de Wul se caractérisent par des qualités qui appartiennent aux héros de la littérature de masse, qu'ils soient à rattacher aux space-opéras classiques de la science-fiction, aux romans d'espionnage ou plus généralement aux romans d'aventures pour la jeunesse. Le manichéisme en est un trait dominant. Les héros, ici des Terriens, sont pacifiques et habités par les valeurs canoniques et jamais ils ne sont les premiers agresseurs. Les Lunaires (Retour à "O") sont les proscrits de la Terre, qu'ils veulent dominer. Les poissons mutants de La Peur géante parviennent à anéantir des milliards d'êtres humains sauf un îlot en Afrique. Dans Rayons pour Sidar, Piège sur Zarkass et Odyssée sous contrôle, les opposants sont des "animaux" extraterrestres intelligents et diaboliques: rats, mouches, poulpes.

Les romans de Wul n'échappent donc pas aux conventions les plus éculées des récits d'aventures traditionnels, qu'ils appartiennent à la SF ou non: manichéisme et héroïsme (humains généreux contre opposants diaboliques), schéma de lutte entre espèces et socio-darwinisme à l'échelle cosmique, intrigues sentimentales banales (schéma classique de l'enlèvement de l'héroïne suivi d'un sauvetage de cette dernière par le héros et happy end), récits catastrophiques (suite logique de la lutte entre espèces) et post-catastrophiques (lendemains de catastrophe atomique avec mutations et métamorphoses). Les dénouements sont-ils toujours heureux? Poser cette question introduit un autre développement qui exige qu'on s'arrête d'abord

à des traits des récits de Wul, ces traits précisément qui ont fait apprécier l'auteur par un large public de science-fiction. Nous les regroupe-rons sous les désignations de délire imaginatif de la science et de l'altérité.

III) Le délire imaginatif de la science et l'altérité

Quelques-uns des récits de Wul produisent deux effets liés spécifiquement à la poétique de la science-fiction: l'effet d'altérité et le délire imaginatif de la science.

A) Le délire imaginatif de la science

Les héros de Wul sont animés par une puissante volonté de connaître; ce sont des êtres lucides. Cette lucidité est thématisée dans les récits et c'est l'une des principaux traits de ces derniers. De façon générale, comme nous l'avons vu, les problèmes qui se posent aux protagonistes sont résolus non pas par la violence mais par l'astuce: les héros sont mandatés par leur société pour résoudre les antagonismes par des moyens intellectuels. Lorsque le récit ne fait pas intervenir le schéma de lutte entre espèces, comme dans Niourk, l'exercice de l'intelligence peut même atteindre au lyrisme.

Niourk, c'est New York mille ans après la catastrophe atomique. Parmi les animaux mutants, des poulpes:

> Un corps chimique complexe s'était, en mille ans, fixé dans la matière grise des monstres, avait fait de ces animaux stupides des êtres doués d'une certaine raison. Sur un homme, les effets en étaient ahurissants. (pp. 122-123)

L'enfant noir se nourrit de la cervelle de ces poulpes, et acquiert une puissance intellectuelle qui met à sa portée toutes les connaissances de l'humanité, y compris celles des Vénusiens, et lui donne des pouvoirs surhumains: télépathie, téléportation, ubiquité: l'un des Vénusiens lui demande: "Lévitation, dédoublement (...), où vas-tu t'arrêter?" (p. 199).

Ayant créé des milliers d'enfants noirs à son image, il remet en marche Niourk; il reconstitue sa tribu en fabriquant des répliques exactes de chacun des membres, avec tous leurs souvenirs, tous leurs instincts "tels qu'ils étaient fixés dans les muscles disparus" (p. 204). Il déplace des mondes, fait sortir la Terre de son orbite pour l'isoler totalement, la mettre "à l'abri de tous les dangers qui pourraient venir de l'étranger" (p. 210), en fabrique d'autres: il crée un nouveau soleil qui, celui-là, tourne autour de la Terre.

Niourk offre, en raccourci, le terme de l'évolution de l'intelligence humaine, et comme dans la science-fiction américaine à la Van Vogt ce terme est atteint lorsque sont acquis les "super-pouvoirs" qui se résument dans l'omnipotence. Est-ce à dire que Wul se contente de reproduire les schémas américains? Le délire imaginatif de la science n'est pas, chez Wul, l'occasion d'exercer une domination sur le monde.

Oms en série est le récit qui valorise le plus nettement les vertus de l'intelligence et de la connaissance. Lorsque l'enfant Terr rencontre l'om barbu Brave, il tente de lui expliquer pourquoi il s'est échappé en emportant les écouteurs d'instruction des extraterrestres draags:

> Il faut que je t'explique qu'il y a une chose merveilleuse, une chose que j'aime par-dessus tout: les écouteurs d'instruction. Ils montrent des images, ils disent des choses. Et quand on sait ces choses-là, on se sent... comment dire... plus fort. (p. 35)

Pour Brave les écouteurs restent "des sales trucs de draags" (p. 36) jusqu'au jour où il comprend qu'ils enseignent la lecture à celui qui les écoute et que lire "ça veut dire deviner ce qu'il y a dans les boîtes" (p. 44) volées aux draags.

On retrouve la même valorisation thématique de l'intelligence dans Rayons pour Sidar et Le Temple du passé. Dans ces récits, le héros est confronté à un problème de survie individuelle ou collective. Dans Oms en série, c'est la survie de la colonie des oms face aux draags. Dans Rayons pour Sidar, rappelons-le, la lutte entre les espèces ne prend pas la forme d'une guerre d'extermination grâce à l'astuce du héros physicien. Les gadgets narratifs de ces récits sont pour la plupart de nature scientifique: ils font surtout intervenir la biologie, la chimie, la physique. L'un de ces gadgets est utilisé deux fois: dans Oms en série et dans Le Temple du passé, ce sont les muscles et les nerfs qui alimentent les machines en courant électrique par effet galvanique. Le titre d'Oms en série est une référence explicite à cet effet et un jeu de mots sur hommes et ohms: les muscles des oms sont mis en série pour produire la quantité d'électricité voulue.

Dans chaque récit, on trouve un assez grand nombre de gadgets scientifiques utilisés à des fins narratives: à chaque fois qu'un problème se pose aux protagonistes, c'est grâce à l'un de ces gadgets que le récit peut

progresser. Le Temple du passé repose tout entier sur cet imaginaire scientifique: les personnages sont emprisonnés dans un milieu qu'ils ne connaissent pas et ce sont leurs connaissances scientifiques et leur adaptabilité intellectuelle qui leur permet de comprendre la situation, de survivre un temps et finalement de s'échapper. Ils comprennent qu'ils sont dans l'estomac d'un monstre vivant dans le fond d'un océan de chlore. Leurs connaissances sur la chimie de la respiration leur font entrevoir des moyens de se dégager de l'estomac de l'animal:

> Si nous trouvons un corps pour former un composé stable avec ce pigment, nous pouvons tuer le monstre par asphyxie progressive. Si je réussis à former un noyau tricyclique et un cycle pipéridique en me basant sur la morphine, je l'endors. (p. 55)

Ils renoncent cependant en raison de la profondeur où ils pensent être. Pour reconnaître l'anatomie du monstre, ils injectent trente litres de sulfure d'étain dans un vaisseau de la bête; ils peuvent ainsi se faire une idée du système circulatoire du léviathan: ils se rendent alors compte que l'estomac est une sorte de goître situé sous sa gueule. Ils forment le projet de faire muter le poisson en batracien pour pouvoir prendre pied sur la terre ferme. Le quartier-maître du bord demande d'une voix respectueuse:

> — Capitaine, vous voulez dire que nous allons faire courir ce poisson comme un lapin?
> — Comme un zèbre! tonna Massir. (p. 66)

Cette mutation est fondée sur une hypothèse scientifique d'un savant de la Terre:

> Il partait du principe que chaque individu vivant assez longtemps poursuivrait une évolution en principe

> achevée. Qu'un singe vivant des milliers d'années deviendrait fatalement un homme sans être obligé de passer le flambeau à de successives générations.
> - Un homme ou autre chose! (p. 65)

Cet exemple montre à quel point cette science-fiction repose sur l'exigence profonde de la rationalité scientifique. Wul invente une hypothèse scientifique d'un transformisme ontogénétique, et non pas phylogénétique comme l'est le transformisme darwinien, par souci de cohérence et de vraisemblance narratives. Ainsi Wul réalise l'une des opérations majeures de la science-fiction moderne: il pousse la logique de l'appréhension scientifique des événements narratifs aussi loin qu'il lui est possible.

Voici un autre exemple où Wul ne recule pas devant les explications scientifiques. Dans Rayons pour Sidar, le héros physicien imagine ce qui suit pour sauver la planète Sidar. Comme le noyau de Sidar est une immense sphère de deutérium, il suffira de transformer ce deutérium en hydrogène pour la faire sortir de son orbite. Pour réaliser cette transformation, il faut bombarder une plaque de graphique à l'aide de rayons E' durs. Or le physicien ne dispose que de rayons E (ils sont fournis par le soleil de Sidar) et de graphite (fourni par le satellite 2). Pour durcir les rayons E, le moyen le plus simple est d'utiliser des cristaux de Mars. Aussi des miroirs faits de cristaux de Mars sont-ils distribués à une race sidarienne primitive qui adore le satellite 2 comme son dieu. Chaque nuit rouge, ces Sidariens guettent dans leurs miroirs l'image de leur dieu et Lionel, le double androïde du physicien, commente: "Voilà comment l'ethnologie se joint à la physique pour envoyer une planète se promener dans l'espace." (p. 156)

L'opération de sauvetage réussit, mais le système solaire ne sera atteint que cent cinquante ans plus tard. Cette dernière remarque montre bien elle aussi quelle fonction ont les préoccupations scientifiques dans la fiction. Se servant d'une évaluation astronomique grossière des distances l'auteur met un dernier obstacle à la réalisation pure et simple du désir; sans doute cet obstacle n'est-il pas comparable à ceux qui motivent le récit, mais il est rappelé pour conférer à l'argument un surcroît de plausibilité. La jubilation que suscite un récit de science-fiction tient aussi à cette exigence de plausibilité scientifique dans un cadre de délire imaginatif.

Pour Stefan Wul, le réel pouvoir de l'homme apparaît ainsi résider dans le savoir et plus précisément dans la connaissance des lois de l'univers. La survie individuelle et collective est au prix de l'exercice des facultés intellectuelles et de la connaissance.

B) L'altérité bio-écologique

Stefan Wul est l'auteur français moderne dont l'oeuvre est la plus représentative du thème de l'altérité bio-écologique. C'est à propos de ce trait particulier que Gérard Klein a pu parler de cet auteur comme d'un "visionnaire"[15] : Wul sait faire voir au lecteur les paysages extraterrestres qu'il imagine.

La plupart des romans de Wul introduisent l'altérité. Dans Retour à "0", qui pourtant est le récit le plus étranger à la problématique de l'altérité puisqu'il est centré sur une opposition catastrophique entre la Terre et la Lune, l'auteur trouve le moyen d'intégrer à son récit

l'évocation d'espèces extraterrestres, ainsi ces animaux intelligents, anthropophages et sans doute télépathes qui vivent sur le satellite de la Terre. En cela, nous sommes bien dans la thématique conventionnelle du space-opéra; la faune extraterrestre est un stéréotype de la science-fiction, et cette altérité-là est une imagerie sans épaisseur. Si Wul s'en était tenu à cette conception de l'altérité, il n'aurait rien eu de plus que n'importe quel autre auteur de la collection "Anticipation".

Quatre romans donnent à ce thème l'un des traitements les plus significatifs de la science-fiction de l'après-guerre. Ce sont Rayons pour Sidar, La Peur géante, Oms en série et Piège sur Zarkass.

> En silence, le draag s'approcha du hublot donnant sur la salle de nature. Souriant, il regarda jouer sa fille. 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 finesse.
> (Oms en série, p. 11)

> A notre connaissance, il n'existe qu'une race capable de rivaliser avec l'Homme. Toute le monde a déjà compris: il s'agit des Triangles.
> A vrai dire, on ne sait pas grand-chose de ces êtres. On n'en a jamais vu en chair et en os (si toutefois, ils ont de la chair sur des os).
> (Piège sur Zarkass, p. 7)

Ces deux passages, qui sont les amorces des récits, ont ceci de particulier eu égard à la problématique de l'altérité: d'emblée le lecteur se trouve plongé in médias res. L'attaque des récits n'est pas contredite par la suite; l'altérité n'est pas seulement un moyen de capter l'attention du lecteur et de susciter son intérêt; elle est évoquée dans un continuum imaginaire cohérent. L'altérité est ainsi un donné narratif, un thème et

l'actant principal du récit. Les draags et la planète Ygam d'Oms en série tout autant que les Triangles (en fait des mouches intelligentes) et la planète Zarkass de Piège sur Zarkass sont certes les opposants de ces récits d'aventures. Cependant, ils ne sont pas que cela: les planètes Ygam et Zarkass se définissent par leur altérité même et non en ce qu'elles s'opposent aux projets des héros.

C'est ainsi que l'effet d'altérité chez Wul ressortit souvent à un effet de réel dans un cadre distancié [16]. Les événements narratifs ayant pour théâtre une planète étrangère s'offrent comme de purs événements qui se signifient eux-mêmes. Ainsi, traversant la jungle sidarienne de Rayons pour Sidar, le héros est témoin — et parfois victime fortuite — de la vie grouillante: un être hybride ricane en détalant, une graine tombée dans la main prend racine instantanément entre deux doigts et grandit à vue d'oeil.

C'est dans l'évocation de l'altérité comme "purs événements" de fiction que Wul échappe aux schémas de la SF stéréotypique: si les "rats aux membres grêles" (p. 121) qui menacent Sidar sont les impitoyables fourbes que l'on trouve dans toute la SF de masse, les Sidariens, eux, ont des traits anatomiques et psychologiques moins stéréotypés: ils sont gentils, mais terriblement nauséabonds et ils aident le héros à traverser la jungle grouillante. Par des notations bien choisies, Wul évoque la faune, la flore extraterrestres avec un sens de la merveille et un sens de l'humour qui sont à rattacher plus au courant surréaliste qu'au space-opéra à l'américaine. Les épisodes se succèdent rapidement, le ton est léger et l'invention thématique continuelle.

Toujours dans Rayons pour Sidar, lorsque le groupe arrive au village de la jungle, un enfant sidarien joue dans la poussière avec un serpent vert; l'enfant dit: "Chig ahama taen ma Xaog!" (p. 21) ce qui suscite "une fusée d'exclamations diverses" chez les Sidariens, qui accueillent les voyageurs avec des "na, na, na!" de contentement; la phrase de l'enfant n'est pas traduite, car le héros n'a pas le temps de demander ce qu'elle signifie à son guide.

L'altérité produit à l'occasion un effet humoristique. Pendant leur traversée de la jungle, ils rencontrent les Horbs, sortes de marsupiaux qui ressemblent à des démons noirs et qui sont intelligents. Le héros communique avec eux à l'aide d'un petit harmonica. Il leur joue une phrase musicale sur son instrument, phrase qui exprime l'amitié. Les Horbs sont très rapides dans leurs mouvements: ils sont capables de rattraper les javelots qu'ils lancent avant que ces derniers ne touchent le sol. Le narrateur commente avec humour: "Ces démons n'étaient pas de mauvais diables." (p. 49) Les Horbs, a-t-on dit au héros, "adorent ce qu'ils ne comprennent pas". Pours les étonner, il leur joue la Toccata de Bach. Leur satisfaction est complète jusqu'à l'allegro; au moment d'attaquer ce mouvement ils le font taire: "Quelle injure ou quelle obscénité horb Jean-Sébastien Bach avait bien pu forger sans le savoir quelques siècles auparavant?" (p. 51), se demande le narrateur.

Ces scènes humoristiques sont assez courantes: le contact avec l'altérité donne à l'auteur de multiples occasions d'exercer sa verve inventive. Plus généralement, les mécanismes imaginaires de production de l'altérité étant inséparables des fonctions que lui confère le récit, il convient

de se demander quel objectif vise l'auteur en évoquant l'altérité. Il apparaît ainsi que l'ethos de l'altérité est la surprise suscitée par l'étrangeté. Une fleur que l'on s'apprête à respirer s'envole en sifflant; les fruits marron comestibles sont des ventres d'araignées; une graine pousse instantanément sur la peau et produit une petite plante verdâtre qui croît à vue d'oeil (Rayons pour Sidar). Deux arbres se battent "comme des chiffoniers"; un gaviak est un animal mi-lézard, mi-poisson qui fait "haha" d'un air moqueur (Piège sur Zarkass).

Ces exemples montrent une interpénétration des espèces et des règnes, à partir de leurs anatomie et us terriens connus, pour la production d'êtres composites. Les trois principaux règnes que Wul met en connexion sont les règnes végétal, animal et le règne humain/humanoïde (traité comme "intelligent"). L'interpénétration s'opère dans le sens végétal-animal (la fleur-papillon), végétal-humanoïde (les arbres qui se battent comme des chiffonniers). Elle s'opère aussi entre les espèces pour former des êtres hybrides: mi-lézard, mi-poisson dont le cri peut être celui d'un oiseau tout autant que celui d'un être humain (haha!).

Ces êtres composites suscitent l'étonnement amusé du lecteur: ce sont des machines à contrastes où l'incongru rapprochement de traits inattendus s'opère en situation. Les êtres d'altérité chez Wul sont en effet tous saisis dans leur dynamisme vital, ce qui leur donne l'épaisseur indispensable à l'évocation de leurs comportements. A l'inverse d'un Jules Verne, qui très réalistement présente la flore et la faune d'une façon didactique, Wul montre ses êtres hybrides en action. On est ici dans un imaginaire radical et l'une des particularités de cet imaginaire, c'est qu'il

ne peut se résorber en "savoir".

Les autres traits distinctifs des êtres d'altérité de Wul sont les dimensions demesurées, l'écoulement différent du temps biologique (et son corollaire, la vitesse) et les modes de communication.

1- Les dimensions

Les planètes gigantesques supposent des distances, des jungles, des êtres (végétaux, animaux...) qui leur sont proportionnés. Ainsi, l'immense planète Ygam (Oms en série) dont les jungles abritent des animaux qui sont des montagnes de chair en mouvement; les océans regorgent d'oeufs énormes dont les foetus engloutissent des navires entiers. Ce sont aussi l'espèce dominante de la planète, les draags, hauts de plusieurs mètres et qui sont avec les humains dans la même relation que les humains avec un petit animal domestique.

2- L'écoulement du temps biologique

L'écoulement du temps, le rythme de vie et la vitesse d'exécution sont parmi les éléments-clés d'Oms en série. Sur Ygam, un jour correspond à quarante-cinq jours terrestres. C'est grâce à un rythme de croissance biologique plus rapide, lié à leur origine terrienne, que les oms parviennent à imposer leur volonté aux draags, pourtant plus évolués. Face aux oms, les draags mettent quinze jours à réagir: "Cependant, ces quinze jours équivalant pour les oms à près de deux ans terrestres, ceux-ci avaient abattu un travail considérable." (p. 132)

3- Les modes de communication exolinguistiques

Les espèces intelligentes sont assez nombreuses chez Wul et ce

sont elles qui donnent lieu à des essais de communication. Les humanoïdes zarkassiens ont une langue "plaintive et nasale" et le début d'une phrase ressemble à ceci: "Kéorshétwz..." (p. 97). Dans Piège sur Zarkass également, sont reproduits des passages du Livre zarkassien des Prophéties: "Zerkin'bes allouzen tsinastan ellozestin...", et la traduction est fournie: "Ne pleurez point, ô mes pairs en ce monde, je reviendrai parmi vos fils." (p. 156)

Dans Rayons pour Sidar, nous avons vu comment il est possible de suppléer les insuffisances d'un gosier humain par l'utilisation d'un harmonica pour communiquer avec une race de marsupiaux intelligents.

La Peur géante présente le meilleur cas d'altérité linguistique. La langue des raies torpilles (les Torpèdes) est "polysynthétique"; le torpède est "holophrastique et incorporant" (p. 153). La jeune Asiatique qui a étudié leur langue prononce "une phrase liquide et molle, truffée de labiales" (p. 153). Dans la ville sub-aquatique des Torpèdes, le héros entend un "bavardage métallo-charnel et continu": "Zzzésssarrrrrgitolasssrégoxitiluram..." (p. 165) Ce sont des "bruits matériels onomatopiant la vie tandis que des rumeurs vivantes pastichaient le frottement du verre sur le fer ou le choc de mille marteaux d'or sur de la cervelle à l'encan... 'Rrrrilllpaaaaarsétomapppppplanoorss...'" (p. 165).

Dans la cité aux "géométries hallucinées" (p. 166), des

> cubes géants percés d'une multitude de trous, d'ouvertures mobiles comme des bouches démentes et qui paraissent siffler en silence, baiser l'eau, la boire, la recracher, dire "a", "o", puis d'autres voyelles, cracher des anneaux de fumée, oui: de fumée! Gober

> un poisson jaune, en recracher deux verts plus quatre bulles de gaz qui montent en dansant, oui: quatre exactement, l'une orange, l'autre argentée avec en son sein une bulle plus petite et plus sombre comme le grain d'un grelot, la troisième... on ne sait plus. (p. 166)

Le personnage se prend à réciter Rimbaud, sans que ce soit une réminiscence culturelle:

> U, cycles, vibrements divins des mers virides...
> O suprême clairon plein de strideurs étranges...
> Est-ce moi qui parle? Fou, fou, attention, tais-toi!
> (pp. 166-167)

L'exolinguistique traverse les récits de Wul où l'altérité est traitée de façon thématique sous la forme de néologies dont Marc Angenot a montré qu'il s'agit plus de "mots-fictions" que de véritables néologismes[17]. Ces mots-fictions soutiennent l'édifice fictionnel: ainsi, ce sont les draags, autant poissons qu'humanoïdes, de la planète Ygam, où l'on pratique l'ygamographie; cette planète est peuplée des espèces pegoss, cervuse, bossk, pronge... (Oms en série). Les Sidariens, eux, sont des humanoïdes mais ils ont des pattes d'autruche et ils muent; les autres espèces sont les horbs intelligents, les bountogs, les krôtangs, être gigantesques et dévastateurs... (Rayons pour Sidar).

L'imagination de l'altérité et le délire imaginatif de la science relèvent d'attitudes mentales vis-à-vis de l'univers qui ne sont pas étrangères l'une à l'autre. L'interpénétration des règnes et des espèces, l'importance conférée aux dimensions et à leurs implications ainsi qu'à l'écoulement du temps se déploient en un continuum fonctionnel fondé globalement sur une appréhension scientifique des phénomènes. Cet imaginaire est

caractérisé par l'attrait pour le différent autre: c'est un imaginaire "centrifuge", tendu vers l'extériorité. Si le mot "délire" peut s'appliquer à cet imaginaire, c'est à condition d'ajouter qu'il s'agit toujours d'un délire contrôlé.

IV) Un imaginaire ambigu

Cet attrait remarquable pour l'altérité constitue l'élément majeur de l'imaginaire de Stefan Wul. Cependant il n'est pas le seul; d'autres motifs se superposent à la problématique de l'altérité. Nous avons vu, par exemple, comment le cadre et les actants sont parfois ceux des récits d'espionnage. Nous allons maintenant examiner l'aspect le moins intéressant de l'oeuvre de Wul, celui où le discours idéologique se fait pesant, et pour cela nous allons passer en revue le dénouement des récits.

Les dénouements pourraient se regrouper en quatre catégories:

A) les dénouements à implications mythiques

B) les dénouements à caractère "hétéroclite"

C) les dénouements par retour à l'état de nature

D) les dénouements sentimentaux

Cette classification est thématique et il est possible de faire de la catégorie "hétéroclite" une sous-catégorie particulière de la catégorie des "mythes". Cette classification a pour raison d'être de permettre un agencement plus clair de la matière; les divers dénouements seront en conclusion saisis dans leur signifiance globale.

A) Les dénouements à implications mythiques

Retour à "O", récit apocalyptique d'une destruction militaire (le dictateur de la Lune la fait exploser), s'achève sur une nouvelle genèse. En cela il s'agit bien d'une apocalypse selon la perspective de David Ketterer [18]. L'Apocalypse ne se caractérise pas tant par la table rase qu'opère la catastrophe que par le recommencement auquel cette dernière donne lieu. Dans ce récit, les deux protagonistes, attendant que les eaux se soient apaisées, choisissent de débarquer de leur vaisseau spatial sur l'île de Tahiti, et là, nouvel Adam, nouvelle Eve, de vivre une nouvelle vie.

— La Mort vivante pose la question: "Toute science est-elle dangereuse?" Le dénouement y répond. Après l'avènement de l'être surhumain (la Masse), le biologiste découvre une inscription en latin qui lui révèle la légende de Pyréné:

> Cette légende a-t-elle une base véridique? Les hommes d'alors étaient-ils doués de prémonition? Et si tout cela n'est qu'un symbole, voyez comme ce symbole s'applique à notre aventure. Vous, Martha, vous êtes comme Pyréné qui eut un commerce coupable avec un certain Héraklès, monstre de force. Vous vous êtes alliée à cette force terrible et maléfique qu'on appelle la Science pour mettre au monde un serpent, pour donner le jour à ces jumelles inhumaines et monstrueuses. Le sang revivra, dit la dalle. Les lézards de mur seraient-ils les descendants du serpent enfanté par Pyréné? (pp. 329-330)

Le narrateur ajoute:

> Cette gigantesque expérience ratée l'avait affranchi de toute religiosité imbécile (...). Il pouvait enfin

> juger avec un esprit libre le bien-fondé de certains préceptes vénusiens. Toute science était dangereuse. (p. 341)

Il découvre le Dieu de la Bible et "une immense certitude" l'envahit: il voit Dieu comme "un immense Ami à l'échelle cosmique" (p. 353). La Masse frappe à la porte: "— Ouvre donc, Joachim. — Va-t'en! dit le savant pour la troisième fois." (p. 356) Incité par la jeune femme à se laisser absorber par la Masse, il cède à la "mort vivante", c'est-à-dire à la métamorphose dans la Masse: "Toutes ses cellules ravies se perdirent dans une mer de félicité." (p. 360) Le récit est rapporté par le sorcier de Deïmos qui connaissait le terme de l'aventure humaine, l'avènement de la surhumanité, car toute était écrit.

Terminus I: Julius, le héros milliardaire et néanmoins moral, se sent des devoirs envers la pauvre humanité dégénérée des Velus. Il les quitte en leur criant: "Je reviendrai", ce qu'ils ne comprennent pas. "Et les Velus virent remonter au ciel ce dieu nourricier qui leur en était tombé quelques semaines plus tôt." (p. 174) Pendant ce temps, Stella, l'héroïne, est partie à sa recherche dans les Grandes Forêts des "arbres-hommes". Julius, télépathe, les entend: "Mange un fruit, mange donc, mange!" Pour Julius c'est la preuve que les arbres sont coupables; il s'adresse à l'arbre: "Tu le fais exprès de me tendre tes fruits (...) c'est de la méchanceté très consciente." (p. 181) L'arbre lui répond qu'avant d'être un arbre il était un homme: il a mangé le fruit et la graine a germé en lui: et ce fut une résurrection. Le héros découvre un jeune arbre, Stella, qui lui dit: "Rien ne manque plus. Bonheur total... Reste, reste... Tu ne peux pas savoir." (p. 183) Il croque alors le fruit et se végétalise

peu à peu sur place: "Et, quelques mois plus tard, les deux arbres n'en firent plus qu'un seul, soudés l'un à l'autre par un amour plus qu'humain. Et le cours de leurs pensées emmêlées n'était plus qu'un long poème." (p. 186)

Dans ce récit Wul reprend des éléments disparates de la culture judéo-chrétienne: le messianisme christique face aux Velus avec promesse de retour, l'épisode de la faute originelle, mais cette fois la tentation vient d'un arbre-femme, non du serpent; enfin, le mythe de Tristan et Iseut. Cependant, ce syncrétisme s'opère hors de la problématique religieuse. Les motifs empruntés à la Bible sont sécularisés.

B) Les dénouements à caractère "hétéroclite"

Pierre Versins désigne du terme "hétéroclite" les écrivains de science-fiction qui font reposer leurs thématiques sur de prétendues "énigmes de l'univers" qu'ils disent éclaircir en faisant intervenir des êtres intelligents qui possèdent une science beaucoup plus développée que celle de l'humanité actuelle. Ces êtres peuvent venir de l'espace mais aussi appartenir à des espèces terrestres disparues. Ce sont, par exemple, les "énigmes" des statues de l'île de Pâques, celles des pyramides d'Egypte ou de l'Amérique pré-colombienne, les gigantesques insectes dessinés sur le sol des plaines de Nasca (Mexique), l'Atlantide et son pendant dans le Pacifique, Mû, le Triange des Bermudes, les chars de feu bibliques, etc. Ces "énigmes", qui pour la plupart n'en sont pas, sont montées de toutes pièces par Eric Von Daeniken et Robert Charroux, par exemple, dans des essais qui manipulent les faits de façon à disqualifier les recherches

scientifiques tout en singeant la rigueur du discours scientifique (philologique, physique, astronomique, etc.). C'est surtout à travers de tels auteurs que les thèmes hétéroclites pénètrent dans la science-fiction et en particulier dans la science-fiction de masse et le cinéma.

Le Temple du passé — Prisonnier de l'amitié des lézards télépathes, l'astronaute Massir se met en hibernation après avoir lancé un message de détresse vers la Terre. Des millénaires après, des Terriens captent le message et découvrent Massir. Coup de théâtre: Massir mesure six mètres. Mais il n'a pas grandi pendant son hibernation: c'est un Atlante et les Terriens qui l'ont découvert ont une technologie moins développée que ces anciens Terriens qui ont "civilisé les premiers Egyptiens et les Mayas d'Amérique" (p. 124).

Piège sur Zarkass — Le héros, revêtu de la mue de l'ancien roi-sorcier zarkassien, se métamorphose en cet ancien roi. Sa réapparition balaie la civilisation matérialiste imposée par les Triangles et par les Autorités zarkassiennes à leur solde: "Des années de propagande antireligieuse étaient anéanties par ce retour brutal à l'ancienne foi." (p. 177) Le roi-sorcier fait graver sur des tablettes les "Grands Principes perdus" (p. 178). Ces grands principes n'entrent pas en contradiction avec la science terrienne; le roi-sorcier déclare: "Pourquoi renier une science pour une autre et pourquoi ne pas garder les deux? (...) Les deux routes se croiseront et il est dit qu'il en sortira de grands bienfaits pour tous." (p. 183) Il se retire dans le palais: "(...) je serai avec vous en esprit, pour toujours." (p. 185) L'ambassadeur terrien réfléchissant aux pouvoirs

du roi-sorcier commente:

> Rappelez-vous les miracles, les secrets de l'Egypte pharaonique et ces vieilles histoires qui peuplent toutes nos anciennes religions terriennes... Des histoires que nous avons prises pour de la légende dorée. Je commence à croire que nous avons eu tort de ne pas pousser nos recherches dans ce sens-là. (p. 186)

Les "meilleurs cerveaux" de la Terre "affirment que toute cette histoire est absolument, scientifiquement, rationnellement impossible. Mais elle se moque d'être impossible, cette histoire. Il lui suffit d'être réelle." (p. 187) L'auteur tente de réconcilier science et magie: la magie est une science qui s'ignore et dont les lois existent, mais qui résiste à une cofification selon les schémas scientifiques classiques.

C) Les dénouements par retour à l'état de nature

Ce motif du retour à l'état de nature parcourt plusieurs récits (Piège sur Zarkass, Retour à "0"), mais il est essentiellement représenté par Niourk. Toute la cité de Niourk a été remise en marche par l'enfant noir (Alf); les deux hommes de Vénus craignent ses pouvoirs surhumains. L'enfant noir leur tient ces propos:

> L'ennui avec vous, c'est que vous vous croyez supérieurs parce que vous êtes nés dans un bocal, d'un ovule fécondé par une étincelle (...) Vous vous acheminez vers une civilisation de robots. Vous avez aboli la conception naturelle; de siècle en siècle, vous abolirez une autre chose, puis une autre encore. Vous ne serez plus des hommes. Vous voulez monter très haut dans la puissance, mais vous n'avez gardé aucun point d'appui, vous avez eu tort de couper vos racines. Voyez-vous, je suis déjà monté plus haut que vous, mais ma personnalité s'étend de l'animal jusqu'à l'homo multipotens. Là vôtre ne va que de l'homo artificialis à l'homo superior. Ce serait à moi de vous mépriser, si j'étais encore capable de mépriser quelqu'un. (pp. 197-198)

Il continue un peu plus loin:

> Tenez, je me rappelle avoir lu quelque chose dans votre dictionnaire, Doc. La définition du mot dieu: superstition grossière de l'homo sapiens. En êtes-vous vraiment là? C'est un signe indubitable de votre insuffisance. Vous avez été assez forts pour fouler aux pieds les vieilles idoles et même l'idée un peu simple que l'homo sapiens se faisait de Dieu. Mais si vous n'avez rien mis à la place, il vous manque quelque chose.
>
> — Tu crois en un Dieu, Alf?
>
> — Je crois en Dieu. Mais je crains de ne pas pouvoir vous expliquer. (p. 198)

Les deux Vénusiens regagnent Vénus accompagnés d'une "pâle copie" (à leur insu) de l'enfant noir. Le véritable enfant noir reste sur Terre avec des copies des deux Vénusiens auxquels il offre Niourk: "Je suis certain que vous allez bien vous amuser avec. (...) Moi, je vais vous quitter, je vais mener la seule vie qui vaille la peine d'être vécue." (pp. 217-218) Cette vie, c'est la vie de la brousse, celle de l'homme primitif, dans la peur, les insectes et les bêtes fauves, la faim et la soif. "Un sourire indéfinissable errait sur ses lèvres saignantes, gercées par le froid de la nuit précédente." (p. 220)

Dans un contexte de progrès scientifique très poussé, la question que pose Wul est celle de la permanence de la nature humaine. En effet l'auteur marque un attachement puissant pour les lumières de l'intelligence, pour l'évolution de l'homme grâce à la connaissance scientifique de l'univers, tout en soulignant l'importance de la dimension "animale" de la nature humaine. Le personnage de l'enfant noir s'offre comme la conciliation réalisée de ces deux dimensions: l'animalité en l'homme et le potentiel divin, l'omnipotence. S'agit-il d'une véritable conciliation? Wul se contente de

juxtaposer les deux éléments, nature animale et divinité, sans les penser ensemble. Le dénouement du récit trahit-il cependant une priorité dans l'ordre d'importance de ces dimensions? Dans la mesure où l'enfant noir retourne à la brousse "mener la seule vie qui vaille la peine d'être vécue", c'est plutôt l'animalité de la nature humaine qui prend le pas sur le potentiel de divinisation qu'offre l'essor de l'intelligence.

D) Les dénouements sentimentaux

Retour à "O" et Terminus I réactivent des mythes, comme nous l'avons vu. Or, ces mythes ont en commun de mettre en scène un homme et une femme, l'un pour un "retour à zéro" en vue d'un recommencement de l'espèce, l'autre pour une rencontre érotique après végétalisation. L'hétéroclitisme de Piège sur Zarkass fait bon ménage avec le sentimentalisme conventionnel: le héros métamorphosé en roi-sorcier se préoccupe pour son amie qu'il a laissée sur Terre. Le roi-sorcier lui répond: "Elle plongera avec toi dans le grand Cosmos, et elle te donnera encore de la joie." (p. 181) Le récit se termine sur la scène suivante: sur la Terre une jeune fille s'arrête brusquement en pleine rue, le visage transfiguré. Elle s'écrie: "Laurent m'appelle!" et elle s'effondre, morte.

L'Orphelin de Perdide, aux personnages de contes de fées et de contes orientaux, comporte deux intrigues sentimentales: le vieux marin Silbad est amoureux d'une merveilleuse planète; la princesse Belle est amoureuse de Max. Le héros, qui voyage aussi vite que la lumière et ainsi reste jeune, perd non seulement une fortune à vouloir sauver l'orphelin mais son ami Silbad, car l'orphelin et Silbad ne sont qu'une même personne: "(...) vous avez

perdu deux êtres chers dans la même personne, des mois de voyage inutile et la fortune représentée par votre cargaison." (p. 186) dit Belle à Max, qui lui répond: "En fait, ce voyage m'aura profité plus que tous les autres à la fois." (p. 187) Max a trouvé en Belle l'âme soeur et elle tombe dans ses bras.

La Peur géante développe également une intrigue sentimentale conventionnelle. Le héros et la journaliste chinoise se trouvent ensemble pris dans la catastrophe provoquée par les Torpèdes. La description de l'attirance ressentie par la journaliste se traduit ainsi: "Kou-Sien le trouvait plus sûr de lui, moins insouciant, moins jeune. Plus masculin certes, ce qui ajoutait d'ailleurs à sa séduction naturelle." (p. 93) Les deux amoureux se déclarent en pleine catastrophe, ce qui augure d'un happy end classique:

> Elle lui ferma la bouche d'un baiser passionné. Elle se sentait heureuse, heureuse malgré les événements épouvantables, heureuse malgré l'éloignement de sa famille, malgré tous les malheurs qui s'abattaient sans doute sur le monde de la surface. Une folie de bonheur rejetait loin de ses pensées tout ce qui n'était pas Bruno. (p. 100)

Ce motif du bonheur privé gagné en pleine catastrophe se trouve exprimé puissamment dans La Force mystérieuse de Rosny Aîné: la Force met les deux personnages de Rosny en connexion érotique intime. Dans La Peur géante, le motif de Rosny est réduit à sa plus simple expression, si on veut interpréter la catastrophe comme un adjuvant puisque, comme la Force, la catastrophe révèle et renforce les affinités; mais cet adjuvant est aussi une menace chez Wul, ce qu'il n'est pas chez Rosny: en cela ils diffèrent nettement,

la catastrophe n'est pas intrinsèquement dotée du pouvoir érotisant de la Force.

Le récit le plus significatif de la problématique sentimentale des récits de Wul est Odyssée sous contrôle. Empruntant au schéma du roman d'espionnage, au thème des greffes monstrueuses à la Moreau ou à la Lerne, au schéma du conte merveilleux mis au jour par Propp et bien entendu à la thématique du space-opéra classique, Wul utilise diverses recettes narratives fondées sur des stéréotypes. Le stéréotype majeur, celui qui soutient l'essentiel de la thématique de ce récit, est de nature sentimentale: le héros se rend sur une planète lointaine pour tirer au clair la cause de mystérieuses disparitions. Dans le vaisseau qui le conduit sur place, il rencontre une jeune et jolie poétesse. Cette dernière est enlevée par des pieuvres extraterrestres intelligentes. Il la libère et ils s'enfuient à travers une jungle d'où surgissent les pires dangers; ainsi, cette hydre noire qui s'attaque à tout ce qui bouge (Inès doit demeurer de marbre pendant que l'hydre la palpe sous le regard du héros):

> C'était bien des yeux en effet, qui scrutaient de tout près son visage, caressaient même sa peau, lui chatouillaient les oreilles et le menton, tandis qu'une autre branche lui palpait les chevilles, les genoux... (p. 155)

A l'issue de leur traversée de la jungle, le couple se réveille, et le lecteur apprend que les deux héros sont des jeunes mariés qui sont venus vivre des aventures simulées pour raviver leurs sentiments:

> La vie moderne est délicieuse, confortable. L'insécurité n'existe plus. Mais il y a un revers à cette médaille: pas d'aventures, pas d'émotions violentes, pas

> de passion! Il suffit d'un an pour trouver fade la vie conjugale la plus délicieuse. L'homme rêve toujours de sauver des femmes en détresse, par le fer et par le feu. La femme rêve de héros invincibles. Or, tout cela n'existe plus. Le héros est inutile, révolu, car il n'y a plus de femmes en détresse. Nous vous avons montré votre Michel tel qu'il est, capable d'audace et d'énergie, capable de renverser des murailles par amour pour vous. Le processus inverse a joué dans sa tête en votre faveur. Il a eu conscience de protéger quelqu'un au cours d'une épopée cascadante, un peu naïve, peut-être, mais vous êtes tous deux rassassiés d'aventures et de dépaysement pour un bon bout de temps. Et vous avez revécu d'une façon différente, plus exaltante, les délices de vos premières amours. (pp. 186-187)

Ce roman s'offre comme un pastiche de la science-fiction "naïve", à tout prendre celle-là même que publie massivement la collection "Anticipation". Le récit englobant révèle que le récit englobé est une simulation thérapeutique; cette thérapie active les schémas traditionnels en matière sentimentale: les rôles masculins et féminins (gender roles) traditionnels sont présentés comme normaux et comme intangibles; la simulation imaginaire de ces rôles apparaît alors bénéfique: elle maintient en vie l'institution du mariage, elle-même fondée sur ces rôles. La parodie de la science-fiction de masse et de ses codes repose sur des présupposés idéologiques qui lui échappent. Il en découle une réassertion nostalgique des valeurs traditionnelles en matière de rôles sexuels.

Wul a une nette tendance à clore ses récits sur le mode convenu. Qu'il s'agisse de la réactivation de légendes et de mythes (bibliques ou hétéroclites) ou d'happy ends sentimentaux stéréotypés, ce qui caractérise les dénouements, c'est le motif de la régression sentie comme positive par un retour à une vérité première.

Comme le proclament L'Orphelin de Perdide et La Mort vivante, "tout est écrit". Tout est écrit dans la nature profonde: les Zarkassiens eux aussi n'ont d'avenir que par un retour à la religion ancestrale du roi-sorcier. Quant à la légende, là également tout est écrit: la légende de Pyréné (La Mort vivante) est le texte par lequel le présent est intelligible. Dans les légendes et les mythes, c'est ce qui ne varie pas qui fascine Wul, ce qui est pérennité. L'histoire se résorbe alors dans le fixisme: pour l'auteur il existe un Principe au delà de l'histoire et qui la prédétermine. Ce Principe n'est pas étranger aux deux incopensables que sont la nature humaine "animale" et la divinité.

Les romans de Stefan Wul n'échappent pas aux conventions de la science-fiction de masse: socio-darwinisme à l'échelle cosmique, manichéisme et "héroïsme" d'aventures (moralité de bon ton du côté des humains et méchanceté native des opposants), intrigues sentimentales conventionnelles, attrait pour le syncrétisme mythique. Ces caractères ont, pour la plupart, déjà été relevés au chapitre de la science-fiction de masse.

Si Wul avait produit des récits exclusivement conformes à ces traits conventionnels, rien ne l'aurait destiné à occuper la place de "premier grand" de la collection "Anticipation" des éditions Fleuve Noir qu'on s'est souvent plu à lui reconnaître. De fait, Wul est plus qu'un écrivain de masse. Il réalise ce que nous tenons pour une partie importante du potentiel de l'imaginaire de science-fiction: le délire imaginatif de la science et l'évocation de l'altérité.

On peut cependant se demander si la coexistence d'éléments

antagonistes dans un même récit n'est pas en elle-même problématique. En d'autres termes, Wul est-il un auteur important en dépit de sa dimension "sous-littéraire" ou cette dimension est-elle de quelque façon nécessaire à la production de son oeuvre importante? Il serait en effet concevable que les stéréotypes et traits conventionnels de ses récits s'offrent comme des thèses à critiquer, comme un corps de valeurs idéologiques à mettre sur la sellette. Auquel cas, l'altérité serait concevable comme un dépassement délibéré radical des systèmes romanesques de masse. Or, il n'en est rien. La particularité des discours idéologiques et des schémas imaginaires liés aux mythes et autres structures similaires est d'apparaître au terme des récits, au dénouement. Le parcours qu'offre la lecture d'un récit de Wul suit un ligne ascendante (phase du délire imaginatif et de l'évocation de l'altérité) qui s'affaisse brutalement dans les dernières pages. Il serait tentant, dans le cas de certains récits, d'interpréter le goût de Wul pour les coups de théâtre et les canulars comme un mode de récupération <u>in extremis</u> du sens réel de la fiction, après que cette dernière a été soumise aux impératifs des recettes de la science-fiction de masse. Il serait tout aussi tentant d'y voir un retour à la normalité idéologique après que le lecteur a été mis en contact avec le délire imaginatif et l'altérité. Ce serait sans doute attribuer à l'auteur des intentions, lui prêter des calculs qui supposent l'application à la lettre d'une recette bien établie. Nous sommes tenté, quant à nous, d'y voir l'expression d'une logique liée au fonctionnement de l'imaginaire de Stefan Wul.

L'imaginaire régressif se déploie à partir d'assertions sur la nature humaine et à partir de motifs qui valorisent ce qui est censément

stable, permanent en l'homme: Retour à "O", Niourk, L'Orphelin de Perdide, La Mort vivante, Piège sur Zarkass, Terminus I, Odyssée sous contrôle manifestent une régressivité étayée sur un discours idéologique clair.

Deux récits réalisent pleinement et sans fausse note le potentiel de la science-fiction de Wul: Rayons pour Sidar et Oms en série. Dans le premier, l'auteur fait preuve d'une invention continuelle: l'altérité et le délire imaginatif produisent une jubilation chez le lecteur par leurs effets humoristiques et par l'inattendu, la nouveauté des situations évoquées. Oms en série, sur fond d'opposition entre humains et extraterrestres, échappe à l'écueil habituel de ce genre de récits. Ici les extraterrestres sont bienveillants et le génocide qu'ils perpètrent contre les humains tient à ce que ces derniers ne sont pas reconnus comme des êtres intelligents: ils sont retournés à l'état animal. Les humains doivent la reconnaissance d'une égalité avec les extraterrestres à leur intelligence recouvrée et surtout à un écoulement différent du temps biologique. Ce récit valorise la solidarité collective et s'achève sur l'amitié des deux sociétés.

Ces deux récits restent des récits d'aventures dans le style du space-opéra. Ce qui les distingue de l'ensemble des romans appartenant à cette catégorie, c'est qu'ils réalisent sans réticence ni timidité le programme qu'ils se sont fixé. Ici l'altérité n'est niée ni dans un anthropomorphisme primaire ni dans un discours idéologique régressif.

Notes - CHAPITRE V

1- Stefan Wul fit un retour en 1977 avec Noô I et Noô II, publiés aux éditions Denoël (coll. "Présence du futur").

2- Gérard Klein. "Préface" à Oeuvres de Stefan Wul. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et Demain/classiques", 1970, p. 11. Les "Oeuvres" dont il s'agit sont des rééditions de: Temple du passé, Piège sur Zarkass, La Mort vivante.

3- Jacques Goimard. "Préface" à Ortog de Kurt Steiner (réédition). Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et Demain/classiques", 1975, p. 15.

4- S. Wul. Rayons pour Sidar. Paris, Le Fleuve Noir, coll. "Anticipation", 1957.

5- S. Wul. Oms en série. Paris, Denoël, coll. "Présence du futur", 1973.

6- S. Wul. Le Temple du passé in Oeuvres. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et Demain/classiques", 1970, pp. 17-125.

7- S. Wul. L'Orphelin de Perdide. Paris, Le Fleuve Noir, coll. "Anticipation", 1958.

8- S. Wul. Piège sur Zarkass. Paris, Le Fleuve Noir, coll. "Anticipation", 1958.

9- S. Wul. Terminus I. Paris, Le Fleuve Noir, coll. "Anticipation", 1959.

10- S. Wul. Odyssée sous contrôle. Paris, Le Fleuve Noir, coll. "Anticipation", 1959.

11- S. Wul. Retour à "0". Paris, Le Fleuve Noir, coll. "Anticipation", 1956.

12- S. Wul. Niourk. Paris, Denoël, coll. "Présence du futur", 1970.

13- S. Wul. La Peur géante. Paris, Le Fleuve Noir, coll. "Anticipation", 1957.

14- S. Wul. La Mort vivante. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et Demain/classiques", 1970, pp. 263-363.

15- Gérard Klein. "Préface" à Oeuvres de Stefan Wul, p. 12.

16- Nous prenons le concept d'effet de réel dans le sens où l'emploie Roland Barthes, qui consiste à "(...) faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression". Cité par Marc Angenot in Glossaire de la critique littéraire contemporaine. Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, p. 38.

17- Marc Angenot. "Le Paradigme absent: élément d'une sémiotique de la science-fiction" in Poétique (Le Seuil), no 33, février 1978, p. 75.

18- David Ketterer. New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature, 1974.

EPILOGUE

La science-fiction française avant et après 1968

L'un des effets les plus considérables de l'irruption de la science-fiction américaine en France reste la création de revues et de collections spécialisées. Dès l'instant où la science-fiction apparaît comme une littérature dotée d'une spécificité générique, elle ne peut plus faire très bon ménage avec la littérature canonique: elle exige des structures éditoriales indépendantes pour réaliser son plein épanouissement. La mutation des années cinquante creuse donc l'écart entre les genres littéraires.

La science-fiction française cherche son assiette en tentant d'intégrer l'apport de la science-fiction américaine et les préoccupations idéologiques, les débats propres à la société française. Cette intégration ne va pas sans d'importantes difficultés. D'une part, nombre d'auteurs demeurent prisonniers des schémas d'avant-guerre; d'autre part, le public, acquis à la science-fiction américaine, boude les auteurs français. Des collections disparaissent, en particulier "Le Rayon Fantastique", en 1964, pour des raisons non encore élucidées (désaffection du public? dissensions au sein de la direction bicéphale Hachette/Gallimard? mauvaise gestion?) Les années soixante sont des années de récession grave pour la science-fiction française.

Il faut attendre l'après-mai 1968 pour qu'un renouveau réel se fasse sentir. Les collections fleurissent tout à coup en grand nombre. Les deux principales sont celles que dirigent Gérard Klein (aux éditions Robert Laffont)

et Jacques Sadoul (aux éditions J'ai Lu). Gérard Klein fera connaître l'auteur dominant des années soixante-dix et, à n'en pas douter, de toute la science-fiction française, Michel Jeury. Cet écrivain parviendra à réaliser l'intégration de l'acquis du modèle américain et des préoccupations propres à la société française dans Le Temps incertain et Les Singes du temps. On peut donc d'ores et déjà tenir Michel Jeury comme l'écrivain de science-fiction le plus important de l'après-mai 1968.

Le renouveau des années soixante-dix est comparable en intensité à celui des années cinquante. Il est cependant de nature beaucoup plus diversifiée. Alors que les éditions J'ai Lu se situent dans le sillage du "Rayon Fantastique" en publiant les auteurs américains en vogue en même temps qu'en rééditant les classiques, alors que les éditions Robert Laffont lancent une collection de prestige, "Ailleurs et demain", qui publiera Michel Jeury mais surtout des auteurs américains confirmés, un nouveau courant de science-fiction française fait son apparition autour de l'éditeur suisse Rolf Kesselring. Prenant le contrepied de la science-fiction américaine dominante, ce courant promeut une science-fiction militante, dont le maître-mot est "Ici et maintenant" pour faire pièce à l'"Ailleurs et demain" des éditions R. Laffont. Pendant quelques années (entre 1975 et 1980), les jeunes auteurs français ne produiront que des dystopies à court terme où l'imaginaire de science-fiction passera au second plan. Sans doute est-il prématuré de juger de la postérité de ce mouvement de science-fiction militante. Il semble néanmoins que la problématique générale de la science-fiction française n'ait guère changé au cours de ces années. En 1967, Gérard Klein interrogeait: "Pourquoi y a-t-il une crise de la science-fiction française?" [1] Il proposait la réponse suivante:

> Trop peu nombreux sont ceux (il s'agit des auteurs) qui se sont effectivement soucies 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.[2]

Le conseil est judicieux, mais il a pu faire croire à une américanomanie de son auteur. Quant à nous, nous pensons que ce avec quoi les auteurs français doivent se familiariser, ce n'est pas tant avec les techniques d'écriture ou les recettes narratives des écrivains anglo-saxons. Ils doivent avant tout se convaincre de l'importance primordiale de la poétique de l'altérité dans la science-fiction contemporaine. A cet égard du chemin reste à parcourir pour que la science-fiction française prenne un visage moderne.

Notes - EPILOGUE

1- in Fiction, no 166, septembre 1966, pp. 122-128.

2- Gérard Klein. loc. cit., p. 128.

CONCLUSION

La science-fiction française de la première moitié du siècle aborde la plupart des thèmes modernes: voyages dans l'espace, dans le temps, dans les dimensions, anticipation, rencontre avec l'altérité, cataclysme avec ou sans renouveau, découvertes de contrées utopiques, mutations. Certains de ces thèmes ont rencontré plus de succès que d'autres; cependant ce qui importe avant tout, c'est la façon dont les auteurs les ont traités dans leur ensemble.

Nous allons en conclusion dessiner à grands traits un panorama différentiel de l'imaginaire qui s'exprime dans la SF française de notre période, à partir des potentialités génériques énoncées dans nos hypothèses sur la science-fiction.

Le modèle dominant de l'imaginaire de science-fiction en France est un modèle "centripète". Par imaginaire centripète, nous entendons un imaginaire qui se déploie, et ne s'autorise un déploiement, que dans la mesure où il peut être récupéré au terme d'un parcours circulaire ou d'une ellipse, où il peut se rabattre de quelque façon sur son point de départ et où il peut trouver un autre lieu de fixation, un autre fétiche.

On sait que le modèle vernien est le parcours spatial circulaire (De la Terre à la Lune, Autour de la Lune, et retour). Celui de la science-fiction française postérieure est jusqu'à un certain point en continuité avec ce schéma. Les voyages dans l'espace de Jean de La Hire (La Roue fulgurante), Gustave Le Rouge (Le Prisonnier de la planète Mars), Rosny Aîné (Les Navigateurs de l'infini), Léon Groc et Jacqueline Zorn (L'Univers vagabond) sont

des parcours parfaitement circulaires. S'il y a mutation à partir de Rosny Aîné, c'est uniquement par le traitement qui est fait de l'altérité rencontrée en chemin: en ce sens la rupture est nette entre Verne et Rosny. Cette rencontre avec l'altérité qui est l'apport majeur de Rosny ne connaîtra cependant qu'une postérité toute limitée dans la SF française. Nous allons voir pourquoi.

Tout d'abord, il y a lieu de noter que l'altérité est traitée en science-fiction de trois façons sensiblement différentes. La première est liée au thème de la pluralité des mondes habités chère au siècle des lumières. La deuxième est issue du darwinisme, et plus précisément du socio-darwinisme. La troisième tente d'appréhender l'altérité comme entité radicalement différente.

L'altérité traitée sur le mode philosophique a peu de représentants dans notre corpus. Le seul cas est Un Homme chez les microbes de Maurice Renard. L'altérité traitée sur le mode socio-darwinien est de beaucoup la plus représentée: c'est une structure extrêmement répétitive et tous les auteurs examinés à l'exception de Jacques Spitz conçoivent l'altérité dans un cadre socio-darwinien. Rosny est le premier à s'inscrire dans ce cadre; il est également le premier à tenter d'en sortir: très tôt il cherchera à instaurer un contre-discours au socio-darwinisme. Après lui, et après le Renard du Péril bleu, la SF française sera massivement socio-darwinienne. Le parachutage de la SF américaine contribuera à renforcer cette tendance déjà présente dès Rosny. En raison de l'importance de l'altérité socio-darwinienne, nous allons en détailler les implications idéologiques.

Le socio-darwinisme, élargissement pervers de la "survie du plus apte" darwinienne au socio-historique, véhicule une idéologie de la haine de tout ce qui est étranger et un racisme à l'échelle du cosmos. La mise en scène de menaces globales d'origine extraterrestre pourrait avoir une fonction cathartique pour le contemporain. En réalité la pratique littéraire comme substitut à l'acte est dans la science-fiction d'une telle répétitivité et d'une telle rigidité idéologique que, au lieu de servir de purgation, elle contribue à alimenter et à renforcer une paranoïa latente. L'altérité de pure menace que l'on trouve dans toute la science-fiction, mais singulièrement dans la SF de masse, donne lieu à une rhétorique de la légitime défense. La SF de masse instaure un ordre fictionnel manichéen où l'altérité incarne le Mal absolu et l'humanité le Droit et la Moralité idéaux. Face à l'ennemi extraterrestre, l'humanité peut mettre en oeuvre tous les moyens dont elle dispose, y compris procéder à des génocides organisés scientifiquement. La science-fiction flirte dangereusement avec le fascisme lorsqu'elle valorise la force et l'autorité pour résoudre ses problèmes de survie et pour combattre les ennemis de l'extérieur qu'elle s'est inventés de toute pièce.

Quant à l'altérité fondamentalement différente, ni diabolique ni angélique, certaines des réalisations les plus attrayantes de la SF moderne ont tenté de l'évoquer: Solaris de Stanislas Lem mais aussi Rayons pour Sidar de Stefan Wul.

L'imaginaire centripète des auteurs français de SF s'exprime également dans le socio-historique. A la peur de ce qui est étranger correspond dans l'histoire humaine une peur de l'avenir et du changement. Et, de même que les auteurs de SF peuvent ressentir une peur viscérale en même temps qu'une

fascination pour les êtres venus de l'espace, de même ils veulent savoir de quoi l'avenir va être fait, l'imaginer tel qu'il pourra être, sans être en mesure d'en conjecturer un qui soit différent du leur. Les devenirs que suppute la SF française sont menaçants: l'histoire ressemble à un enfer dont l'humanité est irrémédiablement prisonnière.

La SF française est massivement dystopique du fait qu'elle ne peut imaginer une altérité historique réelle. L'avenir est soit retour cyclique d'un invariant transhistorique: l'histoire se confond avec le mythe, mythe de la Genèse chez Rosny, Spitz et Wul, mythe de Prométhée, chez Bruss et Wul; soit hyperbole d'un présent d'ores et déjà invivable et menant tout droit à la catastrophe (Spitz, Bruss). Cette conception de l'histoire comme clôture sur ses propres déterminismes s'étaye sur une vision de la science comme répressive et destructrice. Le rappel des thèmes des guerres futures chez Maurice Renard s'associe à la haine explicite de cet autre étranger, l'"ennemi héréditaire", qu'est l'Allemagne!

Le phantasme de menace globale se cristallise sur la science et sur la technologie à chaque fois qu'elles sont promesses de mutations sociales et de rupture de l'ordre établi. Chez Verne la science est jugée bénéfique parce qu'elle est le moteur d'une évolution sociale jugée inévitable et, à tout prendre, souhaitable. Pour Rosny la science est également bonne; cependant ce n'est pas parce qu'elle est inductrice de progrès social, mais parce que la connaissance est une valeur en soi: c'est une entité au-dessus des aléas de l'histoire humaine. Pour Renard, Spitz, Bruss et même Wul, la science est grosse de menaces de destruction. Jacques Spitz, tout polytechnicien qu'il était, va jusqu'à s'interroger sur la légitimité de la connaissance et

jusqu'à faire un éloge de l'ignorance (L'Homme élastique et La Parcelle Z). La science-fiction française depuis Rosny est prisonnière du pessimisme eschatologique: après La Mort de la Terre, ce sont L'Oeil du purgatoire, Et la planète sauta..., Le Voyageur imprudent, qui proclament qu'il n'y a pas d'avenir pour l'humanité. La destruction ou la déshumanisation sont les seuls destins qui s'offrent à elle.

Après 1950, l'attitude à l'égard de la science n'évoluera guère. Les héros positifs et messianiques de la science-fiction de masse sont les descendants des savants "au-dessus de la mêlée sociale" de Rosny Aîné. Lorsque les auteurs amorcent une réflexion sur la science, c'est encore et toujours pour réitérer les mêmes dangers inhérents à toute science (cas de B.R. Bruss, mais aussi de La Mort vivante de S. Wul).

Les courants de l'imaginaire examinés dénotent les mêmes préoccupations idéologiques générales. La fascination de certains auteurs français pour le fantastique exprime le même rabattement centripète sur des fétiches métaphysiques et crypto-religieux. Renard et Spitz pratiquent un amalgame de thèmes de science-fiction et de fantastique sans qu'il y ait contradiction ou incohérence majeures: leur science-fiction présente certaines des caractéristiques dominantes du fantastique même si les thèmes diffèrent d'un auteur à l'autre. La communication avec les morts présuppose une "vie après la mort" et l'existence d'un ordre métaphysique qui transcende l'ordre sensible.

La confusion, commune en France, entre science-fiction et fantastique s'expliquerait donc par une identité de structures idéologiques profondes; ces deux genres peuvent être confondus en raison d'un même rabattement de l'imaginaire sur de grandes figures menaçantes. Dans la SF française il n'y a

pas de discontinuité majeure entre la transgression d'un interdit d'origine religieuse et la transgression d'un tabou scientifique. Dans les deux cas, la transgression est suivie d'un châtiment et d'un retour au statu quo ante renforcé. La légalité de ce châtiment est garantie par l'ordre métaphysique ou mythique, senti comme universel, qui se substitue à l'ordre de l'histoire. La science-fiction française véhicule donc des conceptions du monde qui ne connaissent pas le principe d'altérité historique et de changement.

Le courant de satire sociale représenté par Jacques Spitz place la thématique de science-fiction dans une relation de dépendance vis-à-vis des idéologies dominantes. Si la science-fiction populaire fait en général fi de la culture canonique en l'ignorant purement et simplement, cette science-fiction "haute" trouve sa justification dans la mise en scène satirique de la culture dominante. Le courant satirique en science-fiction est pertinent comme satire plutôt que comme science-fiction: la satire à la Spitz est assez largement pratiquée par les auteurs français, et en particulier par les écrivains de la littérature "haute" (Léon Daudet, André Maurois, Claude Farrère, Jean-Louis Curtis), précisément parce que la SF peut y faire bon ménage avec la "culture".

La science-fiction française sera lourdement marquée par les idéologies centripètes qui la maintiennent en deçà des potentialités réelles du genre. L'imaginaire social est captif d'idéologies diverses, parfois antagonistes, mais qui n'autorisent pas les audaces ou la dérive imaginatives.

Nos hypothèses sur la science-fiction comme poétique de l'altérité contribuent à expliquer pourquoi la science-fiction française n'a pu se constituer en genre distinct avant 1950, en dépit de son état florissant. La

diversité des points de chute et le succès auprès de publics tant bourgeois cultivés que populaires sont symptomatiques d'un intérêt pour les thématiques de la science-fiction; les récits dans leur ensemble expriment les phantasmes idéologiques banals de la littérature réaliste du temps: la science est un instrument de déshumanisation, l'histoire est un enfer d'où les valeurs sont exclues. Quant au cosmos, il est le plus souvent menaçant, soit parce qu'il ne résiste pas à l'entropie universelle, soit parce qu'il est peuplé d'êtres diaboliques.

Ce qui va fasciner les écrivains et le public français dans la science-fiction américaine, c'est la découverte brutale d'une SF non plus massivement paranoïde, mais d'une SF de la dérive imaginative sans rabattement inéluctable sur les mêmes grandes figures répressives, théophaniques ou pseudo-historiques. Le véritable visage de la SF, ses potentialités génériques propres, apparaît tout à coup: la rupture épistémologique lisible chez Rosny et chez le Renard du Péril bleu n'est plus un effet ponctuel qui surgit dans le récit au pris d'une longue préparation narrative, mais l'effet majeur de toute l'oeuvre, une coulée imaginative portée par les thématiques de l'altérité. Lorsque les auteurs français pensent en termes de rabattement centripète, en termes de parcours avec retour au point de départ, les auteurs américains installent leurs intrigues d'emblée in medias res, dans l'altérité. L'apport de la SF américaine est, à cet égard, patent chez Stefan Wul, et aussi chez Bruss. Sans doute la science-fiction véhicule-t-elle souvent des idéologies régressives et fétichistes. Sans doute la conscience idéologique des auteurs est-elle limitée par le poids de leurs traditions culturelles et par leur "horizon utopique" la plupart du temps très étroit. Cependant, comme le

montre le cas de Stefan Wul, la science-fiction réalise son potentiel véritable, et ce en dépit de toutes les condamnations idéologiques qui ponctuent les récits, lorsqu'elle donne libre cours à l'imagination de l'altérité.

BIBLIOGRAPHIE

Ceci n'est pas une bibliographie systématique des travaux sur la science-fiction. Ne s'y trouvent que les ouvrages auxquels nous nous sommes effectivement référé et qui ont fait l'objet d'un développement. Pour ce qui est des ouvrages généraux sur la science-fiction, on peut se reporter à Metamorphoses of Science Fiction de D. Suvin, qui comporte une bibliographie des bibliographies. L'ouvrage bibliographique de référence sur la science-fiction française demeure l'Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction de Pierre Versins.

I- Bibliographie primaire

Cette section comprend les références aux éditions originales (en volume, en magazine ou en recueil) des récits des cinq auteurs traités dans les cinq chapitres principaux.

ROSNY AÎNÉ (1856-1940)

1887 "Les Xipéhuz" in L'Immolation, Paris, Savine.

1889 "La Légende sceptique" in La Revue Indépendante, nos 33-37/38 (juillet-nov./déc. 1889).

1893 "Nymphée" in Le Bambou, nos 7 et 8. (Auteur bicéphale: J.-H. Rosny, pseudonyme commun des deux frères Rosny de 1892 à 1907).

1895 "Un Autre Monde" in Revue Parisienne, no 5.

1896 "Le Cataclysme" in Les Xipéhuz, Paris, Société du Mercure de France.

"Les Profondeurs de Kyamo" in Les Profondeurs de Kyamo, Paris, Plon-Nourrit.

"La Contrée prodigieuse des cavernes" in Les Profondeurs de Kyamo, Paris, Plon-Nourrit.

1903 "Le Voyage" in L'Epave, Paris, Plon-Nourrit. (Auteur bicéphale: J.-H. Rosny, pseudonyme des deux frères Rosny de 1892 à 1907).

Les Femmes de Setnê. Paris, Ollendorff.

1910 "La Mort de la Terre" in Les Annales politiques et littéraires, nos 1405-1412 (29 mai - 17 juillet 1910).

1912 "La Bataille" in La Mort de la Terre, suivi de contes, Paris, Plon-Nourrit.

1913 "La Force Mystérieuse" in Je Sais Tout, nos 96-99 (15 janvier - 15 avril 1913).

1916 "L'Enigme de Givreuse" in Revue Parisienne, nos 6 et 1 (1916-1917). En volume: Paris, Flammarion, 1917.

1920 "La Grande Enigme" in Lectures pour tous, août 1920.

1922 L'Etonnant Voyage de Hareton Ironcastle. Paris, Flammarion.

Le Trésor dans la neige. Paris, Flammarion, coll. "Une Heure d'oubli".

1925 "Les Navigateurs de l'infini" in Les Oeuvres Libres, no 54, (décembre 1925).

1929 Les Hommes Sangliers. Paris, éditions des Portiques, coffret 7.

1934 Les Compagnons de l'univers. Paris, Société du Mercure de France.

1935 La Sauvage Aventure. Paris, Albin Michel. (Version élaborée des "Hommes Sangliers".)

1939 "Dans le monde des Variants" in L'Age nouveau, no 11 (janvier 1939)

1960 Les Astronautes. Paris, Hachette, coll. "Le Rayon Fantastique", no 69. (Suite inédite des Navigateurs de l'infini.)

MAURICE RENARD (1875-1939)

1905 Fantômes et fantoches, signé Vincent Saint-Vincent. Paris, Plon-Nourrit.

1908 Le Docteur Lerne, sous-dieu. Paris, Société du Mercure de France.

1909 Le Voyage immobile, suivi d'autres Histoires singulières. Paris, Société du Mercure de France. (Nouvelle édition remaniée, contenant "Les Vacances de M. Dupont". Paris, éditions G. Crès, 1920).

1910 Le Péril bleu. En feuilleton dans L'Intransigeant. En volume: Paris, éditions Louis Michaud, 1912.

1913 Monsieur d'Outremort et autres Histoires singulières. Paris, éditions Louis Michaud. Rééd.: Suite fantastique (M. d'Outremort). Paris, éditions G. Crès, 1920.

1920 Les Mains d'Orlac. En feuilleton dans L'Intransigeant. En volume: Paris, éditions Nilsson, 1921.

1921 "L'Homme truqué" in Je Sais Tout, no 183, 15 mars 1921.

"L'Homme truqué" suivi de "Château hanté" et de "La Rumeur dans la montagne". Paris, éditions G. Crès.

1923 "L'Homme qui voulait être invisible" in Les Oeuvres Libres, no 19, janvier 1923.

1925 Le Singe. En collaboration avec Albert-Jean. Paris, éditions G. Crès.

1926 L'Invitation à la peur. Paris, éditions G. Crès.

1928 Un Homme chez les microbes. Paris, éditions G. Crès.

1929 Le Carnaval du mystère. Paris, éditions G. Crès.

Années 1920 Le Maître de la lumière. En feuilleton dans L'Intransigeant. En volume: Paris, éditions Tallandier, coll. "Les Romans mystérieux", 1948.

1932 "Le Professeur Krantz" in La Petite Illustration, no 571, 2 avril 1932.

JACQUES SPITZ (1896-1963)

1935 L'Agonie du globe. Paris, Gallimard.

1936 Les Evadés de l'an 4000. Paris, Gallimard.

1938 La Guerre des mouches. Paris, Gallimard.

L'Homme élastique. Paris, Gallimard.

1939 L'Expérience du Dr Mops. Paris, Gallimard.

1942 La Parcelle Z. Marseille, éditions Jean Vigneau.

1943 Les Signaux du soleil. Marseille, éditions Jean Vigneau.

1945 L'Oeil du purgatoire. Paris, éditions Nouvelle France.

N.B.: Les huit romans de science-fiction de Jacques Spitz sont surtitrés "Les Romans fantastiques".

B.R. BRUSS (1895-1981)

1946 Et la planète sauta... . Paris, Le Portulan.

1953 Apparition des surhommes. Paris, éditions Jean Froissart.

1954 * S.O.S. Soucoupes.
* La Guerre des soucoupes.

1956 * Rideau magnétique.
* Substance "Arka".

1958 * Le Grand Kirn.

1959 * Terre... Siècle 24.
* An... 2391.

1961 * L'Anneau des Djarfs.
* Bihil.

1962 * Le Cri des Durups.
* Le Mur de la Lumière.
* Les Horls en péril.

1963 * Complot Vénus-Terre.
* L'Otarie bleue.

1964 * Une Mouche nommée Drèsa.
* Les Translucides.
* L'Astéroïde noir.
* Le Grand Feu.

1965 * Le Soleil s'éteint.
* Planètes Oubliées.
* La Planète glacée.

1965 * L'Enigme des Phtas.

1966 * La Guerre des robots.
* L'Espace noir.
* La Créature éparse.

1967 * Le Mystère des Sups.
* L'Etrange planète Orga.
* Le Trappeur galactique.
"Le Coupable" in Fiction Special, no 12.

1968 * Quand l'uranium vint à manquer.
* L'Espionne galactique.
* La Planète introuvable.
* Les Enfants d'Alga.

1969 * Les Centauriens sont fous.
* Parle, Robot!

1970 * La Planète des oasis.
* Une si belle planète.

1971 * Les Harnils.
* Le Grand Marginal.

1972 * Luhora.
* Les Etres vagues.

1973 * Guet-apens sur Zifur.
* Brang.

1975 * Penelcoto.

1979 Les Espaces enchevêtrés. Paris, Nouvelles éditions Oswald.

N.B.: Les récits marqués d'un astérisque (*) sont parus aux Editions du Fleuve Noir, collection "Anticipation".

STEFAN WUL (né en 1922)

1956 Retour à "O".

1957 Niourk.
Rayons pour Sidar.
La Peur géante.
Oms en série.
Le Temple du passé.

1958 L'Orphelin de Perdide.
La Mort vivante.
Piège sur Zarkass.

1959 Terminus I.
Odyssée sous contrôle.

N.B.: Les onze romans de Stefan Wul parus entre 1956 et 1959 ont été publiés par les éditions du Fleuve Noir, collection "Anticipation".

II- Bibliographie secondaire (science-fiction)

Cette section comprend les références aux livres et aux articles sur la science-fiction dont nous nous sommes servi.

AMIS, Kingsley. L'Univers de la science-fiction. Paris, Payot, 1962.

ANGENOT, Marc, "Le Paradigme absent: éléments d'une sémiotique de la science-fiction" in Poétique, Seuil, no 33, février 1978.

- "Science Fiction in France before Jules Verne" in Science-Fiction Studies, vol. 5, no 1, mars 1978.

- "Jules Verne, le dernier utopiste heureux" in La Pensée et les hommes, vol. 6, 1981.

BAILEY, James Osler. Pilgrims through Space and Time; Trends and Patterns in scientific and utopian Fiction. New York, Argus Books, 1947.

BAUDOU, Jacques, "Maurice Renard, théoricien du merveilleux scientifique" in Les Cahiers du l'imaginaire, no 5, septembre 1981.

- "Bribes sur un héritier déviant de Shéhérazade" in Les Cahiers de l'imaginaire, no 5, septembre 1981.

BOGDANOFF, Igor et Grichka. Clefs pour la science-fiction. Paris, Seghers, 1976.

BRETNOR, Reginald, ed.. Modern Science Fiction, its Meaning and its Future. New York, Coward-McCann, 1953.

BRIDENNE, Jean-Jacques. La Littérature française d'imagination scientifique. Paris, 1950.

CIORANESCU, Alexandre. L'Avenir du passé - Utopie et littérature. Paris, Gallimard, 1972.

CLARKE, Ignatius F. Voices prophesying war, 1763-1984. London, New York, Oxford University Press, 1966.

EIZYKMAN, Boris. Science-fiction et capitalisme. Critique de la position de désir de la science. Paris, Mame, 1973.

GATTÉGNO, Jean. La Science-fiction. Paris, Presses universitaires de France, coll. "Que sais-je?", no 1426, 1971.

GOIMARD, Jacques. "Modeste précis d'ortogologie portative", préface à Ortog de Kurt Steiner. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et demain/classiques", 1975.

KETTERER, David. New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature. New York, Anchor Books, 1974.

KLEIN, Gérard. Malaise dans la science-fiction. Metz, L'Aube enclavée, 1977.

- "Pourquoi y a-t-il une crise de la science-fiction française?" in Fiction, no 166, septembre 1966.

- "Préface" à Oeuvres de Stefan Wul. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et demain/classiques", 1970.

- "Préface" à A. Valérie, Sur l'autre face du monde et autres romans scientifiques de "Sciences et Voyages". Paris, éditions Robert Laffont, coll. Ailleurs et demain/classiques", 1972.

RAYMOND, François. "Le Maître de la lumière ou la matière à réflexion" in Les Cahiers de l'imaginaire, no 5, septembre 1981.

RENARD, Maurice. "Depuis Sindbad" in L'Ami des Livres, no 5, 15 juin 1923; repris dans Les Cahiers de l'imaginaire, no 5, septembre 1981.

SADOUL, Jacques. Histoire de la science-fiction moderne (1911-1975). Paris, J'ai lu, 1975, 2 tomes. Première édition: Albin Michel, 1973.

SCHOLES, Robert. Structural fabulation, an essay on fiction of the future. Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1975.

SERRES, Michel. Jouvences sur Jules Verne. Paris, Minuit, 1974.

STOVER, Leon E.. La Science-fiction américaine - Essai d'anthropologie culturelle. Paris, Aubier-Montaigne, 1972.

SUVIN, Darko. Pour une poétique de la science-fiction - Etudes en théorie et en histoire d'un genre littéraire. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.

- Metamorphoses of Science Fiction - On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven and London, Yale University Press, 1979.

"L'Uchronie, histoire alternative et science-fiction, rencontre entre Marc Angenot, Darko Suvin et Jean-Marc Gouanvic" in Imagine..., vol. 4, no 1, automne 1982.

VAN HERP, Jacques. Panorama de la science-fiction. Verviers, André Gérard, 1973.

VERNIER, Jean-Pierre. "The Science Fiction of J.-H. Rosny the Elder" in Science-Fiction Studies, no 6, (July 1975). Repris in Science-Fiction Studies - Selected Articles on Science-Fiction 1973-1975. Boston, Gregg Press, 1976.

VERSINS, Pierre. Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction. Lausanne, L'Age d'Homme, 1972.

WARNER, Jr. Harry. All our Yesterdays; an informal history of science fiction fandom in the forties. Chicago, Advent, 1969

WOLLHEIM, Donald A. Les Faiseurs d'univers. Paris, éditions Robert Laffont, coll. "Ailleurs et demain/essais", 1973. (Traduction française de Universe Makers, 1971).

III-- Bibliographie secondaire (ouvrages généraux)

ANGENOT, Marc. Glossaire de la critique littéraire contemporaine. Montréal, Hurtubise/HMH, 1972.

- Le Roman populaire. Recherches en paralittérature. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975.

ANGLÈS, Auguste. "La Nouvelle Revue Française en mouvement (1912)" in Cahiers du 20e siècle, Klincksieck, no 2, 1974.

BAUDRILLARD, Jean. La Société de consommation. Ses mythes, ses structures. Paris, S.G.P.P., 1970.

BEZZOLA, Reto. Le Sens de l'aventure et de l'amour dans les romans de Chrétien de Troyes. Paris, Champion, 1968.

BOURDIEU, Pierre. La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris, Minuit, 1979.

CASTORIADIS, Cornélius. L'Institution imaginaire de la société. Paris, éditions du Seuil, 1975.

CROZIER, Michel. Le Phénomène bureaucratique. Paris, éditions du Seuil, 1963.

ESCARPIT, Robert. Le Littéraire et le social. Elements pour une sociologie de la littérature. Paris, Flammarion, 1970.

MESCHONNIC, Henri. Pour la poétique. Paris, Gallimard, 1970.

PROPP, Vladimir. Morphologie du conte. Paris, éditions du Seuil, 1970.

REICH, Wilhelm. La Psychologie de masse du fascisme. Paris, Payot, 1974.

RIVIÈRE, Jacques. "Le Roman d'aventure" in NRF, no 53, (1er mai 1913), no 54, (1er juin 1913), no 55, (1er juillet 1913).

ROUSSEL, Raymond. Comment j'ai écrit certains de mes livres. Paris, U.G.E., coll. "10/18", 1977. Première édition: 1935.

ZÉRAFFA, Michel. Roman et Société. Paris, Presses universitaires de France, 1971.

- Personne et personnage: le romanesque des années 1920 aux années 1950. Klincksieck, 1969.