

Pouvoirs du héros et rationalité dans le fantastique et la science-fiction

[Christian Vandendorpe](#)

Université d'Ottawa

Paru dans A. Boivin, M. Émond et M. Lord, *Les Ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Québec, Nuit Blanche, 1993, p. 243-263. Collection "Les Cahiers du CRELIQ".

On a dit que le sommeil de la raison enfantait des monstres. La prémisse de cette phrase devrait sans doute être modifiée pour qui voudrait l'appliquer au cas particulier du monstre créé par Victor Frankenstein, et comme tel fils ou petit-fils de Mary Shelley. Inutile de rappeler la trame de cette histoire, où un jeune étudiant en médecine, après avoir réussi à insuffler la vie à un organisme façonné à partir de morceaux de cadavres, est ensuite poursuivi par le monstre furieux de n'avoir pas de compagne. Dans quelle catégorie classer cette oeuvre? Pour Louis Vax, *Frankenstein* appartient au fantastique romantique (1965). Selon James Rieger, préfacier anglais du roman, il relèverait de la fin du roman gothique ou des débuts de la science-fiction. Un peu plus loin, ce même auteur se corrige en disant que ce serait une erreur de considérer *Frankenstein* comme une oeuvre qui a ouvert le champ de la science-fiction, car "la plausibilité technologique, essentielle à la science-fiction, n'est même pas esquissée ici" (1918: XXVII). Et il est vrai que le pauvre Victor attribue lui-même ses malheurs au fait de s'être intéressé moins à la science qu'à des ouvrages de magie, représentés par Cornelius Agrippa, Paracelse, Albert Le Grand, etc. Pourtant, Brian Aldiss (1973a) verra dans ce roman l'origine de la SF et la première oeuvre appartenant réellement au genre, opinion qui sera combattue par Jacques Sadoul (1974: 20) mais reprise par Michel Lord (1988). Le statut générique de cette oeuvre est donc pour le moins incertain. Et cette incertitude s'accroît si l'on considère que Mary Shelley, qui avait écrit *Frankenstein* à l'âge de 18 ans, a par la suite produit des romans d'anticipation qui, selon Anne Richter (1984: 23), seraient "plus proches de Wells et d'Orwell que des romans gothiques de l'époque".

Une telle ambiguïté sur la façon dont il faut classer ce roman me semble

indiquer que nous nous trouvons en présence d'une oeuvre charnière, qui emprunte des caractéristiques essentielles aux deux genres que sont le fantastique et la science-fiction. Elle révèle aussi le flou inhérent à la notion de fantastique. Comme le dit Louis Vax: "Le sens du mot fantastique, c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des oeuvres et par son milieu culturel" (1965: 7). Et ce sens, on le sait, peut varier énormément. Ainsi, pour Jorge Luis Borges, le fantastique commence avec la mythologie et la cosmogonie et englobe toute la littérature, allant même jusqu'à inclure la théologie et la métaphysique (1985). Pour Roger Caillois, au contraire, c'est un genre qui commence à la fin du XVIIIe siècle et qui donne ses chefs d'oeuvre entre 1820 et 1850 (*Encyclopaedia Universalis*).

Cette tendance à circonscrire très étroitement le fantastique à la production littéraire de cette courte période est assez fréquente chez les théoriciens [\(1\)](#), surtout depuis l'ouvrage-phare de Tzvetan Todorov. Elle est justifiée, dans une certaine mesure, par le fait que le mot "fantastique" est né effectivement avec ce sens vers 1830 [\(2\)](#), époque à laquelle on voit apparaître une série de nouvelles qui poussent à un très haut degré l'art de jouer avec les exigences de vraisemblance posées par le lecteur. Quand il lit Poe, Mérimée ou Maupassant, celui-ci est emporté dans des histoires d'horreur d'autant plus angoissantes qu'il ne peut annuler comme invraisemblables les visions de cauchemar qui y sont représentées ou simplement suggérées: il hésite sur le statut de réalité à leur accorder. Selon Todorov, cette hésitation engendre le fantastique dont elle est la première condition et la pierre de touche: "le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel" (1970: 29). Il est indéniable que les écrivains de cette période ont développé des procédés particulièrement efficaces pour jouer avec le lecteur. Il en est résulté un ensemble d'oeuvres très homogène auxquelles certains sont tentés de réserver l'épithète de "fantastiques". Pourtant les thèmes n'en sont pas neufs. N'est pas neuf, non plus, l'effet qu'elles cherchent à produire, à savoir la peur [\(3\)](#). Mais, pour nombre de théoriciens, les oeuvres antérieures ne seraient pas vraiment du même genre et elles sont exclues du fantastique au moyen d'un raisonnement qui procède de deux types d'arguments, mutuellement contradictoires. Soit ces oeuvres antérieures sont vues comme trop naïves et pas assez angoissantes, comme l'affirme le rédacteur de l'*Encyclopaedia Universalis*: "Le Moyen Age, qui baigne dans le merveilleux, ne sait pas donner à ses diableries ou à ses enchantements la tension nécessaire, le haut degré d'angoisse indispensable au frisson futur". Soit ce même fantastique est discrédité

parce que, semble-t-il, on y croyait trop, comme à la réalité, et le lecteur ne pouvait donc plus éprouver le frisson de doute typique du fantastique. A une interlocutrice qui professait avec assurance une telle position, Borges répondit: "Usted esta segura? Usted recuerda bien aquella epoca? Yo la he olvidado..." (1985). L'ironie du vieux maître argentin devrait nous mettre en garde contre la tentation de projeter naïvement sur les cultures qui nous ont précédés notre vision du monde, et notre conception du vraisemblable.

Au lieu donc de voir une création radicale dans le fantastique de Poe ou de Mérimée, je propose qu'on l'examine dans la continuité de ce qui l'a précédé. Ce faisant, je rejoins le sentiment d'écrivains contemporains du mouvement qui a vu se constituer le fantastique "classique". Dans un article de 1829, Walter Scott estime qu'il est de plus en plus difficile de créer l'illusion du surnaturel parce que le public est de moins en moins naïf (cité par Castex, 1951: 5). Cette même idée sera reprise par Maupassant, dans un article publié en 1883:

Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l'impossible, et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante. Mais quand le doute eut pénétré dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement.

En suivant le témoignage de ces auteurs - et Maupassant était orfèvre en la matière -, on est donc amené à voir dans le fantastique du XIXe siècle non pas une création spontanée, mais un raffinement particulier du fantastique antérieur. Il s'agissait, en somme, de recycler les vieilles peurs pré-rationnelles au moyen de procédés nouveaux, plus subtils et qui seraient à même d'ébranler le lecteur le plus rationaliste. C'est ce que, cent ans plus tard, affirmera aussi avoir fait Stephen King, qui, dans une interview passée à Ex libris le 22 février 1990, disait avoir cherché à transposer dans le monde moderne le roman gothique du XVIIIe siècle.

Allons plus loin et demandons-nous pourquoi la veine fantastique, au sens classique du terme, semble se tarir au tournant du XXe siècle. Todorov dit plus carrément: "Pourquoi la littérature fantastique n'existe-

t-elle plus?" (1970: 175). Selon lui, c'est parce qu'à notre époque le fantastique serait devenu "la règle, non l'exception" (1970: 182). Le lecteur contemporain hésiterait donc tout le temps? Personnellement, j'hésite à le croire. La veine exploitée par Hoffmann et Mérimée ne s'est pas tarie, mais s'exprime différemment. Si le fantastique classique a connu son âge d'or précisément à l'époque du réalisme, c'est que, pour se conformer à l'épistémè ambiante, l'écrivain s'est vu obligé de ruser avec le lecteur et de ne jamais affirmer le surnaturel. Les événements mystérieux sont donc nécessairement présentés dans un cadre qui en rend le récit recevable, après que l'auteur a rendu son histoire crédible par la mise en place d'un cadre tout à fait réaliste. Ce réalisme du récit fantastique a été souligné par maints critiques. Comme le note Jacques Finné, "innombrables sont les récits ou les romans qui s'ouvrent sur la description précise (...) d'une rue, d'une ville, d'une campagne" (1980: 143). Jean Fabre ira plus loin et écrira qu'"il n'y a pas de fantastique sans réalisme" (1983: 41). C'est que tout doit concourir à authentifier l'événement raconté, à lui donner les apparences de vraisemblance qui le rendent acceptable et interprétable selon les normes de l'époque.

Au XXe siècle, en revanche, on n'aura plus de ces scrupules. La psychanalyse ne nous a-t-elle pas appris que chacun porte en soi un continent noir, opaque à la logique? Les conventions du réalisme commencent alors à reculer, à se transformer, et le fantastique reflète fidèlement ces modifications. Kafka plonge d'emblée le lecteur dans les situations les plus invraisemblables. Borges récupère tous les procédés des grands maîtres du XIXe siècle, mais désoriente encore plus le lecteur en sapant tout souci de cohérence discursive, comme dans "l'Immortel" où le narrateur se met à gloser sur le récit qu'il vient de faire et se métamorphose sous nos yeux en un autre personnage. Le fantastique n'a donc pas disparu, mais s'est adapté à une autre esthétique, qui n'exige plus des événements racontés qu'ils s'insèrent dans un cadre réaliste dont ils signaleraient la fracture. L'écrivain garde la possibilité de jouer sur l'hésitation du lecteur, mais il n'y recourt pas nécessairement et Roger Bozzetto a noté qu'un même auteur, comme Dino Buzzati, peut passer dans le même recueil "d'une tonalité fantastique classique aux rivages du fantastique moderne" (1980: 58).

Quant à l'essence du fantastique, elle existe depuis la nuit des temps. C'est le monde des terreurs primordiales, de la peur devant l'inconnu et l'incompréhensible. Le fantastique se met en place quand un être est engagé malgré lui, à son corps défendant, dans des aventures qui le dépassent, quand il est le jouet de forces obscures qui dramatisent son impossibilité à se donner des buts, à échapper à la fatalité. Matthew

Gregory Lewis l'avait bien compris, lui qui fait prédire le destin de son héroïne par une bohémienne, laquelle termine ainsi ses sombres prémonitions, sorte de résumé du roman :

Que ma prédiction ne vous afflige pas: courbez plutôt une tête soumise; attendez avec calme le malheur qui vous menace, et espérez le bonheur éternel dans un monde meilleur que celui-ci. (*Le Moine*, fin du chap. I)

Dans l'univers fantastique, le personnage est d'abord le jouet d'un destin implacable, et en cela cet univers se rapproche de celui de la tragédie. Mais alors que la tragédie ramène les causalités à la responsabilité humaine, le fantastique les impute à une entité extra-humaine, qui échappe à la compréhension et qui, pour une raison inconnue ou futile, s'acharne sur un individu. C'est l'univers de tous les êtres monstrueux "à qui l'imagination, le délire poétique, la fantaisie, l'oisiveté, la superstition, la fourberie, l'ignorance et la crainte ont donné naissance" (Cazotte, p. 164).

Cette sombre vision de l'existence humaine revient de façon lancinante dans des milliers d'histoires, et l'on peut suivre Jean Molino quand il affirme que "la mort est sans doute au centre du fantastique" (1980b: 36). Je n'évoquerai ici que quelques exemples où le fantastique joue sur la capacité même de l'être humain à se donner des buts. Dans le recueil de Roger Caillois (1958), on trouve ainsi une nouvelle de Jacobs racontant comment un vieux fakir avait ensorcelé une patte de singe pour "montrer que le destin gouvernait la vie des gens". Cette patte de singe réalisait le vœu de son propriétaire, mais c'était chaque fois au détriment de valeurs auxquelles celui-ci tenait davantage, illustrant par un saisissant apologue le danger de prétendre commander au destin!

La paralysie de la volonté, produite par la confrontation avec le destin, n'est peut-être nulle part plus manifeste que dans "L'araignée" de Hanz Heinz Ewers où un jeune étudiant se porte volontaire pour élucider diverses morts mystérieuses, par suicide apparemment, survenues dans une chambre de pension. Après quelques jours, il tombe lui aussi sous le charme de la créature qui, postée dans une chambre vis-à-vis de la sienne, prend possession de sa volonté. Il se surprend à communiquer avec cette jeune fille, qui n'est peut-être qu'une araignée, et raconte: "Je fis alors une extrême attention à tous les gestes que j'exécutai. Il n'y en avait pas un seul qui émanât de ma volonté".

Mais, en fait, cette soudaine prise de conscience du détournement de la volonté par une force étrangère, on l'avait déjà rencontrée dans "Le

Horla" de Maupassant, qui est peut-être la quintessence de ce type de fantastique où le pauvre héros éprouve jusqu'à la paranoïa la présence d'un être invisible. Après s'être convaincu de la réalité de cette présence, il s'exclame: "Je suis perdu! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne! Quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées..."

Dans "Le cas Aziz Maio" de Dino Buzzati, cette aliénation est mise en scène d'une façon particulièrement piquante, puisqu'elle affecte le souverain absolu d'un petit Etat qui découvre que certains de ses sujets, obéissant à des ordres qui n'émanent pas de lui, disparaissent pour ne plus jamais revenir. Le souverain fait enquête, mais en vain, et finit par voir apparaître le messager qui lui apporte à lui aussi l'ordre fatal.

Même dérision de l'impuissance humaine dans "Les ruines circulaires" où Borges imagine un homme qui décide, avec une détermination inébranlable, de rêver un homme et ainsi de lui donner vie. Après bien des essais, cet être onirique finit par acquérir une existence autonome et seule son insensibilité aux flammes pourrait lui révéler qu'il n'est qu'un songe. Au moment où son créateur ne craint plus pour ce fils que l'humiliation qu'une telle révélation pourrait lui faire éprouver, il est pris dans un incendie et découvre alors qu'il est lui-même le songe d'un autre...

J'emprunterai mon dernier exemple à une courte nouvelle de Julio Cortazar, "Continuidad de los parques". Un homme a décidé de prendre congé pour finir la lecture d'un roman commencé quelques jours plus tôt. Il s'installe dans son fauteuil de velours vert, dos à la porte, et se laisse absorber par le récit. Il y est question d'un homme et d'une femme qui décident de tuer un mari gênant. Tout a été calculé. L'amant entre dans la maison, grimpe à l'étage, ouvre la porte et voit la tête de l'homme enfoncé dans le fauteuil de velours vert, en train de lire un roman...

Il ne sert à rien de multiplier les exemples. L'essence du fantastique est de montrer un être accablé par un destin auquel il ne peut échapper et des événements qui laissent sa raison confondue et impuissante. Il peut s'agir d'une créature surnaturelle, aux pouvoirs démoniaques. Mais ce peut être, comme chez Borges, la conscience sourde qu'il existe une dimension de la réalité qui échappe à l'homme, que la soi-disant réalité est contaminée par le rêve, que les jeux de miroir et les labyrinthes peuvent nous piéger. Dans tous les cas, l'impuissance du héros (qu'il faudrait plutôt appeler la victime) est suggérée par nombre de notations visant à créer chez le lecteur un sentiment d'angoisse. Ainsi, le premier

paragraphe du "Tour d'écrou", de Henri James, parle d'un récit qui les a tenus "haletants" et qui était "sinistre", "étrange", racontant une "apparition d'une horrible espèce" qui engendre la "terreur". Tout comme Todorov note que, dans bien des cas, le récit fantastique attribue à un de ses personnages l'hésitation et la perception ambiguë qu'il veut déclencher chez le lecteur, on peut tout aussi bien dire - et ce, pour le fantastique de tous les temps - que celui-ci met généralement en scène les sentiments d'angoisse, d'incompréhension et de peur qu'il vise à susciter chez le lecteur.

La science-fiction

Il en va tout autrement de la science-fiction. Dans sa veine dominante, celle-ci se situe aux antipodes du fantastique. Au lieu d'un personnage central écrasé par le destin, elle présente un héros et une société dont l'évolution est guidée par une force d'origine humaine: le progrès.

Cette notion de progrès n'existe pas dans les sociétés traditionnelles, qui sont dominées par la conception d'un temps immobile, comme l'a montré Lévi-Strauss, ou cyclique. A cet égard, la grande révolution épistémologique a lieu avec l'introduction du paradigme scientifique (4), au début du XVIIe siècle. A la suite des travaux de Képler, Galilée, Descartes et Pascal, l'idée de progrès se cristallisera très vite dans l'épistémè ambiante, pour déboucher sur la querelle des Anciens et des Modernes. Dès lors, elle s'étendra à toutes les sphères de la connaissance et de l'activité humaine, passant dans le domaine de l'éducation et de la politique avec les Encyclopédistes et culminant dans la Révolution française. Rivarol applique même l'idée de progrès à la langue et conçoit que le français pourrait atteindre une plus grande perfection "en allant chez ses voisins et en fouillant l'Antiquité". Baudelaire fera passer la même notion dans le monde de l'art, enclenchant ainsi le mouvement de la modernité en littérature. Auguste Comte, enfin, systématisera ce formidable élan dans sa philosophie positive, "en érigeant la notion de progrès en dogme vraiment fondamental de la sagesse humaine" (1952: 236).

C'est la science, bien évidemment, qui sert de moteur et de caution à cette idéologie du progrès. Elle apparaît comme le plus sûr allié de l'individu et de la société contre les puissances hostiles. En fait, la science est la source d'une nouvelle conception du pouvoir, qui ne serait plus arraché au prix d'un pacte avec les puissances obscures, mais que l'homme se serait donné à lui-même, par la force de sa raison. Il est désormais permis à l'humanité de rêver son destin.

C'est ce que va faire précisément la science-fiction, en combinant à la réflexion sur les possibles issus de la science la mise en scène romanesque d'un héros conduit par des buts qu'il s'est librement donnés.

Il faut reconnaître que la notion d'un héros autonome est en fait assez récente. Les histoires traditionnelles, en effet, ne donnent pas une grande marge de manoeuvre au héros. Celui-ci est agi par des forces supérieures - dieux, destin, hasard - qui occupent la position du destinataire. Même dans les romans de chevalerie, le héros n'a pas l'initiative, mais agit à la demande d'un roi, pour lequel il affronte des dragons ou part à la recherche du graal.

Ce n'est que progressivement que naît l'idée d'un héros simple mortel doté d'un but qu'il se serait donné à lui-même et des pouvoirs nécessaires pour le mener à bien. Selon Leo Lowenthal, Don Quichotte serait "la première figure littéraire de la Renaissance qui ait tenté par l'action de faire concorder le monde avec ses propres plans et ses idéaux" (1957: 22). On peut d'ailleurs se demander si la folie caractéristique du personnage n'était pas nécessaire pour autoriser un tel comportement sans faire encourir à l'auteur le soupçon d'hérésie. Peut-être fallait-il être fou, en effet, pour oser se présenter comme son propre destinataire dans une société dominée par le concept d'un roi de droit divin.

Ou alors, il fallait être un dieu, ou à tout le moins un surhomme. Et c'est avec la grande figure mythique de Prométhée que la science-fiction va renouer tout naturellement, sous la forme du savant dévoyé ou fourvoyé, comme le docteur Frankenstein ou le docteur Moreau.

Un des tout premiers thèmes de la science-fiction, puisant dans la mythologie, est le vieux rêve d'Icare de voyager dans l'espace et d'aller dans la Lune: c'est le thème du *Somnium* de Képler (1634) qui, selon Arthur Koestler, serait "le premier livre de science-fiction au sens moderne" (1960: 398). Cet ouvrage aura une influence considérable sur tous les auteurs de voyages interplanétaires et notamment Jules Verne et H.G. Wells. Par la suite, on exploitera systématiquement ce besoin de s'arracher à l'univers connu: voyage au centre de la Terre, sous les mers, dans les autres planètes, dans les autres galaxies. Rien n'échappe à la volonté exploratoire et colonisatrice de l'espèce humaine!

On envisagera aussi de dominer le temps, cet autre vieux rêve. Se téléporter instantanément. Maîtriser le vieillissement. Éliminer la mort grâce aux techniques de clonage. Commander à des machines et à des robots de plus en plus perfectionnés, comme instrument de son pouvoir

ou extension de ses sens. Acquérir de nouveaux pouvoirs physiques ou psychiques. Prévoir l'avenir au moyen de la psycho-histoire. Lire dans la pensée et agir à distance. Effacer les souvenirs désagréables, etc.

Ces thèmes appartiennent surtout à ce que les Bogdanoff appellent l'âge d'or de la science-fiction (entre 1937-1945):

Tous les textes de cette époque portaient en eux le rêve d'une science sublime, amie de l'homme, grâce à laquelle ce dernier pourrait acquérir des pouvoirs infinis sur l'esprit et la matière: il n'y avait aucune limite à son grandiose avenir.
(1976: 23)

Par la suite, le rêve va se ternir. De plus en plus d'écrivains vont explorer les effets pervers de la science, les catastrophes atomiques ou écologiques, les méfaits de la drogue généralisée, les abus du capitalisme, etc. Mais cela n'ira pas jusqu'à remettre en cause le présupposé majeur du genre, à savoir que, par la science, l'homme peut forger son avenir, pour le meilleur ou pour le pire.

Dans les années 60 et 70, quand la problématique féministe braquera l'attention sur la différence sexuelle, la science-fiction reprendra sa quête d'un monde meilleur, quitte à postuler l'anéantissement préalable du mode de civilisation actuelle ou à se situer dans des mondes différents pour mieux pouvoir explorer de nouveaux types d'économie politico-sexuelle. C'est *La main gauche de la nuit*, d'Ursula Le Guin, qui nous présente le monde de Winter où les êtres humains vivent normalement une sorte de degré zéro du sexe et n'endossent une forme sexuelle qu'à certains moments de leur cycle, sans pouvoir la choisir. C'est celui de Tyree, où James Tiptree attribue aux femmes le rôle aventureux tandis que l'homme s'occupe des tâches éducatives. D'autres romans imaginent des solutions bien plus spectaculaires au problème des relations hommes/femmes, soit le changement de sexe à volonté, comme dans *Le fils de l'homme*, de Robert Silverberg ou *Le silence de la cité*, d'Elisabeth Vonarburg.

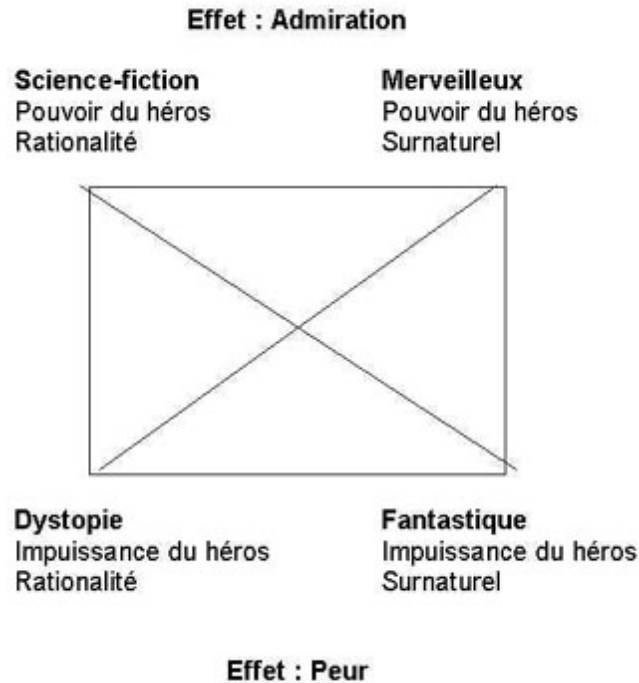
Quand on pense au côté traumatique que revêtent les transformations dans le fantastique (de *l'Ane d'or* d'Apulée à *La métamorphose* de Kafka), on perçoit mieux ce qui distingue les deux genres. Dans le fantastique, les transformations sont subies comme une malédiction monstrueuse, la soumission à un destin inexplicable. Dans la science-fiction, elles sont l'expression de la liberté suprême d'un individu qui refuse toute barrière, même biologique.

On le voit, par ce bref coup d'oeil sur les thématiques: la science-fiction est d'abord le répertoire des pouvoirs que l'homme (et la femme) pourrait se donner par la science ou par un simulacre de celle-ci (5). Comme le disent les frères Bogdanoff, "lire de la science-fiction c'est laisser remonter librement en soi un rêve fondé sur les pouvoirs infinis de la science" (1976: 112). En somme, la SF est le lieu où la réflexion sur les possibles humains peut se donner libre cours sous les vieux oripeaux chatoyants de la fiction. Vaste laboratoire, elle a une prédilection pour les héros collectifs, qui incarnent une société, une culture, une civilisation (6). Comme l'a noté Norbert Spehner, elle "tente d'imaginer le développement du groupe social et l'évolution de la race humaine" (1981: 61).

Fantastique et science-fiction

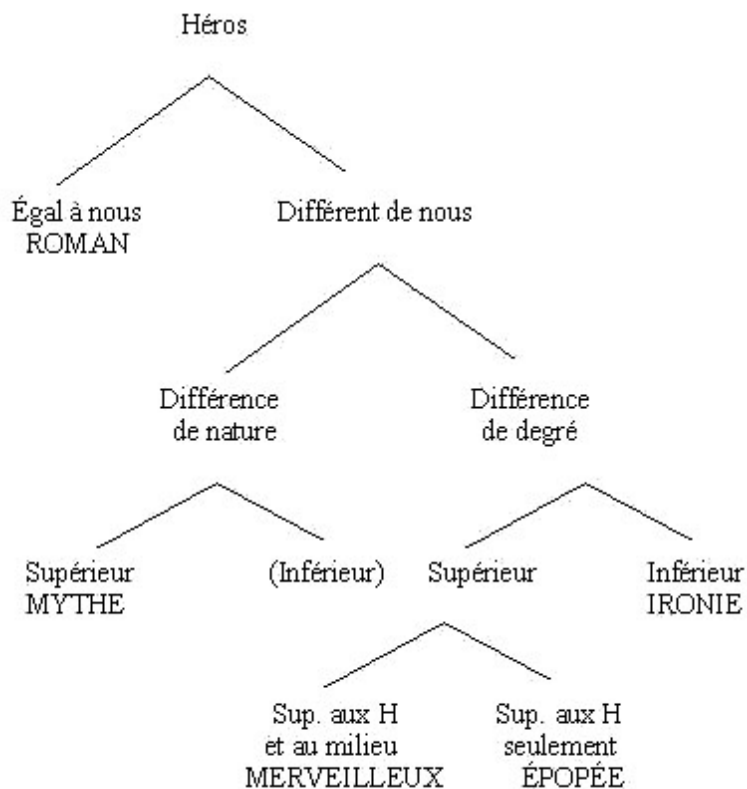
Le contraste que j'ai tracé entre fantastique et science-fiction tend à montrer que ces deux genres servent à exprimer deux modes de pensée foncièrement différents: la culture traditionnelle et l'esprit moderne. Culture traditionnelle dans le fantastique, où le Destin règne en maître sur un individu apeuré et jeté dans un monde hostile: la société y est absente ou indifférente, tandis que ses sens le trompent et que son intelligence ne lui est d'aucun secours. A l'inverse, la science-fiction incarne par excellence la modernité, dans la mesure où cette culture se définit, suivant l'expression de Jean-François Lyotard, comme "l'insinuation du vouloir dans la raison" (1984: 81). Le héros y est porté par les pouvoirs de la science et maître de son avenir, qu'il se sent capable de penser et d'infléchir à sa volonté.

Je propose de formaliser ces divers paramètres dans un jeu de relations croisées, à la périphérie d'un carré, afin de faire apparaître, sur un premier axe, la dialectique du pouvoir et de l'impuissance, couplée à une situation dominée par le postulat scientifique ou par le surnaturel. Sur un autre axe, on trouvera le merveilleux, caractérisé par une histoire où le héros a des pouvoirs spéciaux d'origine magique, avec en antithèse un genre que certains proposent d'appeler "dystopie". Chacun des côtés est ainsi porteur d'un sentiment ou d'une attitude cognitive particulière: admiration et peur, respectivement, sur les sections supérieure et inférieure, rationnel et surnaturel sur les sections latérales gauche et droite.



L'ensemble de ce carré fictionnel vise à différencier les récits qui ont en commun le fait de jouer sur le "décalage cognitif" produit par la mise en place d'un "cadre imaginaire différent du monde empirique de l'auteur", selon l'expression utilisée par Darko Suvin (1977: 15) [\(7\)](#).

Les catégories que j'ai retenues pour essentielles ne sont pas vraiment neuves. Ainsi, la notion de pouvoir du héros remonte en fait à Aristote, qui, dans la *Poétique*, articulait sa division des genres sur la condition du héros, qui pouvait être "supérieur", "égal" ou "inférieur" à nous [\(8\)](#). Northrop Frye (1957) a raffiné ce modèle et y a introduit plusieurs dichotomies, visant à distinguer une supériorité de nature (comme dans le mythe) ou de degré, celle-ci pouvant à son tour être envisagée par rapport à l'Homme seul, comme dans l'épopée, ou englober aussi son milieu, comme dans le merveilleux. On a beaucoup critiqué cette division, notamment pour les cases vides qu'elle laisse (voir notamment Todorov, 1970; repris par Brooke-Rose, 1981). Une réécriture de cette classification sous forme arborescente, comme je le propose ci-dessous, en fait cependant mieux apparaître à la fois la cohérence interne et les limites.



Indépendamment de la science-fiction, il apparaît que le noeud terminal correspondant à une différence de nature aurait dû logiquement être divisé en supérieur et inférieur. Frye a sans doute pensé qu'une différence de nature impliquait automatiquement une supériorité par rapport à nous, mais c'était oublier les personnages de la fable, dont la condition animale les fait nos inférieurs.

Cette idée très ancienne de faire reposer la caractérisation ultime d'un texte sur le pouvoir du héros me semble justifiée, à la base, parce que cette catégorie détermine puissamment l'attitude fondamentale qu'adoptera le lecteur à l'égard du monde, par identification avec le héros du récit. Dans la mesure où l'on admet que la littérature n'est pas réductible à un simple jeu gratuit sur les structures, mais mobilise aussi l'imaginaire du lecteur, on pourra tenir pour non avenue une critique qui rejeterait ces catégories en raison de leur "caractère non littéraire", comme le fait Todorov (1970: 20). Est-il besoin de signaler que l'hésitation n'est pas davantage une catégorie littéraire?

Certes, il n'est pas dans l'intention de notre modèle de figer les genres dans une définition étroite, ni d'établir entre eux des cloisons étanches. Ce qui s'écrit en un lieu donné est influencé par l'horizon d'attente des lecteurs, horizon lui-même imprégné de l'esprit du temps, de l'état de la

science, des débats socio-culturels, etc. Bien des oeuvres aussi sont une réponse à une autre oeuvre, qu'elles développent, raffinent, contredisent, formant ainsi des agrégats de textes flottant sur l'océan du genre [\(9\)](#). Elles peuvent enfin être une réponse à une grille théorique qu'un écrivain voudra mettre en échec, ainsi que l'a suggéré Stanislas Lem [\(10\)](#). Prétendre donner une définition d'un genre, même d'un point de vue théorique, c'est présenter comme unique un instantané de la production d'une époque donnée, quand celle-ci a déjà été tamisée par le temps.

D'abord, la science-fiction peut être subvertie de l'intérieur, par des oeuvres qui semblent se rattacher au genre sous certains de leurs aspects, mais qui en minent les fondements. C'est ce que fait par exemple *Le meilleur des mondes*, publié en 1932. Tout en participant de la SF par sa thématique, on sait que cet ouvrage constitue "une satire très forte de l'américanisation du monde, comme du culte positiviste de la science" (*Petit Robert 2*). Il est d'ailleurs significatif à cet égard qu'Aldous Huxley ait toujours refusé de laisser assimiler son oeuvre au genre de la SF. Ce roman pourrait donc occuper la case vide antithétique du merveilleux, où le héros est écrasé par un monde technique issu de la science. Il serait là en compagnie de *1984* et de *Fahrenheit 451*, comme de toutes les "dystopies" créées en contrepoint à la mythologie du progrès, que celles-ci mettent en scène la crainte engendrée par la science, ou des utopies politiques poussées à l'extrême ou encore l'apocalypse nucléaire. Cette distinction de la SF en deux genres permettrait de résoudre la contradiction qui faisait écrire, par exemple, à Raymond Williams, écrivain de SF, qu'une "bonne part de la SF est réellement anti-SF" (1988: 359). Harold Berger, qui a étudié ces dystopies, estime que "en quelque 40 ans, la science-fiction de type anti-utopique s'est affirmée comme un genre littéraire à part entière" (1976: 199). Par ailleurs, des oeuvres vont aussi jaillir à l'intersection de deux genres, promettant à des générations de critiques des guerres d'annexion. On en a vu un exemple avec *Frankenstein*, qui combine des éléments empruntés à deux genres antithétiques. Il appartient à la science-fiction par le but scientifique - fût-il embryonnaire - que se donne Victor, et au fantastique par la malédiction que représente ensuite le monstre pour son créateur et dont le récit occupe presque tout le roman. Ainsi, la naissance de la science-fiction est-elle impure. C'est un rêve moderniste greffé sur un fond traditionnel qui vient soit du merveilleux, pour la SF de type positif, soit du fantastique, pour la SF de type pessimiste. Signalons, en passant, un intéressant pastiche dû à Emmanuel Carrère: "Victor Frankenstein: Carnets inédits" (1980). Dans

ce texte, qui se présente comme une suite du roman de Shelley, Frankenstein écrit qu'il croit "au destin des familles" et qu'il n'a été "qu'un instrument, la pièce maîtresse, mais irresponsable, d'un vaste plan qui (lui) échappait jusqu'à présent, et qui se déroula implacablement" (p. 85). Par ce récit à tonalité résolument fantastique, Carrère voulait probablement répondre à Brian Aldiss qui, dans *Frankenstein Unbound*(1973b), avait fait de Victor un authentique savant fou de science-fiction. Deux interprétations qui, chacune à sa manière, visent à réduire l'ambiguïté de l'oeuvre de Mary Shelley (11).

Un autre exemple d'hybride que j'aimerais évoquer est celui de *Shambleau*, de Catherine L. Moore (qui avait alors 22 ans, à peu près l'âge où Mary Wollstonecraft-Shelley publia son *Frankenstein*). On y voit un homme transformé à son insu par sa passion incontrôlée pour une créature de l'espace: thème qui rejoint celui de la Circé d'Homère et la riche collection des magiciennes, harpies, goules, empuses, lamies et autres furies qui sucent le sang des enfants ou la sève des hommes... Le contexte de la navigation spatiale permet de recycler ces créatures de nos peurs archaïques en les projetant dans un univers où la société vit selon l'idéologie du progrès et de la rationalité tandis qu'au plan individuel chacun est encore régi par ses pulsions. Catherine Moore épousera plus tard Henry Kuttner qui se spécialisera, en collaboration avec elle, dans ce jeu de recontextualisation en SF de thèmes fantastiques, suivant ainsi la voie déjà tracée par Howard Phillips Lovecraft (1890-1937).

Par ailleurs, avec l'effritement de la notion de progrès, caractéristique de la sensibilité post-moderne, la science-fiction est en train de perdre son assise la plus sûre, qui lui vient de la révolution scientifique, et tend de plus en plus à emprunter au merveilleux, renouant ainsi avec la mentalité traditionnelle.

Enfin, on sait avec quelle facilité un texte peut basculer d'un genre dans un autre, simplement parce qu'il en a emprunté un thème habituel, même mineur. A une époque où la prolifération des textes tend à saturer le champ des possibles, force est de reconnaître le bien-fondé du constat de Jean-Marie Schaeffer, selon lequel "on ne peut décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont chacune posséderait son essence" (1989: 63). Les paramètres que j'ai proposés sont à prendre comme des traits dominants, qui permettent de regrouper des masses de textes dans des familles, à la façon dont Wittgenstein définissait le concept de jeu.

Ces familles sont de plus en plus métissées, la fluidité des frontières génériques témoignant en fait, s'il en était encore besoin, de l'infinie souplesse de la littérature, qui n'a de cesse que de recombinaison ce qui était dissocié, et inversement, dans un vaste travail de suture et de ravaudage d'où le rhapsode homérique tirait déjà son nom et qui est constitutif de la notion même de texte.

NOTES

1. Jacques Finné (1980: 22) classe en deux groupes les théoriciens, selon qu'ils considèrent le fantastique comme étant de tous les temps et tous les pays (D. Scarborough, M. Summers, L.Vax, T. Faivre, M. Schneider) ou qu'ils le rattachent à la seule période du Romantisme (J. Retinger, P. Mac Orlan, H. Matthey, P.-G. Castex, E.F. Bleiler, R. Caillois, T. Todorov, M.-J. Lefèbvre, J.-B. Baronian...)
2. Voir Jean Molino (1980b: 33) pour des considérations sur le sens du mot fantastique et son manque de correspondant exact dans les diverses langues.
3. En affirmant que la peur est au centre de l'effet fantastique, nous rejoignons, entre de nombreux autres, le point de vue de H.P. Lovecraft, R. Caillois et Jean Molino (1980b: 38). On sait que cette position a été discréditée par T. Todorov, pour qui elle est insoutenable car "il faudrait en déduire (...) que le genre d'une oeuvre dépend du sang-froid de son lecteur" (1970: 40). Une telle critique apparaît d'autant plus injuste que le même auteur a lui aussi recours aux réactions du lecteur pour établir la présence du fantastique, en faisant de "l'hésitation du lecteur (...) la première condition du fantastique" (p. 36). Cette dernière proposition constitue bien, comme l'a remarqué Jean Molino, "une définition psychologue dont le statut n'est pas différent de celui de la peur ou du sentiment de l'étrange choisi par d'autres théoriciens" (1980a: 21). En y regardant de plus près, toutefois, on constate que le critère de l'hésitation fait appel à une réaction cognitivement "pure" - et en tant que telle fort compatible avec l'idéologie structuraliste de l'époque. La peur, au contraire, plonge ses racines dans le domaine trouble des émotions. Mais il s'agit bien d'une passion fondamentale, non réductible à un quelconque manque de sang-froid: "La seule passion de ma vie a été la peur" avoue Hobbes (cité par R. Barthes, en épigraphe au *Plaisir du texte*).

4. Jean-Marc Gouanvic insiste lui aussi sur l'idée que la science-fiction est le produit de la Renaissance, où l'on effectua une révolution radicale de la place de l'Homme dans l'univers (1988: 72).

5. Brian Aldiss place lui aussi au coeur de la SF cette idée d'un héros doté de pouvoirs spéciaux: "the more powers above the ordinary that the protagonist enjoys, the closer the fiction will approach to hardcore science fiction" (1973a: 8).

6. Stanislas Lem confie, dans ses *Réflexions sur ma vie*, qu'il a choisi la SF parce qu'elle parle des hommes en tant qu'espèce (ou plutôt de toutes les espèces de créatures intelligentes, y compris de l'être humain), car après la guerre, il n'a plus admis qu'on s'intéresse à l'individu.

1. A la différence de Darko Suvin, je ne réserve pas à la seule SF le fait de jouer sur la distanciation du lecteur par rapport à un "novum".

2. Gérard Genette note que les termes employés par Aristote (*kheironas*) ont normalement une connotation morale, mais que la tradition classique tend plutôt à une interprétation de type social; il retient donc la traduction "supérieurs" et "inférieurs", qui lui paraît "un compromis prudent" (1986: 98). Ce compromis nous paraît cependant ambigu et nous préférons en la matière la position de Northrop Frye, pour qui ces termes n'ont pas de connotation morale ou sociale, mais se rapportent "au pouvoir d'action du héros, lequel peut être supérieur au nôtre, inférieur ou égal" (1957: 33).

5. Le fond de cette métaphore est emprunté à Elisabeth Vonarburg, 1984: 16.

6. Christine Brooke-Rose (1981: 61) rapporte l'objection que fait Lem à Todorov d'avoir ignoré la différence entre les taxinomies de type naturel et culturel: alors que les premières sont inertes, les secondes entrent en interaction avec la réalité qu'elles décrivent.

7. L'interprétation de type fantastique est peut-être la plus proche de l'original si l'on tient compte du fait que, selon Anne Richter (1984), Mary Shelley veut répondre, par cette oeuvre, au *Prométhée délivré*, écrit par son mari.

Ouvrages cités

ALDISS Brian (1973a) *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*, New York: Garden City.

- ALDISS Brian (1973b) *Frankenstein Unbound*, London: Cape.
- BELLEMIN-NOEL Jean (1979) *Vers l'inconscient du texte*, Paris: PUF.
- BERGER Harold (1976) *Science Fiction and the New Dark Age*, Bowling Green University Popular Press.
- BESSIERE Irène (1974) *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris: Larousse.
- BOGDANOFF Igor et Grichka (1976) *La science-fiction*, Paris: Seghers.
- BORGES Jorge-Luis (1985) *Literatura fantastica*, Madrid: Siruela. (En collaboration).
- BORGES Jorge Luis (1967) *L'aleph*. Trad. par Roger Caillois, Paris: Gallimard.
- BOZZETTO Roger (1980) "Le fantastique moderne", *Europe*, vol. 58, no 611, p. 57-64.
- CAILLOIS Roger (1958) *Fantastique. Soixante récits de terreur*. Réunis et présentés par Roger Caillois. Paris: Le Club français du livre.
- CARRERE Emmanuel (1980) "Victor Frankenstein: Carnets inédits", in Jacques GOIMARD, *L'année 1979-1980 de la science-fiction et du fantastique*, Paris: Julliard, p. 69-89.
- CASTEX Pierre-Georges (1951) *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- CAZOTTE Jacques (1974) *Le diable amoureux*, Paris: Flammarion.
- COMTE Auguste (1952) *Oeuvres choisies*, Aubier.
- FABRE Jean (1983) "Du fantastique...", *Québec français*, no 50, p. 40-44.
- FINNE Jacques (1980) *La littérature fantastique*, Editions de l'Université de Bruxelles.
- FRYE Northrop (1957) *Anatomy of Criticism*, Princeton: University Press.
- GENETTE Gérard et al. (1986) *Théorie des genres*, Paris: Seuil, coll. Points.
- GOUANVIC Jean-Marc (1988) "Rational Speculations in French Canada", *Science Fiction Studies*, no 44, 71-81.

GRIVEL Charles (1983) *Mana 1. Le fantastique*, Mannheim.

JAMES Henry (1968) *Le tour d'écrou*. Tard. par M. Le Corbeiller, Paris: Stock.

KOESTLER Arthur (1960) *Les Somnambules*, Paris: Calmann-Lévy.

LEWIS MatthewGregory (1795/1964) *Le Moine*. Trad. par Léon de Wailly. Paris: Nouvel Office d'édition.

LORD Michel (1988) "Une science-fiction en devenir", *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*, BQ, Montréal, p. 7-25.

LOWENTHAL Leo (1957) *Literature and the image of man*, Boston: The Beacon Press.

LYOTARD Jean-François (1984) *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris: Galilée.

MAUPASSANT Guy de (1883) "Le fantastique", Journal *Le Gaulois*, 7 octobre 1883. Repris dans G. DELAISEMENT, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, Paris: Albin Michel, 1956.

MOLINO Jean (1980a) "Trois modèles d'analyse du fantastique", *Europe*, vol. 58, no 611, p. 12-26.

MOLINO Jean (1980b) "Le fantastique entre l'oral et l'écrit", *Europe*, vol. 58, no 611, p. 32-41.

POTOCKI Jean (1958) *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris: Gallimard.

RICHTER Anne (1984) *Le fantastique féminin*, Bruxelles: Jacques Antoine.

SCHAEFFER Jean-Marie (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil.

SHELLEY Mary (1818/1918) *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, edited by J. RIEGER, Indianapolis: Bobbs-Merrill.

SPEHNER Norbert (1981) "La SF: une voie royale de l'imaginaire", in *Québec français*, no 42, p. 58-61.

SUVIN Darko (1977) *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal: PUQ.

TODOROV Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris:

Seuil.

VAX Louis (1965) *La séduction de l'étrange*, Paris: PUF.

VONARBURG Elisabeth (1981) *Le silence de la cité*, Paris: Denoël.

VONARBURG Elisabeth (1984) "En guise d'introduction", *Solaris*, no 54, p. 16-18.

WILLIAMS Raymond (1988) "Science fiction", *Science Fiction Studies*, 46, 356-360.

WINGROVE David (éd.) (1984) *The science-fiction source book*, New York: Van Nostrand Reinhold.